



MIRKO **LINO**

Violenza! *Il rape and revenge movie in Italia*



INQUADRARE IL RAPE AND REVENGE MOVIE

¹ Lo stupro di personaggi maschili è un tema meno battuto; si ritrova trattato in maniera diretta in *Deliverance (Un tranquillo weekend di paura, 1972)* di John Borman e in *Hunter's Blood (1986)* di Robert Hughes.

² Per Jeffrey Sconce l'*exploitation* è un esempio di "paracinema": un insieme di film ignorati, o rifiutati, dalla critica cinematografica per la compiaciuta mancanza di qualità espressiva, la scarsa attenzione formale e il dispiegamento di contenuti assolutamente estremi, ma che, a ben vedere, inseriti in un quadro culturale più ampio, promuovono "an alternative vision of cinematic 'art', aggressively attacking the established canon of 'quality' cinema and questioning the legitimacy of reigning aesthete discourses on movie art": Jeffrey Sconce, "Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style", «Screen», n. 4, 1995, p. 374.

³ Cfr. Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge. Redefining a Film Genre*, Palgrave MacMillan, New York 2014.

⁴ Ci si riferisce a *Last House on the Left (2009)* di Dennis Iliadis, *Straw Dogs (2011)* di Rod Lurie, *I Spit on Your Grave (2010)* di Steven R. Monroe, a cui hanno fatto seguito *I Spit on Your Grave 2 (2013)* dello stesso regista, e *I Spit on Your Grave III: Vengeance Is Mine (2015)* di R.D. Braunstein; il *sequel* ufficiale dell'originale, *I Spit on Your Grave: Deja Vu* a firma dello stesso Zarchi è uscito nel 2019.

⁵ Diana Wolthall, *Image of Rape: The Heroic*

Il nucleo narrativo del *rape and revenge movie* si regge su un irriducibile nesso di causa ed effetto: alla violenza sessuale, subita nella maggioranza dei casi da vittime femminili,¹ segue l'atroce vendetta contro gli stupratori, secondo i dettami di una inequivocabile legge del taglione. La linearità della narrazione viene arricchita dall'inesausta ricerca di immagini sgradevoli con cui rappresentare la violenza sessuale. Le umiliazioni e lo stupro vengono restituiti sullo schermo ricorrendo agli eccessi di uno straniante realismo, o con una messa in scena grottesca, claustrofobica e insana, che risponde all'obiettivo di spingere ai limiti della sopportazione l'esperienza spettatoriale secondo gli elementi grafici tipici con cui il cinema di *exploitation* degli anni '70 intreccia sesso e violenza.²

Film quali *Straw Dog (Cane di paglia, 1971)* di Sam Peckinpah, *Last House on the Left (L'ultima casa a sinistra, 1972)* di Wes Craven, e *I Spit on Your Grave (Non violentate Jennifer, 1978)* di Meir Zarchi, hanno difatti tracciato i modelli formali di base, permettendo di considerare questo preciso segmento del cinema estremo come un genere a sé stante.³ I recenti remake e sequel dei film appena menzionati,⁴ assieme ad altri titoli, come *Katalin Varga (Katalin Varga, 2009)* di Peter Strickland, *Revenge (Revenge, 2017)* di Coralie Fargeat, *Promising Young Woman (Una donna promette, 2020)* di Emerald Fennell, la serie *I May Destroy You (I May Destroy You, 2020)* ideata da Michaela Coel – solo per citarne alcuni – dimostrano il vivace scambio degli elementi del *rape and revenge* con quelli di altri generi, e lo sviluppo di ulteriori quadri tematici e soluzioni estetiche. Il binomio stupro-vendetta, quindi, si riaffaccia ciclicamente al cinema, ricordando tutta la realtà sociale della violenza sessuale: "Images of rape often involve other issues: political concerns, sexual desires, or ethnic, class and gender differences – and this complexity enriches our understanding of such depictions. But despite other layers of meaning these representations are also about real rape"⁵.

Il crescente interesse critico verso il *rape and revenge* è avvenuto per merito della Film Feminist Theory che ha rilevato in questo filone il prodotto di incroci tra istanze femministe e dinamiche storico-culturali. I seminali lavori di Carol J. Clover⁶ e Barbara Creed⁷ negli anni '90 hanno contribuito significativamente a smontare la convinzione di una identificazione dello spettatore con lo stupratore⁸ – uno dei motivi del diffuso disprezzo della critica tradizionale – per sottolineare piuttosto i processi di una radicale decostruzione di istanze patriarcali nelle *rape narratives* del cinema classico, in cui la violenza sessuale veniva usata per ribadire le gerarchie sociali tra i generi,⁹ e tracciare le diverse modalità con cui viene sollecitata l'identificazione dello spettatore con la vittima.

Dal punto di vista formale, la perversa semplicità del *rape and revenge* ruota attorno a una precisa ripartizione dei ruoli: le vittime sono principalmente personaggi femminili in procinto di saggiare la propria indipendenza sociale e la propria sessualità; mentre la caratterizzazione dei violentatori risponde a un fallimentare campionato sociale, composto da drogati, galeotti, rapinatori, *rednecks*, ecc., la cui marginalità legittima l'amoralità sessuale. Il *rape and revenge* insiste su uno schema abbastanza consolidato: allo stupro viene solitamente concesso maggior spazio narrativo, diventando così il momento centrale del film; mentre, la successiva vendetta viene con-

Tradition and Its Alternative, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 14.

⁶ Cfr. Carol J. Clover, *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton 1993.

⁷ Cfr. Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 1993.

⁸ Una valutazione frettolosa quanto ampiamente diffusa che, ad esempio, si ritrova in Peter Lehmann, "Don't Blame This on a Girl': Female Rape-Revenge Films", in Steven Cohan, Ina Rea Hark (eds.), *Screaming the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, New York 1993, pp. 103-117.

⁹ Cfr. Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York University Press, New York 2001, p. 30: "Some rape narratives draw on a relationship between gender and class in ways that reaffirm a heterosexual family structure [...] The rape also naturalizes her return to passivity through her eventual incorporation into marriage as the institution most likely to protect her from future rapes".

¹⁰ Il film di Craven riprende a sua volta la medesima struttura narrativa di *Jungfrukällan (La fontana della vergine)*, 1960 di Ingmar Bergman.

¹¹ Cfr. Jacinda Read *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 12: "It opens and expose the tensions and contradictions

densata in pochi minuti, in una fiammata finale di una violenza spietata. L'attribuzione del genere per la figura del/la vendicatore/trice determina due tipologie di narrazioni: una patriarcale, in cui la vendetta riafferma la centralità della sfera maschile nei quadri sociali, come nel caso di *Last House on the Left*¹⁰; l'altra invece si dispone sulle corde di una rivendicazione femminista, caratterizzata dalla trasformazione della vittima femminile in una spietata vendicatrice,¹¹ come nel seminale *I Spit in Your Grave*. La doppia cornice della violenza del *rape and revenge* si regge su un rapporto di proporzionalità: più efferata e sgradevole sarà l'umiliazione sessuale della vittima, maggiormente esplosiva sarà la vendetta, che apparirà così legittimata a livello emotivo. Lo stupro, infatti, nella sua disarmante messa in scena, diviene il territorio di uno scontro tra il maschile e il femminile radicato nella stessa struttura sociale. Pertanto, sullo schermo viene esibito anche in lunghe sequenze,¹² allestito come un rituale, punitivo e tutto reazionario, per celebrare la superiorità della forza maschile e il ritorno del personaggio femminile a una condizione di assoluta passività. Il coito finale, sublimato nei volti straziati delle vittime e nelle smorfie animalesche dei carnefici, viene spogliato di una qualsivoglia rappresentazione del piacere; piuttosto, ribadisce nichilisticamente la "meccanica millenaria della subordinazione della donna"¹³. Tali rappresentazioni alimentano un'ambigua fenomenologia della de-sessualizzazione, che si esplicita attraverso un duplice coinvolgimento scopico dello spettatore, stimolato a identificarsi con la vittima grazie all'uso insistito della sua soggettiva, e al contempo, a coprire un ruolo testimoniale grazie all'uso alternato di campi totali.

Queste annotazioni iniziali perimetrano lo spazio della de-erotizzazione del corpo nudo femminile e della sgradevolezza del sesso in cui si inserisce la meccanica dello sguardo spettatoriale. Ed è proprio a partire da questo snodo che diviene possibile tracciare uno specifico percorso del *rape and revenge* italiano: se i film costitutivi dello scenario dell'*exploitation* americano conducono lo spettatore in una condizione di testimonianza oculare forzata, quelli italiani sembrano andare oltre: lo stupro conduce a un deragliamento dello sguardo, un'oscillazione identitaria che allarga le maglie di un'erotizzazione problematica. La visione crudele della violenza sessuale su giovanissime ragazze, imploranti e agonizzanti, si presta a divenire il territorio privilegiato per osservare la materializzazione di conflitti culturali profondi, e per setacciare le reazioni morali degli spettatori e altresì indagare le fantasie sessuali che sedimentano nella società italiana degli anni '70. Pertanto, la stagione del *rape and revenge* italiano verrà analizzata sulla base di un trittico di film – *L'ultimo treno della notte* (1975) di Aldo Lado, *La settima donna* (1978) di Francesco Prosperi, e *Autostop rosso sangue* (1977) di Pasquale Festa Campanile – considerati tra i più problematici del filone sia per la violenza che esibiscono sia per le geometrie dello sguardo tra personaggi e spettatori che inscenano.¹⁴

SGUARDI COMPLICI: ULTIMO TRENO DELLA NOTTE

Nella locandina di *Night Train Murders*¹⁵ il film viene annunciato come "The New *Last House on the Left*". Il riferimento al film di Craven non è legato unicamente all'esibizione della violenza,¹⁶ ma allude a una evidente relazione intertestuale. Lado, infatti, ripropone la medesima struttura narrativa dell'originale e una tipizzazione dei personaggi simile. Lo scenario dello

between the (feminine) victim and the (feminist) avenger”.

¹² Fortemente incisiva in questo senso è la lunga sequenza dello stupro di Jennifer in *I Spit in Your Grave*: una trentina di minuti in cui la visione dello spettatore è totalmente occupata dalle violenze subite dalla vittima. L'assenza della colonna sonora, i campi totali e le soggettive della vittima, restituiscono un crudo realismo che assfissa la visione dello spettatore, e carica di una tensione liberatoria, o quanto meno di legittimità, la vendetta della protagonista.

¹³ Pietro Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 253.

¹⁴ Altri titoli del panorama italiano in cui il binomio stupro-violenza viene trattato direttamente sono *La ragazza del vagone letto* (1979) di Ferdinando Baldi e *La casa sperduta nel parco* (1980) di Ruggero Deodato. Rispetto ai film qui selezionati, in questi si ravvisa una sorta di manierismo che allude a una fase di declino interno al genere: il primo offre un'erotizzazione della violenza al di fuori da un progetto critico preciso, avvicinandosi a un esibizionismo soft-core; il secondo, invece, pur offrendo spunti interessanti, come il conflitto tra classi sociali distanti, si articola su una sceneggiatura piuttosto debole e casuale che ne indebolisce la struttura.

¹⁵ Titolo inglese per *L'ultimo treno della notte*.

¹⁶ In tal senso, diviene emblematica la locandina del film, in cui sopra l'immagine di

stupro, però, viene trasportato dalla campagna americana al treno notturno, e allo schema narrativo vengono aggiunti due personaggi emblematici, che rendono i percorsi identificativi dello spettatore più articolati e problematici rispetto alla formulazione sin troppo lineare di Craven: la “signora” (Macha Méril), una misteriosa donna borghese tanto distinta quanto crudele, e il voyeur (Franco Fabrizi).

Due ragazze, Lisa (Laura D'Angelo) e la cugina Margareth (Irene Miracle), partono in treno dalla Germania verso l'Italia per passare le vacanze di Natale a casa della famiglia Stradi, i genitori di Lisa, simbolo di una borghesia materialistica e in apparenza dai ferrei valori morali. Sul treno le ragazze vengono perseguitate da una coppia di teppisti, “Blackie” (Flavio Bucci) e “Curly” (Gianfranco De Grassi), saliti sul treno di straforo. Durante il viaggio i due vengono plagiati da una donna sconosciuta e affascinante, la “signora”, che poco prima nel bagno del vagone si era concessa senza opporre troppe resistenze a Blackie. Successivamente, all'interno dello spazio isolato di uno scompartimento, l'inquietante trio comincia a umiliare sessualmente le due ragazze in un crescendo di violenza crudelissima: Margareth viene violentata da un voyeur mal nascosto dietro le porte dello scompartimento, invitato dal trio a “godere” della ragazza; la stessa, poco dopo e al culmine della disperazione, si lancia dal treno in corsa, morendo scaraventata su un dirupo. Lisa, invece, viene sverginata da “Curly” con un coltello (usato al posto del pene per via dell'impotenza causata dalla tossicodipendenza), per morire poco dopo sventrata internamente dalla lama. Terminato il viaggio, i tre scendono alla stazione dove i genitori di Lisa attendono invano l'arrivo delle ragazze, e per una serie di coincidenze vengono invitati dal padre, Guido (Enrico Maria Salerno), nella loro casa. Dopo pochi minuti la radio dà la notizia della morte delle due ragazze, e grazie a un piccolo indizio la coppia realizza di avere davanti a sé gli assassini della figlia. Da quel momento si scatena la vendetta implacabile del *pater familias*, che uccide i due balordi – “Curly” viene colpito al pube con un'asta che sminuisce la portata della lama con cui aveva deflorato Lisa; Blackie viene freddato con il fucile da caccia – e risparmia invece la “signora”, convinto della sua innocenza, rendendo così la vendetta più simile a un fallimento che a una liberazione.

Diversamente da quello di Craven, il film di Lado non accetta alcuna divagazione ironica, e si sofferma senza alcuna indulgenza sulle crepe dell'immagine della borghesia: il matrimonio degli Stradi, infatti, è segnato dall'incomunicabilità e dalle scappatelle di Guido, presto perdonate dalla moglie; la “signora” invece incarna i desideri repressi di una classe borghese – un tratto ben espresso nell'episodio in cui dopo aver discusso animatamente con un politico democristiano sulla necessità di portare in alto i valori religiosi, raccoglie delle foto pornografiche cadute accidentalmente dalla borsa.

La parte centrale del film viene occupata dalle scene degli stupri costruite attraverso un vorticoso montaggio alternato con le immagini della cena della vigilia di Natale a casa Stradi, creando così una tormentata giuntura tra i due momenti, ribaditi dai veloci movimenti della macchina da presa, tali da emulare l'andamento di un treno. L'immaginario “romantico” del viaggio delle ragazze viene trasformato in un incubo: il buio all'interno dello scompartimento viene materializzato usando un filtro blu elettrico che incornicia le violenze in una atmosfera asfissiante; il motivo suonato ossessivamente con l'armonica a bocca da “Curly” oscillando tra la dimen-

Enrico Maria Salerno che imbraccia un fucile da caccia campeggia la scritta "Violenza!", rivolta a produrre un preciso orizzonte di attesa agli spettatori.

¹⁷ A conti fatti il voyeur è l'unico personaggio che violenta materialmente una delle due ragazze.

¹⁸ In alcune scene precedenti ritroviamo il voyeur rifiutare nettamente le avances di una prostituta.

sione intra ed extradiegetica, trasmette direttamente allo spettatore l'angoscia delle vittime; le loro soggettive vengono restituite mediante l'uso di lenti che deformano le proporzioni dei corpi degli aggressori e ne trasfigurano i volti in maschere crudeli. Il culmine di questo cupo crescendo del disagio viene raggiunto con la comparsa del voyeur (Franco Fabrizi), che sentendo le urla delle ragazze si precipita a spiare da dietro le tendine dello scompartimento, assistendo con sua sorpresa allo squallido spogliarello di Margareth. Divertita dalla sua presenza, la "signora" lo invita all'interno dello scompartimento, ormai trasfigurato in patibolo (La "signora": "Ehi, abbiamo anche un voyeur; perché non lo invitiamo? [...] Goda, si diverta pure!"). Il voyeur oltrepassa la soglia (spaziale e metaforica) e violenta Margareth sotto lo sguardo indifferente del trio e quello nauseato di Lisa: da soggetto inattivo diventa fortemente attivo¹⁷ trascinando con sé l'istanza spettatoriale nei territori della violazione carnale. L'atto voyeuristico traccia il riflesso dello sguardo testimoniale dello spettatore, e questa complicità provoca delle vertigini, ben espresse dal rutilante ballo dei coniugi Stradi alternato allo stupro, e dai successivi conati di vomito di Lisa che interrompono il coito del voyeur. Tuttavia, la sensazione di squallore disarmante non si esaurisce nello slittamento del ruolo del voyeur – da osservatore a soggetto osservato dallo spettatore – ma sfocia nella realizzazione della fantasia di vampirizzare la purezza della vergine.¹⁸ Il voyeur diviene così cifra di un'istanza spettatoriale condotta verso il deragliamento della relazione tra trame del desiderio e norme morali condivise.

L'OCCHIO NEL VORTICE: LA SETTIMA DONNA

Il film di Prospero accosta lo schema del *rape and revenge* al poliziesco, uno dei generi degli anni '70 dove vengono esplorate numerose modalità di violenza sulla donna. Ma in questo caso, il film si inserisce nel filone femminista tracciato da *I Spit in Your Grave* (che esce nello stesso anno). Inoltre, Prospero insiste su una trattazione smaccatamente grottesca dello stupro, rendendolo per certi aspetti ancora più raccapricciante della messa in scena di *L'ultimo treno della notte*.

Dopo una violenta rapina in una banca, tre rapinatori, Aldo (Ray Lovelock), Nino (Stefano Cedrati) e Walter (Flavio Andreini), trovano riparo presso una villa isolata che ospita un gruppo di studentesse e la loro insegnante, suor Cristina (Florinda Bolkan), una sorella progressista che preferisce gli abiti laici a quelli religiosi e che prima di prendere i voti aveva conosciuto i piaceri della carne ("prima di essere una suora, io ero una donna", confessa la suora). Rapidamente il collegio si trasforma in una prigione. Le ragazze vengono costantemente controllate e vessate dai tre balordi: una viene violentata brutalmente da Walter e Nino sotto lo sguardo sconvolto di Suor Cristina e quello compiaciuto di Aldo. Walter per l'occasione si truoca il volto da donna, caricando la scena di una tensione assurda; Nino, nonostante una profonda ferita al pube causatagli precedentemente da una delle ragazze, non si tira indietro nel dimostrare la propria dolorosa virilità. La scena viene costruita in maniera ulteriormente disorientante dall'uso del rallenti che dilata l'azione e rende ingombranti le espressioni di dolore della vittima e quelle di scherno dei violentatori, e per le geometrie dello sguardo che vengono tracciate, rivolte a interpellare lo spettatore rendendolo anche in questo caso parte testimoniale della violenza in corso. Il volto di Walter

truccato da donna diviene una maschera insondabile nella sua tragicomicità, a dimostrazione di come maschile e femminile possano incontrarsi unicamente con la mediazione della violenza; il primo piano sul volto straziato della ragazza che guarda in macchina diviene un insostenibile richiamo per lo spettatore che, attraverso alcuni controcampi, vedrà il proprio sguardo coincidere con quello di suor Cristina, anche lei costretta a osservare la scena. La sopportazione del visibile viene ulteriormente messa alla prova nello stupro successivo. Dopo un tentativo di fuga, Lisa viene catturata e violentata da Nino che, non potendo usare il pene per via del peggioramento della ferita, la penetra sino alla morte usando un lungo bastone appuntito, in una modalità che ricorda lo stupro di Lisa Stradi in *L'ultimo treno della notte* e quello altrettanto agghiacciante, ma privato della vendetta, di *Avere vent'anni* di Ferdinando Di Leo, che esce nello stesso anno. Anche in questa scena si ricorre all'uso incisivo della soggettiva della vittima, il cui campo visivo è tutto occupato dal volto animalesco di Nino mentre con precisione chirurgica infilza il bastone nella sua vagina, senza lasciare così alcuna via di fuga allo sguardo spettatoriale.

Lungo tutto il film viene esplicitata la fantasia proibita di desacralizzare il corpo della vergine, qui rappresentato sia dalle giovani ragazze, che, come dimostrano le prime inquadrature che le riprendono in costume da bagno, sembrano saggiare innocentemente le prime esperienze della propria sensualità, sia da suor Cristina che non a caso dopo essere stata costretta a indossare nuovamente la tonaca viene violentata da Aldo e Walter, curiosi di sapere come è fatta carnalmente una suora ("Secondo te cosa portano sotto le suore?"). L'immaginario sessuale attorno alla violazione di un corpo "sacro" si materializza negli abusi dei rapinatori e nel loro netto rifiuto verso qualsivoglia forma di progressismo culturale. La scoperta di trovarsi in un collegio religioso, gestito da una giovane suora in abiti laici, genera un'indignazione conservatrice che sfocia nell'urgenza di sanzionare la deviazione dalla norma:

Nino: "Adesso anche le suore si vestono così?"

Walter: "È il progresso, tu queste cose non le capisci."

Nino: "Mi ricordo che una volta la chiesa era molto più seria [...] secondo me le suore si devono vestire da suore [...] dà, attacca lo spogliarello."

Lo spettacolo che segue è una tra le scene più significative per illustrare le scomode geometrie dello sguardo reiterate lungo tutto il film. Mentre Walter strappa via gli abiti laici di suor Cristina la macchina da presa passa in rassegna gli sguardi sconvolti delle ragazze e quelli ansimanti dei balordi in una rapida successione di stacchi. La scena, inoltre, si sviluppa lungo un rovesciamento erotico che fa coincidere il climax non con la visione di Florinda Bolkan nuda e inerme, come ci si aspetterebbe, ma con la sua vestizione monacale ("E ora sorella, la vestizione!" dice a mo' di comando Walter), accompagnando il momento con il ritmo crescente di sguardi rivolti alla suora, in modo da restituire epidermicamente allo spettatore il senso dell'umiliazione psicologica e sessuale subita dalla vittima.

Sarà il ritrovamento del cadavere di Lisa a spingere suor Cristina ad abbandonare i voti, e dunque ritornare a essere una donna per scatenare nei minuti finali la propria vendetta, trascinando a sé quella delle ragazze: Nino viene avvelenato e Walter viene ucciso freddamente con una fucilata; Aldo, invece, viene prima ferito, e poi preso rabbiosamente a bastonate

¹⁹ Attore iconico del *rape and revenge*, che oltre al ruolo di Adam Konitz, ha interpretato quello di Krug Stillo in *Last House on the Left*, e di Alex in *La casa sperduta nel parco*.

²⁰ Significativamente, il film inizia con il volto di Eve visto attraverso il mirino del fucile da caccia di Walter.

²¹ Soprattutto nelle prime scene il film insiste con la metafora della preda per caratterizzare Eve, ad esempio tramite i parallelismi visivi tra la donna e il cervo ucciso da Walter all'inizio del film e poi cucinato allo spiedo. Lo stesso Walter esplicita tale analogia quando confessa a dei campeggiatori con cui si intrattiene di aver immaginato sua moglie allo spiedo al posto del cervo.

dalle ragazze che lo circondano senza scampo. L'agonia del carnefice viene restituita tramite una letale soggettiva che mostra il campo visivo soffocato dai colpi sferrati dalle ragazze furiose, in modo che lo spettatore possa sentirne vibrare la forza davanti ai propri occhi.

IL COITO IN UNA LACRIMA: AUTOSTOP ROSSO SANGUE

Rispetto ai film precedenti, *Autostop rosso sangue* presenta uno schema narrativo più articolato, mirato a esplicitare i meccanismi di ritorzioni interne alla coppia borghese e alla sfera maschile. Il film, infatti, riprende alcune tracce tematiche già controversamente presentate in *Straw Dog*, come il confronto tra mascolinità divergenti, i cui punti di rottura si giocano sul territorio del possesso forzato del corpo femminile e sull'eroticizzazione dello stupro.

Una coppia in crisi, Walter (Franco Nero) ed Eve Mancini (Corinne Cléry), durante un viaggio nel deserto della California carica a bordo un autostoppista, Adam Konitz (David Hess);¹⁹ dai pochi indizi iniziali e dalle informazioni alla radio la coppia capisce di aver con sé un rapinatore violento in fuga con un sostanzioso bottino. La presenza estranea dell'autostoppista intensifica la crisi della coppia, lasciandone emergere tutti gli attriti e le tensioni. Adam prende velocemente in ostaggio i due e non perde l'occasione di soggiogare la virilità di Walter, facendo una serie di apprezzamenti osceni e molestando Eve, arrivando infine a violentarla davanti al marito. Sarà la stessa Eve a sparare a bruciapelo ad Adam dopo il coito, procurandosi così la propria vendetta e salvando la vita a Walter. Tuttavia, da quel momento in poi, la coppia invece di rinsaldarsi inizia ad acuire ulteriormente i propri contrasti. L'atteggiamento di Walter, intanto, comincia ad assomigliare sempre più pericolosamente a quello di Adam, sino a trasformarsi nella sua copia: infatti, lascerà morire Eve dopo un incidente stradale per scappare da solo con il bottino. La definitiva sovrapposizione tra i due personaggi maschili viene suggellata nell'inquadratura finale di Walter mentre fa l'autostop sul ciglio della strada, che replica così quella del suo primo incontro con Adam.

L'ambientazione *on the road* del film si presta a percorrere un viaggio all'interno delle insicurezze che destabilizzano l'affermazione sociale e sessuale della virilità, attraverso l'ambiguo dualismo tra Walter e Adam: alla virilità nervosa del primo risponde specularmente la sfacciataggine da supermaschio del secondo. Non mancano i momenti di una disorientante complicità tra i due – qualche risata, il passarsi la bottiglia di whisky, ecc. – subito interrotti da scazzottate, con cui si ribadiscono le gerarchie di potere sul corpo della donna. Eve infatti si trova nel mirino²⁰ delle rappresaglie di una virilità in continua ricerca di conferme: la sua condizione di preda, esplicitata sin dalle primissime inquadrature,²¹ viene alimentata dalla debole resistenza che oppone al sesso animalesco di Walter e dalla la facilità con cui il suo corpo si arrende lasciandosi toccare e umiliare da Adam, sovraimprimendo alla sua figura la materializzazione della fantasia maschile della donna sempre vogliosa.

Diversamente dagli altri film, il quadro reazionario di un maschilismo ostentato viene messo a confronto non con lo scenario dell'emancipazione femminile, o del progressismo delle istituzioni sociali e formative, quanto con quello dell'omosessualità, esplicitando ancora di più l'obiettivo del film di esibire le contraddizioni intrinseche all'ideale di una mascolinità assoluta.

²² Chiamati a mo' di scottò da Adam "le checche inseparabili, gli sposini felici" in aperto contrasto con la scarsa felicità di Walter ed Eve.

²³ Walter: "Non ci sono che le checche oggi che sappiano amare [...] stiamo facendo un bel casino, uomini da una parte, donne dall'altra: una società di omosessuali".

²⁴ Cfr. Bradley A. Te Paske, *Rape and Ritual: A Psychological Study*, Inner City, Toronto 1980.

²⁵ In una scena iniziale dal valore simbolico, Walter conosce due campeggiatori americani e nel momento di presentarsi a loro non ricorda il proprio nome.

Dopo che Adam elimina Hawk e Oaks, due suoi ex complici gay,²² intreccia con Walter una discussione denigratoria sull'omosessualità, lasciando emergere così tutta l'ansia di una irreversibile de-virilizzazione sessuale e sociale del maschio. La complicità delle posizioni di Adam e Walter²³ viene interrotta da Eve, che accusa entrambi di essere degli "invertiti", "grandi scopatori che si fanno le seghe e fanno l'amore con la pistola", denudando così i meccanismi nascosti della mascolinità fallimentare dei due.

All'interno di questa dialettica tra virilità e omosessualità, lo stupro di Eve si presenta come un articolato dispositivo, in cui la punizione e la vendetta vengono spettacolarizzate dall'intensità erotica della rappresentazione. Questo momento corrisponde alla sequenza centrale del film, annunciato dallo stesso Adam a Walter come l'annuncio di uno spettacolo che apre un livello metatestuale di interpellazione spettatoriale: "Non muoverti, ora ti faccio vedere io; ti do una poltrona in prima fila perché adesso, amico, è arrivato il momento dello spettacolo: contento? Era ora no?". Si tratta di un chiaro invito allo spettatore che, già sovraccaricato di immagini erotiche del corpo palpeggiato, spogliato e umiliato di Eve, vede le proprie attese risolte, e assiste a quanto annunciato e interrotto più volte: il rito dello stupro come affermazione necessaria della virilità. Lo stupro non è violento, ma passionale, e vi si intrecciano la materializzazione dell'ideale maschile di far godere la donna che oppone resistenza e altresì l'umiliazione sessuale dell'avversario²⁴ costretto a guardare la scena legato mani e piedi.

Siamo lontani dalle violazioni carnali con coltelli e bastoni descritti precedentemente. Qui, la sequenza si impregna di un tono iniziatico: il corpo nudo di Eve sdraiato su un tappeto in attesa viene contemplato da Adam; i due corpi avvinghiati vengono illuminati da un fuoco solitario che accompagna l'intensità del piacere, sino al momento del coito, sublimato nella lacrima che sgorga dagli occhi cerulei ed esausti di Walter, poco prima che il fuoco sfumi definitivamente i contorni degli amanti.

Questa messa in scena spiccatamente erotica si presta a mettere in moto il ribaltamento del ruolo della vittima, spostandolo dal corpo di Eve all'identità maschile di Walter che assiste inerte al godimento della moglie. Il fitto campo-controcampo tra lo sguardo di Walter e quello di Eve allinea lo sguardo spettatoriale e quello del marito tradito lungo la medesima esperienza testimoniale. Tuttavia, questo quadro viene attraversato da un vibrante sovrappiù erotico che trasforma l'intera sequenza nell'allestimento di una tragedia del piacere che disvela i meccanismi profondi della crisi di identità del maschile.²⁵

Scene come questa non solo insistono sull'esibizione della violenza, ma forniscono gli elementi ricorsivi con cui provare a tracciare una estetica della sutura dello sguardo dello spettatore nel testo filmico, elemento problematico su cui insiste la stagione del *rape and revenge* italiano.

ABSTRACT

The essay aims to provide a framework of reference on the Italian *rape and revenge movie*, focusing the analysis on the narrative and aesthetic solutions of the representation of sexual violence and the paths of identification of the viewer with the victim. To this end, we will consider a triptych of films, considered among the most significant and problematic of the genre: *L'ultimo treno della notte* (1975) by Aldo Lado, *La settima donna* (1978) by Franco Prosperi and *Autostop rosso sangue* (1977) by Pasquale Festa Campanile.