



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
SCRITTURE E PROGETTI PER LE ARTI VISIVE E
PERFORMATIVE

MOSTRUOSO FEMMINILE E *FEMALE RAGE*:
UN VIAGGIO STORICO E CINAMATOGRAFICO

Relatore:

Prof. Lorenzo DONGHI

Correlatrice:

Prof.ssa Elisabetta MODENA

Tesi di Laurea Magistrale di

Gerardina Federica BARONE

Matricola n. 502548

Anno Accademico 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO UNO: RICOSTRUZIONE STORICA TEORIE FEMMINISTE E *FEMINIST FILM THEORY*

1. Cenni storici sulle prime ondate
 - 1.1. Critica cinematografica durante la seconda ondata
 - 1.2. Terza ondata e post-femminismo
2. Protagoniste della *Feminist Film Theory*
 - 2.1. Laura Mulvey
 - 2.2. Teresa de Lauretis
 - 2.3. Barbara Creed
3. Temi
 - 3.1. Lo specchio
 - 3.2. *Male gaze*
 - 3.3. Mostruoso femminile

CAPITOLO DUE: IL MOSTRUOSO FEMMINILE E IL *FEMALE RAGE*

1. Mostruoso femminile
 - 1.1. L'abietto
 - a. Streghe
 - b. Vampire
 - c. Creature demoniache
 - d. Cannibali
 - e. Vigilanti e vendicatrici
 - f. Madri
 - 1.2. *Final girl e slasher*
2. *Female Rage*
 - 2.1 *Female revenge e revolt*

CAPITOLO TRE: CAPITOLO TRE: HORROR E CASI STUDIO

- 1. Horror e registe**
- 2. *Raw e Titane***
- 3. *American Mary***
- 4. *The Lure***

BIBLIOGRAFIA

SITOGRAFIA

FILMOGRAFIA

INTRODUZIONE

La rabbia e la mostruosità femminili non sono temi contemporanei, ma si perdono nei secoli e nelle varie opere. A volte i due elementi non si incontrano, altre volte invece coesistono entrambi e danno vita nel mito, nella letteratura, nell'arte a personaggi particolarissimi come Medea o Lady Macbeth, per citare due note protagoniste. Non sono però le uniche: per lungo tempo le donne sono state personaggi terribili, temuti e arrabbiati. Sono state streghe, sirene, vampire, donne descritte come ossessive da una narrazione quasi sempre maschile.

Perché queste donne sono arrabbiate? Perché sono mostruose? E soprattutto, la loro mostruosità da quali fattori è determinata? Perché alcuni personaggi femminili incutono, soprattutto agli uomini, così tanta paura? Questo elaborato cerca di indagare le ragioni e di fornire alcune risposte, soprattutto attraverso esempi filmici molto rappresentativi. Inoltre, prova a spiegare e a mostrare cosa sia davvero la rabbia femminile.

Sebbene la rabbia abbia radici profonde e sia legata alla storia e alla condizione delle donne, il *female rage* ha origini più precise. Nato inizialmente all'epoca del #METOO intorno al 2017, il tema vuole rivalutare e dare spazio a questa rabbia, da sempre soffocata e stereotipata nella realtà e di conseguenza anche nelle opere di finzione. Uno degli esempi cinematografici più famosi dell'epoca è sicuramente *Promising Young Woman* (2020) di Emerald Fennell, in cui la regista racconta la storia di una donna che, a seguito dello stupro e della morte della migliore amica, decide di vendicarsi di tutte le persone coinvolte e che non l'hanno aiutata, incanalando così la sua rabbia in una vendetta meditata che mostra la sua parte più mostruosa e ferita.

Il primo capitolo, attraverso un'analisi storica e tematica, traccia una linea temporale del femminismo e della *feminist film theory*, dopodiché arriva ad approfondire delle tematiche filmiche. Nei successivi paragrafi, è dato spazio ad alcune protagoniste e studiose di cinema che hanno fondato e rivoluzionato la disciplina, approfondendo alcune loro teorie e temi imprescindibili.

Il secondo capitolo costituisce il nocciolo del lavoro approfondendo il concetto di mostruosità e rabbia femminili. Vengono presentate le teorie e le analisi di diverse studiose e critiche, con nomi affermati come Laura Mulvey, Barbara Creed, Julia Kristeva e Teresa de Lauretis, ma anche apporti più contemporanei. Importantissimo è il concetto di abietto e

abiezione, fondamentale per comprendere sia la mostruosità, ma anche il genere horror che verrà approfondito nel capitolo successivo, soprattutto quello diretto da registe.

Se da una parte c'è la teoria, dall'altra ci sono esempi concreti di film di vario genere (horror, thriller, drammatico, storico) diretti da donne, in un panorama cronologico che si focalizza soprattutto sull'ultimo decennio. In tal modo, il capitolo offre immagini e versioni diversificate del mostruoso femminile, in particolare nel paragrafo che si occupa delle creature abiette come streghe, vampire, esseri demoniaci, cannibali, vendicatrici e madri (non in generale, ma come categoria che soprattutto nell'horror ha generato particolari e talvolta spaventose rappresentazioni). Un piccolo spazio è dato anche al sottogenere dello *slasher*, utile per conoscere al meglio il personaggio della *final girl*, la sua storia e la sua rinascita.

Il terzo capitolo pone l'attenzione su quattro film cardine del lavoro sulla comprensione del mostruoso e della rabbia: *Raw* (2016) e *Titane* (2021) di Julia Ducournau, *American Mary* (2012) di Jen e Sylvia Soska e *The Lure* (2015) di Agnieszka Smoczyńska. Cosa c'è di mostruoso nelle protagoniste di questi film? Justine, la protagonista di *Raw*, appare come una semplice studentessa brillante ma timida, che in realtà nasconde dentro di sé una voracità tremenda della quale non era a conoscenza e che metaforicamente corrisponde alla scoperta di se stessa, della sua sessualità, del suo vero io e dei suoi desideri.

Alexia, la protagonista dell'altro film della regista francese Ducournau, è del tutto diversa: la sua mostruosità è plateale, non solo nell'aspetto (uno stile poco femminile ed una placca di metallo sulla testa), ma anche nei modi, nell'aggressività e nell'istinto omicida che rivela fin dall'inizio del film.

Dalle prime immagini della pellicola, inoltre, lo spettatore è a conoscenza anche di un'altra cosa: Alexia è attratta dalle automobili e questa attrazione genera una gravidanza che darà alla luce una creatura ibrida. Per tutte queste ragioni, la donna ricerca continuamente una libertà e una via d'uscita in modo che possa vivere lontano dai pregiudizi altrui.

Anche Mary è una studentessa con una brillante carriera, interrotta però da uno stupro e poi dal desiderio di vendetta, ma non solo. Se da una parte Mary diventa la carnefice del suo stupratore, dall'altra scopre di poter mettere al servizio di persone che desiderano delle operazioni chirurgiche estreme le sue capacità da chirurga. In tal modo, il personaggio abietto diventa anche colei che rende ancora più abietti gli altri, accettando di compiere operazioni che

altri dottori si rifiutano di fare. Mary è mostruosa perché discende in un mondo in cui crea da capo le regole, un mondo che la rende più libera e forte e che rende felice (e abietto) chi le chiede aiuto.

Quella delle due sorelle sirene, invece, è una mostruosità più visibile. Golden e Silver sono due creature marine mangiauomini che per qualche tempo vivono una vita più umana. Una di loro riesce perfettamente a considerare quell'avventura un gioco; invece, l'altra resta schiacciata in dinamiche che la portano a rinunciare alla propria mostruosità – la coda per prima – e poi a morire. Golden, la sorella più forte che non mette in dubbio la propria mostruosità e che ha una relazione *queer* durante la sua permanenza sulla terra ferma, esplode di rabbia quando vede la sorella diventare spuma di mare davanti ai propri occhi. A quel punto, non le resta che uccidere l'uomo che ha causato la morte di Silver e poi tornare nel mare. La sua vera casa.

La tesi, dunque, ha diversi obiettivi: approfondire specifici temi cinematografici, soprattutto all'interno del genere horror; analizzare alcuni film per mostrare come queste tematiche siano fondamentali sia per le pellicole prese in esame, che per l'horror contemporaneo, soprattutto diretto da donne; ed infine, di mostrare come questi temi abbiano delle radici nella società.

CAPITOLO UNO: RICOSTRUZIONE STORICA TEORIE FEMMINISTE E *FEMINIST FILM THEORY*

1. Cenni storici sulle prime ondate

Attraverso un'analisi storica e tematica, il seguente capitolo traccia una linea del femminismo e della *feminist film theory*, dopodiché approfondisce l'aspetto filmico. Il tentativo è quello di arrivare al fulcro di alcuni temi della teoria cinematografica femminista, tra i quali spicca il *male gaze*, la teoria dello specchio e il mostruoso femminile. L'analisi dei primi due elementi è utile per comprendere come lo sguardo maschile, sia nella società che nel cinema, sia stato a lungo quello predominante e come la donna abbia invece rappresentato una superficie sulla quale riflettere i desideri degli uomini.

Il mostruoso femminile, invece, soprattutto nel successivo capitolo, cerca di spiegare come per gli uomini la mostruosità non sia solo qualcosa che ha a che fare con una specificità fisica vera e propria del personaggio, ma anche come sia soprattutto il timore che le donne possano essere forti, libere e terrificanti.

Il femminismo è una lunga storia che va dal XIX secolo fino ai dibattiti degli ultimi anni e cronologicamente, ma anche teoricamente, può essere suddiviso in tre diverse ondate: la prima riguarda le teorie femministe più acerbe e antiche; la seconda divampa nella seconda metà degli anni Sessanta, ma ha i suoi germogli già dopo la fine della Seconda guerra mondiale; la terza ondata, definita anche post-femminismo, si sviluppa a partire dagli anni Ottanta. In questa sede, il femminismo che verrà considerato in gran parte è quello della terza ondata, con tutte le sue novità sia sul mondo della *feminist film theory* che su quello *queer*.

Le fondamenta per un discorso femminista, incentrato soprattutto sulla parità tra uomo e donna, possono essere rintracciate a partire dalla fine del 1700 con una dichiarazione che mette su carta queste prime idee. È proprio nel 1791, infatti, che Olympe de Gouges scrive la *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* nella quale dichiara di volere «una quasi

compartecipazione di uomini e donne alle influenze politiche e istituzionali francesi»¹, donne che, inoltre, hanno partecipato alla Rivoluzione Francese e che chiedono un po' di spazio in un mondo completamente maschile. Purtroppo, le sue idee non trovano la giusta accoglienza e la donna viene successivamente ghigliottinata.

Altro interessante apporto è stato quello di Mary Wallstonecraft, madre della scrittrice Mary Shelley, la quale pubblica nel 1792 la *Rivendicazione dei diritti della donna*, in cui problematizza l'assenza di queste dalla sfera politica, come aveva già fatto de Gouges. Laura Sugamele, autrice femminista, spiega come la donna abbia posto «le basi per un progetto di emancipazione, lontano dal modello educativo imposto dalla tradizione, che può essere un veicolo per la trasmissione di un sapere patriarcale della divisione dei ruoli»².

Wallstonecraft, infatti, colpevolizzava proprio l'educazione che veniva data alle bambine, che le plasma già in tenera età in una visione che porta poi alla continua oppressione delle donne sia nella sfera pubblica che in quella privata. La sua riflessione, per l'epoca, si può considerare fortemente all'avanguardia.

Questi anni, dunque, si concentrano sulla parola uguaglianza ed inoltre le donne iniziano a rivendicare per tutti una parità di diritti e di doveri, anche cercando di ottenere l'emancipazione dagli uomini. È in quest'aria politicamente complessa, quando il discorso inizia a spostarsi anche verso il diritto di voto per un suffragio universale, che può collocarsi l'inizio della prima ondata di femminismo.

Verso la fine dell'Ottocento, infatti, la lotta per il voto diventa uno dei cardini delle femministe dell'epoca ed è per questa ragione che Millicent Fawcett dà vita nel 1869, nel Regno Unito, al gruppo delle suffragette. Le suffragette affermano che il voto «doveva essere riconosciuto anche alle donne per la loro superiorità morale data dalla funzione materna e dal loro impegno umanitario contro i vizi e le corruzioni morali. Pertanto, il primo femminismo si è costruito anche intorno e con riferimento alla differenza sessuale»³.

Il voto, ormai, è visto come «strumento per la rivendicazione dell'autonomia individuale e della capacità di pensiero e di azione»⁴. Molto presto, però, a questa richiesta si aggiunge

¹ Laura Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, Aracne editrice, Roma, 2019, pp. 15-16.

² Ivi, p. 20.

³ Natalina Stamile, *Appunti su femminismo e teoria del diritto. Una rassegna*, in «Ordines», 2, 2016.

⁴ Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, p. 22.

anche quella della rivendicazione di altri diritti come la parità salariale, il diritto di istruzione anche per i bambini, senza divisioni di genere.

A partire dagli anni Sessanta si delinea una nuova ondata di femminismo, che per comodità cronologica viene definita la seconda. All'inizio, questa ondata si fonda sul femminismo liberale, il più diffuso all'epoca. La definizione di liberale tendenzialmente esprime una visione abbastanza moderata e «liberal feminists also tend not to identify their position as 'political' but rather as a sensible, moderate and reasonable claim for formal sexual equality»⁵.

La filosofia liberale è basata inoltre su due concetti: quello che l'uomo abbia bisogno di una società e quello di uomo che è in questo modo per natura, e non perché condizionato in qualche modo da fattori sociali e ambientali.

Imelda Whelehan, professoressa e autrice di diversi lavori sul femminismo e sulla cultura popolare, illustra infatti come uno dei problemi della filosofia liberale, e di conseguenza del femminismo che ne deriva, sia il bisogno spasmodico di spingere l'uomo a creare una società, una struttura, accettando anche che alcuni membri siano naturalmente meno privilegiati: «the problem for liberals lies in justifying man's natural desire to become a social animal, particularly when their model of the ideal organic society is a hierarchical one where many members have to accept their lack of privilege as natural and immutable»⁶.

Gli anni dopo la Seconda guerra mondiale sono fondamentali per le donne, per la comprensione della loro condizione. Nonostante la presenza e la collaborazione delle donne sia stata fondamentale in molti ambiti durante entrambe le guerre mondiali, il dopoguerra ha cercato nuovamente di incastrarle in dei ruoli ben definiti, come quello della casalinga borghese:

world events had transformed the lives of working-class and bourgeois women alike, and it seemed possible that this transformation might be permanent. However, the years after the Second World War produced a retroactive ideological shift: a revived 'cult of the housewife'

⁵ Imelda Whelehan (ed.), *Modern Feminist Thought, From the Second Wave to 'Post-Feminism'*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1995, p. 27.

⁶ Ibidem.

was effectively a consolidated attack on women's new-found freedom, devoted as it was to recreating and redefining the domestic space as women's space. Domestic labour was construed in capitalist terms; the housewife of the 1950s and 1960s was constructed and mythologized as a competent businesswoman surrounded by a wealth of labour-saving devices, so that housewifery could be ideologically packaged as a skilled, highly technologized industry of its own⁷.

Uno dei primi testi fondamentali per la decostruzione della figura femminile è *The Feminine Mystique*, scritto da Betty Friedan nel 1963. Secondo la scrittrice:

The feminine mystique says that the highest value and the only commitment for women is the fulfilment of their own femininity. It says that the great mistake of Western culture, through most of its history, has been the undervaluation of this femininity. It says this femininity is so mysterious and intuitive and close to the creation and origin of life that man-made science may never be able to understand it. But however special and different, it is in no way inferior to the nature of man, it may even in certain respects be superior.⁸

Per la studiosa, sono proprio la maternità ed il matrimonio ad essere degli ostacoli per le donne, soprattutto per le loro carriere e per la loro persona. Costrette ad una vita da madri e mogli è come se venissero private della loro identità.

Allo stesso modo, però, come sottolinea Whelehan, nel libro pare esserci un sottotesto che evidenzia come la colpa sia delle donne stesse se non riescono ad evadere o ad evitare questo destino: «Friedan's revolution remains largely an individual one; if not achieved, she implies, women only have themselves to blame»⁹.

La seconda ondata di femminismo radicalizza il discorso ed in parte si allontana sia dai temi affrontati durante la prima ondata che dal femminismo liberale. Non è più centrale la volontà d'uguaglianza tra uomo e donna, ma le differenze tra questi, inoltre «la lotta non è

⁷ Whelehan, *Modern Feminist Thought, From the Second Wave to 'Post-Feminism'*, p. 7.

⁸ Ivi, p. 36.

⁹ Ibidem.

soltanto rivolta al raggiungimento dell'uguaglianza; essa deve condurre all'espressione di sé in quanto soggetto differente e sessuato»¹⁰.

Come si intuisce, la seconda ondata si inserisce in un momento storico-politico delicatissimo: molti dei moti femministi negli Stati Uniti hanno le radici nei movimenti per i diritti civili che fanno capo a Martin Luther King, alle proteste contro la Guerra del Vietnam in mano agli studenti. Tra le voci più importanti del periodo è impossibile non citare Angela Devis, un simbolo ed un'attivista importantissima.

In Europa, invece, le varie rivolte prendono forma attraverso le proteste studentesche nelle università, nelle scuole; con gli operai nelle fabbriche e con le donne che scendono per le strade, unite, per reclamare a gran voce i propri diritti.

Il femminismo radicale è un po' il simbolo della rabbia delle donne dell'epoca contro il patriarcato ed anche un tentativo di creare uno spazio di discussione e di condivisione unicamente femminili, per ridefinire alcuni concetti, soprattutto quello di genere. Molto del loro lavoro, difatti, si è basato sulla discussione di come il genere sia un costrutto sociale e come sia fondamentale scardinarlo, soprattutto in un'ottica eterosessuale. In questa seconda fase, si assiste ad un grande bisogno di «decostruzione di ruoli e del significato imposto socialmente alla maternità»¹¹ e del corpo della donna. In questo senso, risulta centrale anche il discorso intorno al sesso e a come non fosse più visto dalle donne solo come finalizzato alla procreazione, in un'ottica religiosa, ma anche legato al piacere personale.

Per tutti questi concetti è essenziale l'apporto di Simone de Beauvoir e del suo testo *Il secondo sesso* del 1949. Una nozione importante espressa dal libro è che «donna non si nasce, ma si diventa», un'espressione che indica come il genere sia un fattore di culture, di condizioni sociali e non qualcosa di puramente naturale e «it led them to distinguish, for example, between the word 'female', which specifies biological sex, and the word 'feminine', which describes a social gender role»¹².

La filosofa indaga i perché e le cause della storica subordinazione delle donne. Attraverso un parallelo con la schiavitù, de Beauvoir spiega come si sia raggiunto «un

¹⁰ Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, p. 37.

¹¹ Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, p. 44.

¹² Shohini Chaudhuri (ed.), *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, New York, 2006, p. 16.

incorporamento dell'uomo come primo sesso e della donna come secondo sesso»¹³, mediante una narrazione errata che si è sempre avvalsa di miti, della religione e di una storia scritta dagli uomini. Inoltre, la studiosa illustra come la donna sia considerata “Altro”:

essa nella storia, non si sa come e quando, pur essendo libera come l'uomo (la libertà di ciascun essere umano è insopprimibile), si è trovata in condizioni diverse da quella dell'uomo e ha scelto di essere “Altro” rispetto all'uomo, il secondo sesso rispetto al primo sesso¹⁴.

Come nota Laura Sugamele, pare che questa constatazione metta la donna in una posizione di complicità con l'uomo, ma sottolinea anche altro. Se si riprende il concetto di “donna non si nasce, ma si diventa”, la filosofa suggerisce non solo che la femminilità sia qualcosa di sociale e costruito, ma anche che «la strada per la liberazione richiede per la donna scelte di tipo non individuale, ma collettivo»¹⁵. Anche perché, solo le donne stesse possono risolvere la questione femminile e non gli uomini, perché «in tal caso sarebbero allo stesso tempo giudici e parti in causa»¹⁶.

Con l'uscita del libro *Questione di genere* (originale: *Gender Trouble Feminism and The Subversion of Identity*) Judith Butler rivoluziona il panorama del discorso femminista. Dichiara in una prefazione pubblicata postuma:

Nel 1989 mi interessava soprattutto criticare gli assunti eterosessuali che pervadevano la teoria letteraria femminista. Cercavo di controbattere a quei punti di vista che facevano dei limiti e proprietà del genere un presupposto e ne restringevano il significato a nozioni consolidate di mascolinità [masculinity] e femminilità [femininity]. Ritenevo, e ritengo ancora, che ogni teoria femminista che restringe il significato del genere ai presupposti della sua stessa pratica istituisca norme di genere che producono esclusioni all'interno del femminismo, e che spesso conducono all'omofobia. [...] In particolare, ero contro quei regimi di verità che sanciscono il fatto che certe espressioni connotate dal punto di vista del genere [gendered expressions] debbano essere ritenute

¹³ Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, p. 32.

¹⁴ Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, p. 32.

¹⁵ Ivi, p. 33.

¹⁶ Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma, 2013, p. 18.

false o derivative e altre vere e originarie. [...] Anzi, lo scopo del testo era proprio quello di aprire il campo delle possibilità di genere senza prescrivere quali possibilità dovessero essere realizzate¹⁷.

L'autrice riassume così le varie tematiche del libro e spiega come inizialmente il femminismo fosse solo per donne bianche ed etero, ma che la decostruzione del tema del genere abbia finalmente iniziato ad includere anche altre categorie, sia di genere che di etnia. Come spiega Butler, il genere diventa «un artificio fluttuante, con la conseguenza che termini come *uomo* o *mascolinità* possono significare con la stessa facilità un corpo di sesso sia femminile che maschile, e termini come *donna* o *femminilità* un corpo di sesso sia maschile sia femminile»¹⁸.

Inoltre, la filosofa espone come «l'istituzione di un'eterosessualità obbligatoria»¹⁹ nella società, così come in alcuni studi femministi, sia semplicemente lesiva ed imponga un binarismo che ingabbia le persone e annulla le differenze.

Riprendendo il famoso libro di Simone de Beauvoir e la citazione forse più usata del suo libro ovvero «donne non si nasce, ma si diventa», Butler asserisce che qualcosa di vero in ciò potrebbe esserci, proprio in luce di una concezione di genere più sfumata: «persino donna è un termine *in progress*, un divenire, un costruire di cui non si può dire a ragione che inizi o finisca»²⁰. Ne consegue che, forse in termini che neanche De Beauvoir aveva considerato, il genere stesso sia un divenire e «non dovrebbe essere concepito come un sostantivo o un oggetto sostanziale, oppure ancora come un marcatore culturale stabile, ma anzi come una sorta di azione incessante e ripetuta»²¹.

La seconda ondata femminista è caratterizzata da uno slogan che ha avuto molta risonanza «il personale è politico», titolo del saggio dell'attivista statunitense Carol Hanisch. Con questa frase si desidera enfatizzare quanto sia importante sollevare le coscienze delle donne

¹⁷ Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, p. VI.

¹⁸ Ivi, p. 12.

¹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰ Ivi, p. 50.

²¹ Ivi, p. 159.

e fare in modo che comprendano che ogni aspetto della loro vita, all'epoca, fosse politico. Imelda Whelehan spiega che:

consciousness raising was a central process in politicizing the personal: not only was it intended to awaken women to the injustices of their secondary social position, but they were encouraged to reassess their personal and emotional lives, their relation to their families, their lovers and their work²².

Questo discorso è fondamentale perché le donne non solo possano sentirsi libere di esporre le ingiustizie e le insoddisfazioni nella loro vita, ma possano anche reclamare un'identità autonoma. Nonostante abbiano più volte sottolineato la natura politica delle loro teorie, le femministe hanno continuato a lungo a essere escluse dalla politica:

The fear is, presumably, that politics, as it is dominantly defined, will lose some of its academic 'rigour' if it were to be tainted by sexual politics, and institutional political agendas would have to be stretched beyond recognition if they were to incorporate feminist considerations. As a consequence, it is likely that the boundaries of democracy as we currently understand them would break down rapidly, or require transformation, were feminist critiques to be given any serious attention²³.

1.1. Critica cinematografica durante la seconda ondata

L'origine della critica cinematografica femminista può idealmente avere inizio nel 1972, con la nascita di *Women and Film*²⁴, una rivista americana fondata da Siew-Hwa Beh e Sandra Salyer che pubblica recensioni e analisi su argomenti femministi legati al cinema.

Cristina Demaria scrive che «le studiose che partecipano a questo progetto pongono al centro delle loro critiche le rappresentazioni cinematografiche, accusate di proporre solo immagini oppressive»²⁵, concentrandosi quindi sull'espone i ruoli stereotipati dei personaggi,

²² Whelehan, *Modern Feminist Thought, From the Second Wave to 'Post-Feminism'*, p. 13.

²³ Ivi, p. 26.

²⁴ Cristina Demaria, *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003, p. 166.

²⁵ Ibidem.

soprattutto femminili, e la rappresentazione di una società patriarcale. Tale critica, però, appare limitata e non approfondita. Viene elaborata da Claire Johnston due anni dopo, nel saggio *Women's Cinema as Counter-Cinema*, ma sarà poi Laura Mulvey a rivoluzionare definitivamente tutto il discorso.

Queste riflessioni, dunque, iniziano proprio in periodi politicamente complessi e di rivolte su tutti i fronti. Queste proteste sono la risposta di una società che continua a lasciare indietro diverse categorie di persone, incluse le donne. Nella società come nel lavoro e anche nell'ambito cinematografico:

Martha Lauzen's research into the 'celluloid ceiling' has recently brought attention to these problems within the Hollywood film industry. Her statistics reveal that not only are women significantly underrepresented behind-the-scenes as directors, cinematographers, editors, producers, and writers but their chances of advancing through the industry are also far less than men's²⁶.

Queste statistiche hanno portato a delle riflessioni da parte delle studiose, ma anche ad azioni più concrete, come la nascita delle *Guerrilla Girls*, un gruppo femminista fondato nel 1984 a New York, intenzionato a evidenziare la disparità che c'è tra uomini e donne nel mondo dell'arte. Il loro sito ufficiale cita: «The Guerrilla Girls are anonymous artist activists who use disruptive headlines, outrageous visuals and killer statistics to expose gender and ethnic bias and corruption in art, film, politics and pop culture»²⁷.

Infatti, nel 2003 un gruppo di queste attiviste, insieme a delle anonime registe, hanno spiegato come «only 4 per cent of 2002's top-grossing films were directed by women, compared to 14 per cent female senators»²⁸, sottolineando quindi la scarsità di presenza femminile del mondo cinematografico ed anche la difficoltà delle donne di avanzare in un ambiente del genere.

Nessuno dei fondamenti della società patriarcale rimane escluso dalla critica sia femminista che cinematografica. Viene attaccato il «fondamento sessista del sistema patriarcale, le sue istituzioni, ma anche le sue ideologie [...] la politicità del sesso [...] le

²⁶ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 6.

²⁷ *Guerrilla Girls*, <https://www.guerrillagirls.com>

²⁸ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 6.

motivazioni biologiche, ma anche culturali di questa oppressione, la scoperta del proprio corpo ma anche la messa in discussione di una eterosessualità obbligata»²⁹.

Negli anni Sessanta, inoltre, se una parte di studiosi accoglie le teorie di Freud sul femminismo e anche sull'analisi della donna in ambito cinematografico, altre si scagliano completamente contro. Ad esempio, secondo Betty Friedan «the feminine mystique derived its power from Freudian thought»³⁰, proprio per spiegare come la filosofia dello psicanalista sia deleteria. Le critiche cinematografiche del post-femminismo, invece, non hanno dubbi nell'affermare che le teorie freudiane sono limitate ed anche pericolose:

Feminists have criticized Freud for his reductive understanding of sexual difference as the absence or presence of the penis. Many object to the centrality he gives to the phallus, which has earned him the title of being 'phallogentric' – a term coined by British psychoanalyst Ernest Jones, who disputed the notion of penis envy³¹.

1.2. Terza ondata e post-femminismo

Gli anni Ottanta ed il decennio successivo sono caratterizzati da consapevolezza diverse che spingono il femminismo verso altri fronti, considerando anche donne di diverse etnie e donne lesbiche. Questi sono gli anni dei *gender studies* che aprono la strada al mondo *queer*.

Il movimento femminista nero sembra essere nato negli Stati Uniti nel 1973, dopo che una scrittrice nera, Doris Wright, convoca una riunione per discutere della relazione tra le donne nere e il femminismo. Questo atto porta alla creazione del *National Black Feminist Organization*, la quale «did facilitate progress in the form of consciousness raising specifically directed at black women, and the setting up of clear agendas for intervention in and destabilization of white feminist hegemony»³².

²⁹ Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed Erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori Editore, Napoli, 2004, p. 245.

³⁰ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 18.

³¹ Ivi, p. 21.

³² Whelehan, *Modern Feminist Thought, From the Second Wave to 'Post-Feminism'*, p. 107.

La polemica verso il femminismo bianco è molto forte, accusato di razzismo e di sessismo dalle altre; viene inoltre accusato di non avere né interesse, né di fare tentativi di comprensione verso un mondo diverso da quello bianco e borghese. In quest'ottica,

gli influssi del pensiero post-coloniale portarono a concepire le forme razziali e sessuali in quanto intrinseche ad una cultura patriarcale neoimperialistica che, tuttavia, continua a persistere e che si dilata nella dicotomia tra un Occidente sviluppato e un "Terzo Mondo" sottosviluppato³³.

Fino a quel momento, infatti, la critica femminista si è preoccupata essenzialmente di donne bianche ed occidentali e di conseguenza, nell'ambito dei *film studies*, le donne di colore non sono né menzionate, né considerate un possibile oggetto del desiderio «divise tra l'immagine di una sessualità quasi animalesca e quella di una corporeità materna e rassicurante»³⁴.

Secondo bell hooks, una scrittrice e un'attivista statunitense, in campo cinematografico l'attenzione allo sguardo delle spettatrici va «riconsiderata da una prospettiva attenta ai contesti e alle storie in cui si muovono coloro cui è offerto un modello di identificazione»³⁵.

In questa ondata di femminismo, grande spazio iniziano a prendere le teoriche e attiviste lesbiche, anch'esse escluse dai precedenti discorsi. Si portano avanti grandi temi, come quello di un femminismo che debba non solo essere più solo bianco ed occidentale, ma anche che non debba essere per forza eterosessuale. Le attiviste lesbiche iniziano quindi a reclamare una propria identità ed un proprio spazio:

The formation of a specifically lesbian politics itself suggests that lesbians felt themselves to be excluded or their concerns marginalized in the women's movement at large - it also, perhaps, reflects a growing concern with the politics of identity in all militant political movements of the '60s, including the civil rights and gay rights and anti-Vietnam movements³⁶.

³³ Sugamele, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, p. 52.

³⁴ Demaria, *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, p. 183.

³⁵ Ivi, p. 184.

³⁶ Whelehan, *Modern Feminist Thought, From the Second Wave to 'Post-Feminism'*, p. 88.

La nascita di gruppi lesbici come le *Furies* o le *Radicalesbians* crea una sorta di spaccatura nella corrente femministe. Se le accuse delle femministe lesbiche sono chiare, dall'altra le femministe bianche incolpano le altre di aver creato una rottura nella sorellanza e sottolineano come per loro il termine "lesbica" sia connotato negativamente. Per le femministe lesbiche, invece, è una parola di cui hanno bisogno di riappropriarsi, «as the epithet so often indiscriminately hurled abusively at women who fail to 'conform', it comes to signify for lesbian the pariah who rejects conventional notions of feminine propriety»³⁷.

Queer è un termine ombrello che coinvolge tutta la comunità LGBT. Oggi è spesso usato e viene coniato proprio negli anni Ottanta, anche se all'epoca viene attribuito un significato particolarmente negativo ed omofobico.

È Teresa de Lauretis a dare vita alla definizione *queer theory*, in modo da riaprire il discorso sulla cultura LGBT nella speranza di vedere un cambiamento nel modo di pensare delle persone:

she hoped to build on the newly-formed political alliance to facilitate discussion of modern gay and lesbian sexualities as emergent 'social and cultural forms in their own right', constituted in disparate socio-historical contexts, through multiple differences of race, gender, generation, and class³⁸.

In questo caso, il termine *queer* è stato introdotto dalla donna perché molte persone della comunità si distaccano da definizioni come omosessuale o lesbica, considerati all'epoca fortemente dispregiativi. Nel mondo del cinema le persone *queer* sono presenti, ma non sono rappresentate sul grande schermo, soprattutto in modo esplicito e nello specifico le donne lesbiche. Infatti, «lesbian representation has, historically, been associated with invisibility, partly due to the invisibility to which women's culture, more generally, is prone – one of the

³⁷ Ivi, p. 91.

³⁸ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 76.

significant differences between gay male and lesbian culture, which de Lauretis intended queer theory to address»³⁹.

Chiaramente, la situazione oggi è ben diversa, specialmente perché ad un certo punto è stato chiaro come le storie con tematiche *queer* attirassero pubblico in sala e quindi fossero economicamente convenienti; i produttori, infatti, «have realized the commercial potential of 'lesbian chic' and its ability to crossover to mainstream audiences»⁴⁰.

Dalla metà degli anni Ottanta a seguire è chiarissima una crisi del femminismo. Le pubblicazioni dell'epoca sembrano essere dei continui riassunti e sommari delle vecchie tesi e la paura maggiore è che il femminismo possa rimanere solo una teoria e non avere invece influenza sulla società e sulla politica. Negli anni Novanta la seconda ondata è già lontana, teoricamente e storicamente.

In questa situazione, il lavoro della *feminist film theory* si sta concretizzando sempre di più. Queste le parole di Laura Mulvey nel suo libro *Visual and Other Pleasures*:

'Woman and film' and 'woman in film' have only existed as critical concepts for roughly a decade. A first phase of thought has, it seems, been achieved. It is now possible to make some tentative assessments of feminist film criticism, find some perspective on the past and discuss directions for the future. The collision between feminism and film is part of a wider explosive meeting between feminism and patriarchal culture. From early on, the Women's Movement called attention to the political significance of culture: to women's absence from the creation of dominant art and literature as an integral aspect of oppression. Out of this insight, other debates on politics and aesthetics acquired new life. It was (not exclusively, but to an important extent) feminism that gave a new urgency to the politics of culture and focused attention on connections between oppression and command of language⁴¹.

Gli anni Novanta danno spazio ad un interessante movimento, quello del cyberfemminismo, capeggiata da Donna Haraway. Nel suo libro *Manifesto Cyborg* questo

³⁹ Ivi, p. 77.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Laura Mulvey (ed.), *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Londra, 1989, p. 111.

viene definito come una corrente più positiva rispetto a quella precedente, da cui prende in qualche modo le distanze.

La scrittrice specifica anche che, largamente escluse dal mondo artistico, le donne hanno iniziato a formulare dei propri linguaggi artistici e soprattutto hanno creato un'opposizione alla cultura e all'espressione sessista e patriarcale. Il *Manifesto Cyborg* assolve varie funzioni, tra cui:

a) offrire una cartografia, cioè una descrizione ragionata e motivata politicamente, della situazione socio-politica attuale: questo è l'aspetto più geopolitico;

b) proporre una ridefinizione della soggettività femminista collegata allo sviluppo di una coscienza critica nei confronti della tecnologia: questo è l'aspetto politico-epistemologico;

c) ridefinire i termini del dibattito sull'oggettività scientifica nel senso di saperi situati: questo è l'aspetto etico-epistemologico⁴².

Attraverso una descrizione del cambiamento della tecnologia, che ha portato ad una nuova fase di capitalismo, vengono distrutti i simboli e le strutture che sono sempre esistite, come il concetto di stato, famiglia e di autorità maschile. Dopo ciò, la scrittrice sottolinea come il corpo non sia un dato biologico, ma «un campo di iscrizioni di codici socio-culturali»⁴³, un po' come il cyborg è creatura sia biologica che macchina.

Donna Haraway dichiara che ormai, in un modo o nell'altro, siamo tutti cyborg: «in questo tempo mitico siamo tutti chimere, ibridi teorizzati e fabbricanti di macchina e organismo [...] il cyborg è la nostra ontologia, ci dà la nostra politica»⁴⁴.

⁴² Donna Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018, p. 11.

⁴³ Ivi, p. 18.

⁴⁴ Ivi, p. 57.

2. Protagoniste della *Feminist Film Theory*

Tra le prime grandi teoriche del femminismo, che hanno dato un enorme contributo all'opera delle studiose di cinema, è impossibile non citare l'apporto fondamentale e necessario di Judith Butler, la quale con il suo lavoro sul genere ha completamente rivoluzionato l'approccio sia al femminismo che ai successivi lavori di critica cinematografica femminista.

Tra le più importanti figure della *Feminist Film Theory* (FFT), invece, va ricordato il fondamentale lavoro di Laura Mulvey, Barbara Creed e Teresa de Lauretis, le quali hanno ampiamente parlato sia di cinema che di femminismo, dando tutte un diverso contributo.

2.1. Laura Mulvey

Laura Mulvey è una critica cinematografica e studiosa britannica nata nel 1941. È il 1975 quando la studiosa pubblica il suo noto saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in cui descrive alcuni fondamentali concetti cinematografici e femministi che ancora oggi riverberano all'interno dell'arte cinematografica. Mulvey ha utilizzato gli strumenti della semiotica e della psicanalisi per il suo studio cinematografico, partendo da una decostruzione del cinema classico hollywoodiano, nel quale lei ritrova pienamente lo sguardo maschile dominante e una cultura fortemente patriarcale. Nell'introduzione della sua opera del 1989 *Visual and Other Pleasures* evidenzia ancora una volta l'importanza che la psicoanalisi ha avuto per il suo lavoro:

Psychoanalytic theory provided this investigative gaze with the ability to see through the surface of cultural phenomena as though with intellectual X-ray eyes. The images and received ideas of run of the mill sexism were transformed into a series of clues for deciphering a nether world, seething with displaced drives and misrecognised desire⁴⁵.

Il saggio del 1975 non solo dà inizio ad un enorme dibattito che si protrae negli anni successivi, ma dà modo sia a lei che ad altre artiste di sperimentare in ambito cinematografico e di allontanarsi dal cinema classico. Nel saggio, infatti, scrive «il cinema alternativo fornisce lo spazio perché nasca un cinema radicale in senso sia politico che estetico, capace di mettere

⁴⁵ Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, p. xiv.

in discussione i principi fondamentali di quello tradizionale»⁴⁶, sottolineando proprio un bisogno ed una voglia di nuovi orizzonti stilistici e di significato.

Il saggio inizia così: «questo saggio si propone di usare la psicoanalisi per scoprire dove e in che modo la fascinazione del cinema sia rafforzata da modelli di fascinazione preesistenti, già presenti nell'individuo e nelle formazioni sociali che lo hanno forgiato»⁴⁷, mettendo già in chiaro e in primo piano lo strumento principale, ovvero la psicanalisi. Questa serve alla Mulvey per esporre alcuni temi importanti, come quello della “scopofilia”, di origine freudiana, ovvero il guardare in se stesso. La studiosa spiega come nel guardare un personaggio femminile in un film il piacere si mostra ne

l'appagamento che la visione cinematografica offre al soggetto alienato, codificando gli elementi erotici e ponendo al centro l'immagine della donna, a costituire uno dei motivi del successo di Hollywood. La separazione tra le vicende del film e la vita degli spettatori, favorita dall'oscurità della sala, produce in questi ultimi la sensazione illusoria di spiare un mondo privato. La fonte del piacere è dunque il guardare in se stesso⁴⁸.

Mulvey continua, illustrando come l'atto della scopofilia sia «associata alla scelta di altre persone come oggetti, che erano sottoposte a uno sguardo di controllo e curiosità»⁴⁹, un atto quindi tipicamente infantile, ma che si manifesta anche nello spettatore che considera la persona che sta guardando come un oggetto erotico.

Come verrà esposto nei successivi paragrafi, la soluzione che la donna dà alla fine del saggio, per fare in modo di avere un nuovo cinema, è quello di demolire definitivamente questa vecchia versione del cinema.

2.2. Teresa de Lauretis

Teresa de Lauretis è una scrittrice e sociologa italiana che dopo gli studi universitari si è trasferita negli Stati Uniti. Nel panorama della critica cinematografica femminista, anche

⁴⁶ Daniela Angelucci (a cura di), *Estetica e cinema*, Mulino, Bologna, 2013, p. 325.

⁴⁷ Ivi, p. 324.

⁴⁸ Ivi, p. 322.

⁴⁹ Ivi, p. 326.

questa autrice affronta le stesse tematiche delle altre teoriche, indagando «i meccanismi dell'identificazione cinematografica e della categoria della spettatrice»⁵⁰ e si chiede come può la spettatrice essere intrattenuta se è anche l'oggetto rappresentato nel film.

De Lauretis cerca di ampliare il discorso, non soffermandosi solo sullo spettatore uomo che prova piacere nell'osservare lo schermo. Attraverso le teorie di Freud, la scrittrice spiega come «le spettatrici, in quanto soggetti sempre relazionati alle immagini e al movimento del film, siano sempre coinvolte in un duplice processo di identificazione: l'uno attivo e direzionato dallo sguardo e l'altro passivo, regalato dal rapporto con l'immagine (femminile) proiettata sullo schermo»⁵¹. Pertanto, l'identificazione non è mai completa.

In questo modo, si cerca di iniziare a non incasellare in modo rigido tutti gli spettatori, ma si immagina che il cinema possa «invece offrire fantasie liberatorie, sia grazie a pratiche attente a risignificare la posizione femminile, sia attraverso generi testuali come il melodramma, l'horror»⁵².

Con la studiosa, attraverso la sua analisi si parte dal presupposto che il genere sia

una costruzione culturale delimitabile e identificabile, dunque un potenziale oggetto di indagine, ma è anche una categoria del pensiero e dell'interpretazione "al femminile", vale a dire uno sguardo analitico informato da una prospettiva di genere. [...] Affermare infatti che il genere è la somma degli abiti, e perciò delle interpretazioni del femminile, non significa aver già colto o descritto tali abiti e interpretazioni⁵³.

Quando ripensa all'influenza che le politiche femministe hanno avuto sul cinema negli anni Settanta, de Lauretis spiega come esistessero due correnti contrapposte, in cui una è più orientata politicamente e socialmente, mentre l'altra vuole fare più un lavoro sul medium cinematografico:

⁵⁰ Demaria, *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, p. 176.

⁵¹ Ivi, pp. 180-181.

⁵² Ivi, p. 181.

⁵³ Ivi, p. 28.

The accounts of feminist film culture produced in the mid-to-late 70s tended to emphasize a dichotomy between two concerns of the women's movement and two types of film work that seemed to be at odds with each other: one called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness raising, self-expression or the search for "positive images" of woman; the other insisted on rigorous, formal work on the medium - or better, the cinematic apparatus, understood as a social technology⁵⁴.

Altro discorso fondamentale per la studiosa è comprendere la differenza tra “donna” e “Donna” con la lettera maiuscola. La Donna è un costrutto, qualcosa di creato dal discorso dominante, è

an attempt to contain women within ideas of femininity, enigma, proper womanhood, nature or evil. By contrast, the term ‘women’ designates ‘the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain’⁵⁵.

Dopo questa specifica, la scrittrice invita a concentrarsi non tanto sulla differenza uomo-donna, che è già insita nella società patriarcale, ma sulla diversità che esiste tra le donne nelle diverse culture.

2.3. Barbara Creed

Docente di cinema e scrittrice, Barbara Creed ha pubblicato nel 1993 un’opera fondamentale sul mostruoso femminile. *The Monstrous-Feminine* analizza alcuni film horror molto noti dell’epoca e si avvale delle teorie non solo delle studiose femministe, ma anche di quelle di Freud. Anche Creed riprende il concetto di castrazione tanto caro allo psicanalista e, nello specifico, la docente parla del personaggio femminile come castratrice, analizzando vari esempi.

⁵⁴ Teresa de Lauretis, *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema*, in «New German Critique», no. 34, 1985.

⁵⁵ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 64.

In *Alien* (Ridley Scott, 1979) castratrice è la creatura aliena che poi uccide quasi tutti i personaggi; in *The Exorcist* (William Fredkin, 1973) è un corpo posseduto da un'entità malvagia. In *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) la castratrice è la madre di Norman Bates che, nonostante sia morta, nella sua immaginazione lo costringe a uccidere tutte le persone che arrivano al motel. Lei è il suo capro espiatorio, ma lui non comprende questa cosa perché ha deciso che tutte le azioni malvagie che compie sono un riflesso delle ossessioni della madre alle quali lui non può scampare. Impossibile non sapere che nel film Norma Bates è morta, ma ci si rende conto di come «il suo ricordo alberga nel corpo del figlio (così come il suo cadavere alberga nello scantinato della casa) e salta fuori come una seconda personalità quando Norman si sente minacciato. Il potere materno di Norma è così invadente che suo figlio non riesce mai del tutto a districarsene»⁵⁶.

Così una donna, una madre, ancora una volta diventa responsabile di azioni che non ha mai compiuto, ma della quale viene colpevolizzata.

Attraverso l'analisi di questi film ed anche di altri (*The Brood*, *The Hunger*, *Sisters*, *I Spit on Your Grave*), Barbara Creed illustra tutti i tipi di mostruosità femminile fino a quel momento presi in considerazione: la madre arcaica, la castratrice, il corpo posseduto e poi il grembo mostruoso, la vampira, la strega, la madre mostruosa.

Inoltre, per quanto riguarda la parte più filosofica:

her argument disrupts Freudian and Lacanian theories of sexual difference as well as existing theories of spectatorship and fetishism in relation to the male and female gaze in the cinema to provide a challenging and provocative rereading of classical and contemporary film and theoretical texts of interest⁵⁷.

Recentissima, invece, la pubblicazione del libro *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* (2022) in cui l'autrice ripensa e rielabora alcuni punti della precedente pubblicazione, sia alla luce di quasi trent'anni di nuovi studi, ma soprattutto con del nuovo materiale filmico da analizzare, soprattutto diretto da donne. Creed, infatti, fin da subito sottolinea che la maggior parte di registe della *Feminist new wave* sono donne e che molte di

⁵⁶ Judy Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon, Roma, 2021, p. 134.

⁵⁷ Barbara Creed (ed.), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1993, p. 4.

queste, cimentandosi nella regia horror, hanno dato vita a nuove e diverse rappresentazioni del mostruoso femminile:

Feminist New Wave films are directed primarily by women, tell stories about women who are in revolt against male violence and corrosive patriarchal values including misogyny, racism, homophobia, and anthropocentrism. The female protagonists challenge patriarchal definitions of what constitutes the proper feminine role designed to keep women impotent and marginalised⁵⁸.

Nella nuova opera, vengono analizzate vecchie categorie come quella della madre, però in nuovi film come *The Babadook* e sotto diversi aspetti; oppure quella del vampiro come nel film *A Girls Walks Home Alone At Night*, un tentativo di rivedere il genere horror con figure note come quelle dei vampiri. In entrambi i casi, dunque, c'è un taglio diversissimo, anche perché la madre presentata è una donna traumatizzata che sta cercando di superare i propri demoni interiori; mentre la vampira è una sorta di giustiziera che indossa il *chador* e si muove attraverso una città dalle tinte western su uno skateboard.

Tra le nuove categorie, invece, c'è quella del mostruoso femminile in relazione al cannibalismo e anche la categoria, alla luce di studi LGBTQ+, del mostruoso femminile *queer*, un tassello ormai imprescindibile.

⁵⁸ Barbara Creed (ed.), *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, Routledge, New York, 2022, p. 2.

3. Temi

Di seguito, vengono illustrati alcuni temi cardine della *feminist film theory*. Sono elementi che a partire dagli anni Ottanta sono stati ampiamente discussi, ma molti trovano ancora spazio nei dibattiti odierni, anche grazie alle novità della *film theory* e del lavoro delle nuove registe.

3.1. Lo specchio

Secondo Teresa de Lauretis, nel cinema, la donna ha ricoperto la funzione di personaggio specchio, ovvero «una superficie riflettente sulla quale si proiettano i desideri dell'uomo»⁵⁹. In questo modo, quando una spettatrice si specchia in quell'immagine proposta nei film non la trova simile a sé e con il tempo sente il bisogno di riappropriarsi di quella figura. Questo concetto è stato ampiamente espresso dalla studiosa nel suo saggio *Through The Looking-glass*, pubblicato nel 1984, in cui la donna illustra come «the women is at once the dream's object of desire and the reason for its objectification»⁶⁰.

Inoltre Teresa de Lauretis spiega come «as social being, women are constructed through effects of language and representation. [...] Put other way, the social being is constructed day by day as the point of articulation of ideological formations [...] and her or his personal history»⁶¹. Partendo da questi presupposti quindi, consapevoli che l'immagine della donna sia un agglomerato di diverse rappresentazioni, la studiosa spiega come si possa iniziare un processo di decostruzione, o meglio un processo di «de-ri-costruzione, vale a dire una decostruzione che ha come rovescio una costruzione»⁶².

La funzione dello specchio, anche se in modo diverso, ritorna anche nel saggio di Mulvey, parlando però dello “stadio dello specchio”, una teoria di origine lacaniana. La studiosa mostra come il piacere si sviluppi in senso narcisistico e lo “stadio dello specchio” sia una

prima tappa della costruzione dell'io – ovvero quel periodo dell'infanzia, tra i sei e i diciotto mesi, in cui impariamo a riconoscere la nostra immagine rispecchiandoci – si può dire che lo spettatore nelle immagini cinematografiche riconosca in primo luogo se stesso. Quello che

⁵⁹ Fanara, Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed Erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, p. 17.

⁶⁰ Ann Cahill, Jennifer Hansen (ed.) (a cura di), *Continental Feminism Reader*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2003, pp. 228-229.

⁶¹ Ivi, p. 230.

⁶² Fanara, Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed Erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, p. 20.

si contempla nel buio della sala è tuttavia un io ideale, oggetto di un falso riconoscimento, di un'identificazione più desiderata che reale⁶³.

In questo modo, lo spettatore da un lato si identifica con il soggetto-oggetto che sta osservando, dall'altro ha bisogno da distaccarsi dal personaggio sullo schermo. È così che questi meccanismi «plasmano la struttura stessa della visione cinematografica, favorendo processi diversi di separazione e/o riconoscimento tra soggetto e oggetto, a seconda dei significati e dei modelli identitari di cui vengono riempiti»⁶⁴. Questo significa che in una società patriarcale ciò corrisponde ad uno sguardo maschile che è parte attiva, su una donna che viene guardata e rappresenta la controparte passiva.

La donna si ritrova ad essere guardata così come decide il cinema, ovvero «come uno spettacolo»⁶⁵. In tal modo, scrive Demaria «lo sguardi dei media favorirebbe un processo di oggettivazione che trasforma la donna in un corpo senza ruoli o competenze specifiche, puro e semplice oggetto di desiderio»⁶⁶.

3.2. Male gaze

Nella discussione cinematografica femminista, quello di *male gaze* diviene uno dei punti focali della questione, se non il punto fondamentale di partenza per aiutare spettatrici e studiose a decostruire attentamente le visioni cinematografiche. Il concetto è espresso per la prima volta da Laura Mulvey, la quale scrive:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle⁶⁷.

La teoria di Mulvey è che nel cinema lo sguardo predominante sia sempre maschile. Agli spettatori in qualche modo è suggerito di identificarsi con il personaggio maschile, spesso

⁶³ Angelucci (a cura di), *Estetica e cinema*, p. 322.

⁶⁴ Demaria, *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, p. 169.

⁶⁵ Ivi, p. 170.

⁶⁶ Ivi, p. 171.

⁶⁷ Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, p. 19.

l'eroe del film, e tutto questo rende la donna un soggetto passivo in quanto viene solo guardata. Identificandosi così con il personaggio maschile, lo spettatore crede di avere lui stesso il controllo sulle vicende che accadono nella pellicola e diventa in qualche modo un surrogato del protagonista.

Dall'altra parte, invece, il personaggio femminile rappresenta quell'elemento che è presente in scene in cui il film è statico, non progredisce. La sua entrata in scena è costruita in modo che tutti gli sguardi siano puntati su di lei, come ad esempio l'apparizione di Michelle Pfeiffer in *Scarface* (Brian De Palma, 1983). Se si pensa ad attrici di una diversa epoca, invece, Mulvey spiega come «l'impatto sessuale, provocato per esempio da alcune apparizioni cinematografiche di Marilyn Monroe o dai primi piani delle gambe di Marlene Dietrich, sembra infatti bloccare per un attimo lo sviluppo della vicenda sollevando il film al di fuori dello spazio e del tempo»⁶⁸.

Così, mentre i personaggi femminili sono relegati a ruoli e a scene statiche, i personaggi maschili mandano avanti le grandi narrazioni cinematografiche ed appaiono invincibili e indipendenti, a differenza della controparte.

Per approfondire ulteriormente il *male gaze*, Laura Mulvey utilizza il tema della castrazione. Nel saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* descrive come «la feticizzazione, che nasconde il timore della castrazione, congela lo sguardo, fissa lo spettatore e gli impedisce di porre qualunque distanza fra sé e l'immagine che ha dinanzi»⁶⁹.

A causa delle differenze dei caratteri sessuali, dunque, le donne ricordano agli uomini il timore della castrazione, una paura nata quando erano solo bambini e si rendevano conto che la madre non possedeva un pene. Questa paura, nei film, viene superata in due modi:

first, by re-enacting the trauma through voyeurism, investigating the woman and revealing her guilt (i.e. her 'castration'), then either punishing or saving her; second, by disavowing castration through fetishism, i.e. endowing the woman's body with extreme aesthetic perfection, which diverts attention from her 'missing' penis and makes her reassuring rather than dangerous⁷⁰.

⁶⁸ Angelucci (a cura di), *Estetica e cinema*, p. 323.

⁶⁹ Ivi, p. 336.

⁷⁰ Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 36.

Dopo l'analisi, Laura Mulvey conclude il saggio e le sue riflessioni con chiarezza: «lo sguardo voyeuristico e scopofilo che rappresenta una parte fondamentale del tradizionale piacere filmico può esso stesso essere demolito»⁷¹, anche in un tentativo di rendere il cinema finalmente diverso e lontano dai canoni tradizionali utilizzati fino a quel momento.

Laura Mulvey anche se consapevole dell'esistenza delle spettatrici donne non se ne occupa, ma la domanda su quale sia l'approccio femminile alle immagini del cinema è spontanea. A questo proposito, interviene un'altra studiosa, Mary Ann Doane che nel suo scritto *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* del 1983 parla dello sguardo femminile. La donna descrive come per le spettatrici ci siano due opzioni:

The first is to over-identify with the woman on the screen, becoming emotionally over-involved with the heroine. The other option, equally 'untenable' from a feminist perspective, is for the female spectator to take the heroine as her own narcissistic object of desire⁷².

In entrambi i casi, però, la spettatrice può rischiare di perdere se stessa nelle immagini che sta guardando e la scrittrice suggerisce di creare una distanza tra la spettatrice e il personaggio, in modo che la prima sia capace di criticare la seconda.

3.3. *Mostruoso femminile*⁷³

«All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject»⁷⁴ scrive Barbara Creed nell'introduzione del suo libro, specificando subito dopo che questa paura per le donne, come è stato già spiegato, abbia a che fare con la paura della castrazione.

Nell'arte, questa paura è stata fonte di nascita di varie creature mostruose femminili che hanno preso possesso del panorama horror, soprattutto negli ultimi anni. Come verrà illustrato,

⁷¹ Angelucci (a cura di), *Estetica e cinema*, p. 335

⁷² Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, p. 41.

⁷³ Il paragrafo offre solo qualche accenno sull'argomento, perché il mostruoso femminile sarà argomento trattato ampiamente nel capitolo successivo.

⁷⁴ Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, p. 11.

infatti, sono molte le registe che inizieranno ad affermarsi nel campo dell'horror, del thriller e del drama e ad utilizzare vecchie e nuove forme di mostruoso femminile.

La decostruzione di alcuni concetti da parte delle nuove registe e teoriche è stata enorme, perché inizialmente la mostruosità femminile è solo un modo per punire i personaggi femminili, come quando l'eroe uccide o brucia la strega; oppure la spia scopre ed uccide la *femme fatale* che fino a quel momento ha fatto il doppiogioco.

Come si accennava all'inizio del capitolo e come verrà illustrato più ampiamente nel successivo, è fondamentale comprendere che spesso la mostruosità fisica (ad esempio in una sirena, una strega o in un vampiro) siano spesso delle metafore per dare voce ad una delle paure più grandi dell'uomo, ovvero che la donna sia libera, indipendente, terrificante e forte e che dunque non dipenda più dagli schemi patriarcali nei quali è stata confinata per anni ed anni. Tra le varie figure mostruose, quella più utilizzata è la strega:

Il patriarcato ci dice di domare quello che ci spaventa; ci dice di tenere il mondo a distanza usando strumenti e regole e armi, vietando di ammettere le verità più scomode o punendo coloro che le portano alla luce. Una strega, invece, che trae il suo potere da uno strato più profondo e più antico del patriarcato, entra in contatto con il disordinato mondo della natura – persino con le parti del mondo che altri non toccherebbero; quelle parti di cui neppure parliamo, nella speranza che ignorandole le terremo fuori dalla porta⁷⁵.

Gli studi femministi, nel momento in cui hanno iniziato ad allargare il discorso anche al mondo *queer*, hanno fatto in modo che questo mostruoso femminile fosse più fluido ed ancora più libero: «supernatural Feminist New Wave films, which explore the queering of the monstrous-feminine, draw directly on abjection and the powers of horror to challenge fixed notions of heterosexuality, gender, and desire»⁷⁶ spiega Barbara Creed, evidenziando come ciò che è accaduto nei vari movimenti femministi abbia ampiamente influenzato anche il cinema.

⁷⁵ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, pp. 168-169.

⁷⁶ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 111.

CAPITOLO DUE:

IL MOSTRUOSO FEMMINILE E IL FEMALE RAGE

1. Mostruoso femminile

I mostri hanno sempre rappresentato una parte interessante e costituente di diverse culture, e la loro presenza si è sempre fatta spazio nei miti, nella letteratura e nell'arte attraverso i secoli, nel teatro e nel cinema.

Nelle storie spesso le donne sono state associate a personaggi mostruosi, portatori di sventure, di guerre o maledizioni, vie di perdizione per l'uomo o fonte di punizione. Che fosse nei miti greci, nelle storie fantastiche o nei film horror, le donne hanno sempre ricoperto ruoli ben definiti. Se non errano le vittime di queste storie, erano le carnefici: streghe, vampire, sirene, assassine, vendicatrici, donne possedute, creature demoniache e/o infernali, cannibali o solo spaventosamente libere.

Col tempo, le registe hanno deciso di riappropriarsi non solo del genere horror, ma anche di rivendicare alcuni tipi di personaggi per poter leggere e scrivere di loro diversamente. Così le donne non sono più solo vittime sacrificali in tutti gli horror, non sono solo le *survival girls* che sconfiggono il *serial killer* perché forti di una potenza che viene data loro dall'essere vergini e lontane dall'uso di alcool e droghe. I personaggi femminili negli horror iniziano ad essere caratterizzati a trecentosessanta gradi: sono potenti, disinibite, autoritarie e terrifiche, senza che questo in qualche modo abbia a che fare direttamente con degli uomini ed anzi, in un certo senso, si vendicano di loro e di tutto ciò che spesso rappresentano di corrotto e opprimente nella società.

Da dove nasce la concezione mostruosa delle donne? Perché le donne sono sempre state dipinte come esseri mostruosi? Dove si va a ricercare la paura che gli uomini hanno delle donne? La risposta potrebbe sembrare ovvia per alcuni o forse eccessiva per altri: il patriarcato.

Scrivono Jude Ellison Sady Doyle nel suo libro *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*:

Il patriarcato è un'egemonia culturale e morale che impone un'unica e "naturale" struttura familiare – quella in cui l'uomo si serve della donna per procreare e crescere i "suoi" bambini e dove il padre esercita un'autorità indiscutibile su madre e figli – e, su una scala più vasta, costruisce società che appaiono e funzionano come delle famiglie patriarcali, governate da re, presidenti, amministratori delegati e dèi, tutti maschi e onnipotenti⁷⁷.

In questa visione, in questo contesto sociale è chiaro che qualunque cosa esca fuori da canoni così ben definiti e strutturati sia da considerare spaventoso ed è proprio la paura di questa diversità a rendere mostruose le donne e non solo loro. Inoltre, citando Barbara Creed, la ragione per cui il mostruoso-femminile è ritenuto terrificante, è molto diverso dal perché un mostro maschile è considerato spaventoso⁷⁸. Molto spesso la paura verso il mostruoso femminile risiede in una concezione cara agli studi freudiani, ovvero la paura della castrazione. Che si creda che gli uomini abbiano paura di essere castrati dalle donne o che essi abbiano paura delle donne perché sono loro a non essere castrate (e quindi sono considerate intere, intatte e in possesso di tutti i poteri sessuali) i film horror sono sempre pieni di un mostruoso-femminile che regala immaginari ad entrambe le ipotesi.

Donne, persone non etero e cisgender, persone di etnie diverse, tutti fuori dagli schemi del patriarcato, tutti mostri, tutti abietti. Nel suo libro, infatti, la Doyle spiega che mentre gli uomini costruivano il patriarcato, hanno anche creato loro stessi i mostri di questo: «creature distorte, ripugnanti, fameliche, mutanti, e così ricolme di potere, immagini della maternità, del desiderio e della sessualità femminili, il cui posto è al di fuori del patriarcato»⁷⁹.

Così un mostro diventa una donna che ha consapevolezza del proprio corpo, che decide o meno di procreare, che dà vita a bambini che non sarebbero dovuti nascere o che non corrispondono al genere richiesto dall'altro genitore. I mostri diventano donne *transgender* o donne *queer*, donne che non solo interessate al sesso o che lo sono troppo; donne che in qualche modo non riescono a vivere dentro gli stretti confini delineati dalla società patriarcale.

Non è sempre facile rendersi conto delle dinamiche di questa società, perché è sempre stata normalizzata e consegnata alle persone come "naturale", tagliando così fuori qualunque cosa non riuscisse ad inserirsi nella struttura. Se molti, soprattutto uomini, non sempre si rendono conto di queste sovrastrutture e delle conseguenze che portano, le donne hanno invece

⁷⁷ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 9.

⁷⁸ Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, p. 17.

⁷⁹ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 11.

molta familiarità con esse e sono troppo spesso più svantaggiate. Violenze fisiche e psicologiche, stupri, omicidi, esclusione da diversi ambiti lavorativi e sociali, relegazione a ruoli eteronormativi e di procreazione sono alcune delle cose che devono quotidianamente subire e sopportare ed è quasi ossimorico che, nonostante tutto questo, siano loro ad essere spesso considerate mostruose.

Però sono proprio le storie di mostri che ci permettono di comprendere il legame tra la dominazione maschile e della sottomissione femminile e, come osserva la Doyle, si può notare come i personaggi femminili «vengono rielaborati e ridefiniti nelle nostre narrazioni, affinché le paure che nutriamo riguardo al mondo femminile possano in essi trovare conferma, e la nostra idea di “donna” possa continuare a essere plasmata»⁸⁰.

La descrizione di mostruosità può essere fluida e differenziata. L'estetica si è espressa ampiamente sulla definizione di mostro e di mostruoso, delineando talvolta come il mostruoso sia anche necessario e parte integrante di tutto ciò che ci circonda. Scrive, a questo proposito, Maddalena Mazzocut-Mis:

Nel deforme, nel mostruoso, nella depravazione fisica e morale si cercano le leggi di organizzazione dell'esistenza: il mostruoso rappresenta paradossalmente la condizione della perennità dell'ordine, di cui appare tuttavia anche la minaccia più diretta⁸¹.

Dunque, il mostruoso è allo stesso tempo qualcosa di temuto, qualcosa di creato dagli uomini, ma anche qualcosa che la natura genera nel suo caos creativo, tanto da sottolineare come il mondo abbia «la propria origine nel mostruoso»⁸².

Al concetto di mostruosità in estetica si lega indissolubilmente anche quello di grottesco, il quale, secondo Victor Hugo «ingloba il mostruoso, il deforme, l'eccessivo»⁸³. Come i mostri nei film, il grottesco si oppone «alla regola, all'autorità, alla compassata repressione»⁸⁴, ma anche a tutti gli stereotipi con una rottura molto forte.

⁸⁰ Ivi. p. 26.

⁸¹ Maddalena Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Studio, Milano, 1992, p. 63.

⁸² Ibidem.

⁸³ Ivi, p. 66.

⁸⁴ Ibidem.

In questa grande visione, un mostro è *It il clown*, *Godzilla*, *Leatherface* o Megan Fox in *Jennifer's Body*, ma quello di mostro è un concetto sempre chiaro nei film: la creatura «deve essere uccisa, altrimenti il sistema collasserà»⁸⁵. I mostri che ossessionano gli uomini, infatti «rappresentano la consapevolezza che il loro dominio è solo temporaneo, che le donne sono creature astute, che la gabbia del patriarcato è più fragile di quanto sembri e che è solo questione di tempo prima che trovino il modo per uscirne»⁸⁶.

Con tali parole, Doyle descrive una funzione importantissima nell'arte, ovvero quella di esplorare attraverso essa il reale, per provare a comprenderla, a creare giustificazioni, mezzi. Mediante i film, i mostri ed il mostruoso diventano «il tramite che la natura offre all'artista – come allo scienziato – per svelare i suoi misteri»⁸⁷ e sottolinea come i mostri siano «elementi indispensabili al funzionamento regolare e uniforme della natura»⁸⁸.

1.1. L'abietto

A questo punto, risulta fondamentale definire un concetto utile sia per l'analisi che per i film horror: l'abiezione. Che cos'è? Chi è l'abietto?

Da vocabolario, l'abiezione è «uno stato di vergognosa degradazione», quindi uno stato di cui vergognarsi, una forma che rende terrifici agli occhi altrui, moralmente e fisicamente. Nel suo saggio sull'abiezione, Julia Kristeva dichiara in apertura:

C'è nell'abiezione una di quelle violente e oscure rivolte dell'essere contro ciò che lo minaccia e che gli pare venga da un fuori o da un dentro esorbitante, gettato a lato dal possibile, dal tollerabile, dal pensabile. Vicinissimo ma inammissibile. Qualcosa sollecita, inquieta, affascina il desiderio che pure non si lascia sedurre. Ma impaurito si distoglie. Nauseato rigetta. [...] Ma già questo slancio, questo spasmo, questo salto è attratto verso un altrove seducente quanto condannato. [...] un polo di richiamo e di repulsione⁸⁹.

⁸⁵ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 12.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, p. 65.

⁸⁸ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p.11.

⁸⁹ Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano, 1981, p. 3.

È dunque semplice comprendere come i mostri ed i personaggi dei film horror, per una ragione o l'altra, rientrino perfettamente in questo concetto di abiezione, soprattutto se si sottolinea un concetto molto importante espresso sempre nel *Saggio sull'Abiezione*: «non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto, ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto»⁹⁰.

Kristeva sta descrivendo con parole molte precise ciò che sono i mostri all'interno del mondo dell'horror, ma anche ciò che è il mostruoso femminile e ciò che sono le donne quando rifiutano di essere categorizzate ed inserite in una struttura sociale che sta loro stretta. È allora chiaro perché la strega sia sinonimo di abiezione, perché lo sia una vampira, una cannibale, ma anche perché lo sia una donna lesbica, o una donna che abortisce o non è una madre amorevole. La loro abiezione è quindi difficile da non notare, proprio perché tale mostruosità «non è mai camuffata, contraffatta, ma ostentata e ribadita in tutta la sua forza conturbante»⁹¹.

Il lavoro della Kristeva risulta ulteriormente significativo perché traccia come abiezioni molti degli elementi presenti nei film horror, molti dei quali sono ancora considerati degli argomenti tabù: perversioni sessuali, incesto, mutazioni o alterazioni corporee, omicidi e cadaveri, secrezioni umane, soprattutto in relazione al corpo femminile (ciclo mestruale, parto). Nonostante tutte queste interessanti componenti, Barbara Creed invece specifica come la natura della donna non sia quella di un essere abietto:

Woman is not, by her very nature, an abject being. Her representation in popular discourses as monstrous is a function of the ideological project of the horror film – a project designed to perpetuate the belief that woman's monstrous nature is inextricably bound up with her difference as man's sexual other⁹².

⁹⁰ Ivi, p. 6.

⁹¹ Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, p. 76.

⁹² Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, p. 113.

Risulta rilevanti ai fini dello scritto analizzare alcune delle più importanti creature ritenute mostruose. Non si tratta di ruoli nuovi ed innovativi, ma di creature che gli artisti hanno spesso prediletto nelle loro narrazioni, ma che nei film horror diretti da donne (soprattutto quelli appartenenti alla *Feminist New Wave Cinema*) si ridipingono di nuovi significati. Le categorie descritte iniziano con creature puramente mostruose come le streghe e le vampire, per arrivare poi a categorie che invece sono fisicamente umane, ma che descrivono un'abiezione solo morale e/o comportamentale.

a. **Streghe**

La figura cinematografica delle streghe prende ispirazione dalla mitologia e dal folklore, l'horror ha in parte sovvertito l'idea della strega, ma rivela l'enorme potere che ancora possiede, non solo nel cinema, ma anche nella società, in cui la strega rappresenta ancora un termine per attaccare le donne potenti. Infatti:

la minaccia primordiale di cui si parla nei miti più antichi è una donna che vive ai margini della civilizzazione, rifiutata dalla propria comunità: una donna che è vecchia, brutta e asessuata, ma anche troppo bella, sensuale e padrona di sé, che fa cose che altri non osano⁹³.

Sono dunque ancora duraturi degli stereotipi sulla figura della strega, molti dei quali provengono ancora dal periodo della caccia alle streghe e che dipingono la strega come «the cannibalistic, murderous and satanic witch»⁹⁴. Le streghe nei film hanno molte di queste caratteristiche, basterebbe pensare a qualunque strega in un classico della Disney oppure a *Il Mago di Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), uno dei primi film a rappresentare le streghe in modo terrificante. Inoltre, esiste un interessante connessione tra la figura della strega e il tentativo della società di reprimere quelle che sono donne potenti o che desiderano il potere:

Witches as monstrous older women harbouring an unnatural desire for power is one facet of a Western ideology that situates women as outsiders to power. Mary Beard has

⁹³ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 196.

⁹⁴ Chloe Germaine, *Witches, 'Bitches' or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema in «Revenant»*, 2019.

written passionately about how Western culture consistently represents female power as illegitimate, exploring the cultural underpinnings of misogyny in the political and public sphere, some of which date to the same classical images identified by Hutton as key to the development of the witch stereotype⁹⁵.

È interessante considerare che, in realtà, uno dei primi ruoli associati alle streghe fosse quello di guaritrice e che infatti alcune varianti dei loro nomi fossero legate alla guarigione attraverso le erbe o al concetto di donne sagge⁹⁶, ma quando la Chiesa Cattolica dichiara eresia la stregoneria, ogni loro attività è considerata illegale.

Nei film horror, le streghe continuano ad essere messe in primo piano soprattutto per la loro natura sessuale, dipinte come figure con poteri soprannaturali. Secondo Barbara Creed, i poteri malvagi della strega sono visti come parte della sua natura “femminile”; la donna è più vicina alla natura degli uomini e può controllare le forze della natura come le tempeste, gli uragani e i temporali⁹⁷.

In *The Love Witch* (2016), film diretto da Anna Biller, lo stereotipo della strega sembra essere inizialmente ribaltato nel momento in cui la pellicola mostra una donna amorevole dedita alla creazione delle sue pozioni d'amore. Elaine, interpretata da Samantha Robinson, è in viaggio in macchina verso una California più periferica e suburbana. Intenzionata a trovare un nuovo amore, si scopre attraverso i suoi flashback della fine della sua precedente relazione con Jerry. Dell'uomo non si conosce molto, si sa solo è morto per mano di Elaine, forse per il suo comportamento violento contro la moglie.

Man mano che il film va avanti e diversi uomini si innamorano di Elaine (spesso grazie all'uso delle sue pozioni d'amore), si comprende che l'infatuazione iniziale di questi uomini diventa ossessione, e poi violenza: alla strega non resta che agire in un solo modo per salvaguardarsi, ovvero ucciderli. Elaine è molto potente e «the men in her life are made anxious

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, psychoanalysis*, p. 102.

⁹⁷ Ivi, p. 105.

by her agency, often turning cruel and misogynistic. For those who try to possess her fully, death is often their reward»⁹⁸.

The Love Witch si inserisce in un filone preciso quello della *suburban witch* che nasce con lo sviluppo della cultura pop:

What I am calling “the suburban witch” is any female character who is depicted as a witch who inhabits, or wishes to inhabit, the suburbs during the Golden Age of American suburbanization. For specific reasons that I explore in my analysis chapter, this suburban witch is almost always a wife and/or mother, white, aged 25-35, slim, pretty, middle-class, and heteronormative⁹⁹.

È chiaro, allora, come ad un certo punto in America la situazione e l’aspetto delle streghe siano cambiati: la strega ora è una donna bianca e di bell’aspetto della classe media¹⁰⁰, come mostra l’iconica serie *Vita da Strega (Bewitched, 1964-72)* andata in onda tra gli anni Sessanta e Settanta. La protagonista Samantha, non solo è una madre e una moglie, ma anche una strega, capace di controllare non solo tutto ciò che c’è intono a lei, incluso il tempo, mentre rispetta tutte le sue mansioni di moglie e madre.

Elaine, però, non riesce a conciliare tutti questi aspetti: il suo potere è troppo grande perché si abbandoni ad una vita senza poteri e dedicata solo alle faccende domestiche e alla cura di un marito, il quale puntualmente non comprende pienamente e non accetta questa sua natura:

Even when the suburban witch is presented in a more comedic role, such as that of Samantha in *Bewitched*, the same central problem always arises: the suburban male’s inability to accept his wife’s power forces him to insist on her rejection of magic and to give herself up to a life of fulfilling domestic duties¹⁰¹.

⁹⁸ Krysta Fitzpatrick, *The Suburban Witch: Power, Domesticity, and Whiteness in Conjure Wife, The Witches of Eastwick, and The Love Witch*, in *Masters of Gender Studies*, Memorial University of Newfoundland, 2020, p. 16.

⁹⁹ Ivi, p. 17.

¹⁰⁰ Ivi, p. 8.

¹⁰¹ Ivi, p. 58.

La trilogia di *Fear Street* è stata rilasciata dalla piattaforma Netflix nel 2021, diretta da Leight Janiak e tratta dai romanzi di R. L. Stine. Divisa in tre film che attraverso la narrazione tornano indietro nel tempo, dal 1994 al 1666, i film seguono la storia di un gruppo di amici che cerca di fermare una serie di omicidi che avvengono ciclicamente nella loro cittadina e così facendo portano allo scoperto avvenimenti che risalgono fino al diciassettesimo secolo.

La trilogia è molto chiara su chi sia il cattivo di questa storia: una strega che ha lanciato una maledizione che spinge le persone a diventare delle furie omicide. La strega assume allora la sua personificazione più classica: è malvagia, sanguinaria, vendicativa e spaventosa e continua, anche dopo secoli, a perseguitare dei ragazzini.

Attraverso i film, però, ed arrivando all'ultimo capitolo della trilogia che mostra gli avvenimenti accaduti nel 1666, la storia della strega è raccontata: Sarah Fier non è nient'altro che una ragazzina povera che vive col padre e col fratello e che condivide le giornate con pochi amici e con Hannah, per la quale prova un grande amore. Non è una strega e lo diventerà solo dopo che lei ed Hannah verranno accusate di stregoneria e Sarah si troverà costretta a ricorrere alla stregoneria nel tentativo di salvare l'altra ragazza e alla fine verrà impiccata. Dopo aver scoperto che la causa degli orrori del suo villaggio è da attribuire ad un patto con il diavolo stretto da Solomon Goode, le protagoniste comprenderanno che questo patto con il diavolo è ancora in corso e che tutte le uccisioni che avvengono nella loro città non sono da attribuire alla strega, ma ai Goode e al loro patto.

La regista della trilogia si focalizza su alcuni punti interessanti della saga come l'amore *queer* nei diversi secoli, sul ribaltamento degli stereotipi tipici della strega nei film horror e sul percorso che fanno le protagoniste, che diventa:

a journey of empowerment for its female characters — going from a fate sealed by the actions of men to taking ownership of their own power. As she fights to save Sam, Deena plays an especially notable role in changing the narrative and defying the limitations of a patriarchal society¹⁰².

¹⁰² Los Angeles Times, *The not-so-secret message of Netflix's 'Fear Street' trilogy: Stop the witch hunt for queer women.*

Le streghe dirette dalle registe, quindi, assumono tutte diversi aspetti. Sono benevole o machiavelliche, astute e forti, oppure terribili entità che però in comune hanno sempre il desiderio di essere libere.

b. **Vampire**

La figura della donna vampiro appare per la prima volta nei film horror intorno agli anni Settanta ed è da subito descritta come una creatura con grande appetito sessuale. L'apparizione della sua figura risulta essere subito interessante e frequentemente viene rappresentata come appartenete al mondo queer:

Her lesbianism arises from the nature of the vampiric act itself. Sucking blood from victim's neck places the vampire and victim in an intimate relationship [...] Unlike other horror-film monsters, the vampire enfolds the victim in an apparent or real erotic embrace. [...] She embraces her female victims [...] of necessity, then, the female vampire's seduction exploits images of lesbian desire¹⁰³.

Il vampiro rappresenta uno dei mostri per eccellenza, una delle figure dell'abietto che meglio rappresentano il concetto. Kristeva spiega nel suo libro come il cadavere sia l'abiezione più grande: «è la morte che infesta la vita» spiega l'autrice. Il cadavere è uno dei limbi maggiori e non a caso i vampiri sono sempre stati descritti come corpi senz'anima, come a voler sottolineare una vitalità in realtà vuota. Ancora di più, le vampire sono considerate delle creature abiette perché distruggono concetti come identità ed ordine, fondamentali per una società rigida come quella patriarcale.

Le vampire lesbiche sono ulteriormente considerate mostruose, ma a causa del loro orientamento sessuale e di quella che gli altri reputano una condotta sessuale inadeguata: «a blood-sucking, meat-eating, ageless beauty, she seduces her partners, male and female, with the promise of immortality»¹⁰⁴. Non sorprende quindi che un concetto usato per l'abietto come l'ambiguità ed il fascino descrivano perfettamente queste creature.

¹⁰³ Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, p. 84.

¹⁰⁴ Ivi, p. 93.

A Girl Walks Home Alone At Night (2014) della regista Ana Lily Amirpour racconta la storia di un vampiro senza nome che indossa uno *chador*¹⁰⁵. La creatura è nominata solamente come “la Ragazza” e si aggira per le strade di *Bad City*, ergendosi come unica fonte di giustizia in una città senza regole e poco sicura.

A Girl Walks Home Alone At Night rappresenta un po’ un punto di racconata per diversi tropi: sia la fascinazione per il vecchio cinema hollywoodiano delle origini, sia la moderna corrente del cinema iraniano, che la Amirpour cerca di mischiare all’interno del suo film:

Arguably, Amirpour’s film includes all of these qualities. The stark, high-contrast black-and-white cinematography in *Girl* is a visual link to the Iranian new wave, followed by the film’s setting in *Bad City*. The film avoids the city center, focusing instead on the outskirts of the city and the suburban area where Shaydah lives and Arash works. The film clearly signals its concern with depicting serious Iranian social problems by centering on socially marginal characters, from vampires to sex workers and heroin addicts. The film’s poetic realism is achieved through depicting the daily realities of the marginalized in combination with sparse dialogue, evocative use of music—much of it drawn from Iranian club culture—and haunting long takes¹⁰⁶.

Il film, anche se fa parte del genere dell’horror con un personaggio vampiro, prova un po’ a sovvertire e a rielaborare alcune dei temi standard del mondo del vampirismo: in un bianco e nero molto classico, non ci sono accenni a croci, a collane d’aglio o immortalità; si osserva, invece, una giovane vampira che si sposta per le strade su uno *skate*.

Il suo personaggio è quindi un ottimo esempio del mostruoso femminile nel nuovo cinema femminista e horror, che dà spazio anche a personaggi diversi come donne di colore, di diverse etnie e donne transgender che cercano giustizia contro la violenza. La Ragazza è quindi un po’ il simbolo di una vigilante che non solo rappresenta un personaggio come quello del vampiro vicinissimo al concetto di abiezione, ma anche che combatte altre forme di mostruosità, però deleterie.

Nella pellicola, la Ragazza è chiaramente un predatore. Nonostante il suo aspetto tranquillo e una fisicità asciutta, la vampira è la creatura della notte di *Bad City* di cui tutti,

¹⁰⁵ Lungo velo nero che copre gran parte del viso, lasciando scoperti soltanto gli occhi.

¹⁰⁶ Alison Peirse (ed.) (a cura di), *Women Make Horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, Rutgers University Press, New Jersey, 2020, p. 173.

soprattutto gli uomini che hanno commesso qualche azione negativa, devono avere paura. Le sue vittime sono infatti uomini che, in qualche modo, hanno fatto del male ad altre donne. La Ragazza uccide nel film tre uomini: un senzatetto che, a differenza degli altri non sembra aver commesso violenze, ma che lei uccide per fame; e poi Saaed e Hossein che invece sono colpevoli di violenze.

Nell'uccidere l'uomo senzatetto, Barbara Creed illustra come la scena rimandi all'horror classico¹⁰⁷: la Ragazza uccide per fame ed emette dei versi animalistici mentre compie l'atto. Scene completamente diverse da quelle delle altre due uccisioni, una in cui la Ragazza che morde e strappa via le dita di Saaed, dopo averlo sedotto per farlo cadere in trappola.

In un certo modo, Amirpour trasforma la vampira da una creatura abietta ad una figura in rivolta, in una vigilante, una terrorista ed anche se la regista non è d'accordo nel considerare il suo come un film femminista, forse in questo senso lo è.

La Ragazza è il mostro, non è la tipica *Final Girl* e gli atti violenti che compie, la sua vendetta sono più comunitari che individuali¹⁰⁸, soprattutto in una città come *Bad City* che simboleggia la violenza, la morte, la corruzione e in cui gli uomini della città rappresentano il peggio dell'abiezione maschile¹⁰⁹ con la quale lei deve convivere quotidianamente.

c. Creature demoniache

Quando non solo streghe, vampire o aliene, i personaggi femminili mostruosi all'interno dei film horror possono far parte di un'altra interessante categoria, ovvero quella delle creature demoniache o infernali. Che si prenda ispirazione dalla religione cristiana o dai miti, i personaggi descritti sono sempre terrificanti, ma liberi. Citando ancora Barbara Creed, il personaggio posseduto o invaso è una figura dell'abiezione in quanto il confine tra sé e l'altro è stato trasgredito¹¹⁰. Inoltre, il nuovo cinema femminista improntato su tematiche sovrannaturali «draw directly on abjection and the powers of horror to challenge fixed notions of heterosexuality, gender, and desire»¹¹¹.

¹⁰⁷ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 90.

¹⁰⁸ Peirse (a cura di), *Women Make Horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, p. 175.

¹⁰⁹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 84.

¹¹⁰ Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, p. 50.

¹¹¹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 111.

In questo senso, *Hellbender* (John Adams, Zelda Adams, Toby Poser, 2021) è un film interessante. La storia si focalizza sul rapporto madre e figlia e su queste due donne che vivono in una casa immerse nei boschi, lontane dalla società e dalle persone. La ragazza, Izzy è curiosa verso il mondo, ma evita ogni rapporto anche con i passanti nel bosco perché la madre l'ha convinta di avere una malattia contagiosa. Quando la giovane ragazza incontra però alcuni ragazzi che la coinvolgono in un gioco che la porta ad inghiottire un verme, ogni cosa cambia e con l'interruzione di quella che era sempre stata una dieta vegetariana, Izzy inizia a stare male e ad avere strane allucinazioni. Passerà poco tempo prima che la madre sia costretta a rivelare alla ragazza la verità: entrambe sono delle *hellbender*, creature infernali con un enorme sete di sangue, che si nutrono appunto del sangue e della paura altrui. Attraverso una dieta vegetariana e con un isolamento forzato, la donna ha cercato di tenere a bada e allo scuro Izzy di tutto questo, ma così facendo, invece, non ha dato possibilità alla figlia di comprendere quel mondo e di crearsi una propria morale.

Il film quindi si configura come una parabola sul rapporto tra madre e figli e sulla crescita della ragazza, lontano dal mondo dell'adolescenza. Però si focalizza anche sull'accettazione – per le donne sempre complesso – di un enorme potere e di una sete non solo di sangue, ma anche di conoscenza di se stesse e del mondo circostante. Izzy è restia al rimanere confinata in quella casa nel bosco e oltre a voler scoprire tutto del mondo intono a lei, vuole sapere tutto anche di quello interiore, curiosa di comprendere quanto sia realmente forte e pericolosa ed anche quanto lo sia la madre. Il film non si sbilancia sul dare giudizi morali sulla natura delle creature che sono presentate, ma lascia che sia lo spettatore e la protagonista a prendere una strada ed una consapevolezza sulla vicenda.

Anche se gli echi iniziali richiamano quelli di *Carrie* (Brian De Palma, 1976)¹¹², la regista del film Toby Poser (che è anche l'attrice che interpreta la madre) non lascia che il film prenda la strada dell'ossessione religiosa o di quella verso la figlia. Alla fine, Izzy non solo andrà viva, pronta ad esplorare il mondo, ma sembra anche pronta ad abbracciare la sua natura più oscura.

Un altro esempio di film incentrato su personaggi femminili che in realtà sono creature demoniache è il famosissimo *Jennifer's Body*, film del 2009 diretto da Karyn Kusama. La trama è nota: Jennifer è una bellissima ragazza che frequenta il liceo, ma in realtà è una creatura

¹¹² Roger Ebert, *Hellbender*.

demoniaca che uccide gli uomini. La storia è narrata dal punto di vista di Anita, chiamata dall'amica Needy, sua migliore amica dall'infanzia. Le due hanno un legame fortissimo, anche se sono completamente diverse. Barbara Creed descrive come il film sia

both a belated beacon of queerness for female spectators angry about the invisibility of queerness in horror (apart from the predictable vampire film) and a singular example of a queer horror film that draws on a lesbian sensorium to explore lesbian desire, the queer gaze, and queer touch between best friends in a supernatural campy queer world¹¹³.

In questo film e in molti dei film horror del nuovo cinema femminista è presente la sottotrama *queer*, più o meno evidente ed esplicitata, che aiuta a sovvertire quella visione patriarcale della società (e della cinematografia) e che dà un nuovo punto di vista, non solo femminile, ma anche *queer*. Ed è proprio la dinamica horror e soprannaturale che aiuta ad esplorare quella *queer*, delineando il personaggio femminile come un personaggio non umano e quindi un abietto che «emerges after her journey into the dark night of abjection»¹¹⁴.

Sarà proprio durante una specifica scena che questo concetto apparirà in modo molto evidente: Jennifer è nel bosco ed è alle prese con la sua prima uccisione di un ragazzo. Prima l'uccisione, poi il divorare. A questo punto, Jennifer non è più la ragazza desiderabile, la cheerleader che tutti guardano quando passa nei corridoi della scuola, lei è diventata un mostro, un abietto, una mangia uomini che non solo ha pienamente possesso del proprio corpo, ma anche della propria sessualità e delle proprie preferenze.

d. **Cannibali**

Il cannibalismo non è solo uno dei più grandi tabù per l'uomo, ma è anche una delle peggiori abiezioni. Esistono diversi tipi di cannibalismo, anche se tendenzialmente se ne riconoscono soprattutto due: uno considerato come un atto estremo in caso di condizioni estreme, come durante la carestia, la guerra e che quindi compiuto da persone che normalmente non lo farebbero mai; oppure frutto di una psicopatologia.

¹¹³ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 114.

¹¹⁴ Ivi, p. 113.

Nei film horror, i cannibali rientrano generalmente nel secondo gruppo e sono stati soprattutto i personaggi uomini a rientrare nella categoria, ma le registe della nuova *Feminist New Wave Cinema* hanno dimostrato una grande interesse verso le donne cannibali, leggendo il cannibalismo come un atto di «female revolt against male power and violence, corporate and institutional oppression, and the destructiveness of anthropocentrism»¹¹⁵.

Vari gli esempi che si potrebbero sottolineare, alcuni dei quali verranno approfonditi nel terzo capitolo, ma in questo paragrafo valer la pena citare *Rabid* (2019) delle sorelle Jen Soska e Sylvia Soska, *In My Skin (Dans ma peau, 2002)* di Marine de Van, *Fresh* (Mimi Cave, 2022) e il già citato *Jennifer's Body*.

Il tema del cannibalismo nei film e nelle varie opere viene trattato con diverse sfumature, tra le quali: «the cannibal feast or totem meal; cannibalism as a coming-of-age rite; cannibalism and the failure of humanist thought; cannibalism and carnivorous virility; cannibalism and female revolt; and cannibalism and the sacrifice of the animal»¹¹⁶.

Rabid, remake dell'omonimo film di David Cronenberg, narra la storia di una donna che lavora nel mondo della moda, Rose, la quale dopo un terribile incidente che la lascia sfigurata, decide di sottoporsi ad un innovativo intervento che le dà una straordinaria bellezza. Il nuovo aspetto le conferisce successo sia a lavoro che in campo sentimentale, ma presto Rose si renderà conto che qualcosa non va. Presto scoprirà infatti che quel costante fastidio allo stomaco che continua a sentire e che si manifesta come una fame incontrollabile, diviene sempre più grande. Così, dopo aver scoperto che la bevanda che le ha dato il medico non è nient'altro che sangue, Rose vorrà indagare a fondo sulla questione. La risposta finale non le piacerà, ma nel frattempo la donna è costretta a convivere con una terribile fame che la dilania quotidianamente. Il film affronta varie tematiche, come l'importanza dell'estetica soprattutto nel mondo della moda e di come questa divenga un'ossessione per tutti, ma si occupa anche in modo forse più sottile della fame della protagonista: non è solo una fame fisica che Rose sente, ma anche una sociale. Rose vuole emergere, vuole essere valorizzata e vuole essere vista, desiderata, allo stesso tempo, dopo l'intervento non può fare altro che desiderare sempre di più sia tutte queste cose, cose, che la carne, il sangue, scatenando così ad una vera propria furia.

¹¹⁵ Ivi, p. 127.

¹¹⁶ Ivi, p. 128.

Questa fame, però, questo effetto collaterale non si ferma solo a Rose, perché diventa una vera e propria epidemia morso dopo morso.

Come Jennifer, anche Rose non riesce a fermarsi, diventa insaziabile e feroce. In un certo senso, i personaggi femminili cannibali in questi film sono terribilmente mostruosi, perché sono «the antithesis of what woman stereotypically signifies—qualities such as birth, new life, and nurturing»¹¹⁷. Non solo quindi interessate a nutrire nessuno, ma farebbero qualunque cosa per nutrire loro stesse.

In *Fresh*, invece, la situazione è diversa. Noa, la protagonista, non è una cannibale. È una normale ragazza annoiata dal mondo degli appuntamenti che dà un'opportunità ad un'uscita con un uomo conosciuto su una app d'incontri. È Steve (o Brendan, in base al punto del film in cui si è giunti) ad essere un cannibale, ma vende anche ad altri uomini parti delle donne che rapisce. La sorte di Noa rischia di essere la stessa, finché non comprende l'attrazione che Steve prova nei suoi confronti che lei, ad un certo punto, alimenta per salvarsi. Non le resta, però che alimentare questa attrazione ponendo all'uomo delle domande sulla sua vita e sulla carne che consuma. Quando Steve si sentirà completamente affascinato, inviterà la ragazza ad una cena nella casa e cucinerà per lei. Noa mangerà carne umana contro la propria volontà, ma anche lei in quel momento sorpasserà un confine molto specifico, infrangerà uno dei più grandi tabù che esistono e scenderà allo stesso livello di Steve per poi ucciderlo.

Se Noa si pente terribilmente di aver mangiato della carne umana e dopo la cena preparata da Steve cerca in tutti i modi di vomitare; non è così per Jennifer, che invece vive l'atto di cannibalismo in modo totalmente diverso, sia senza rimorsi, che come un vero e proprio modo per sfamare se stessa e acquisire così potenza.

Nel francese *In My Skin*, Marina de Van descrive la vita di una donna divisa tra il proprio lavoro e la vita privata con il compagno Vincent che sembra amarla davvero. Ha una collega ed amica che le vuole bene, almeno finché non riceverà una promozione che la donna avrebbe invece desiderato e che credeva meritare di più. Esther, questo il nome della protagonista interpretata dalla stessa regista, si ferisce ad una gamba per caso durante una festa aziendale ed è quello l'inizio di suo cannibalismo.

Il suo cannibalismo che è auto-cannibalismo è visto come forma di rivolta femminile e di riappropriazione del proprio corpo, che durante il film viene continuamente osservato e

¹¹⁷ Ibidem.

toccato anche senza il suo consenso. Dal capo, dai colleghi del lavoro e talvolta anche da Vincent che sembra volerla incastrare in una vita che la donna non desidera davvero:

Esther is in revolt against her socially ordained feminine gender role. In moving into an anonymous apartment where she can continue with acts of self-cannibalism in private, and by refusing to acquiesce with Vincent's demands and his plans for a bigger apartment, she effectively gives up her future role as wife and potentially a mother. In her journey into abjection, she begins to question herself finding resistance through withdrawal and the intimacy of self-cannibalism¹¹⁸.

Esther comincia ad isolarsi sempre di più, salta il lavoro e spesso si rinchioda in una camera d'albergo per stare da sola con se stessa e per dar vita a questi momenti di auto cannibalismo, rendendo così il suo corpo sempre più ferito, ma allo stesso tempo meno esteticamente piacevole ad occhio altrui, strappandosi via non solo la pelle, ma anche la possibilità di ritornare al mondo che aveva vissuto fino a quel momento e che l'aveva ingabbiata.

e. **Vigilanti e vendicatrici**

I was going through sort of an existential crisis with my work. I wasn't sure what having a baby was going to do to my career and whether I could afford to take the time out. Also, just in terms of myself I was like: Does it change you completely when you have a baby? Maybe you become this soft, sweet, caring person? I took all of my fears and anxieties about that and put it into the film. Ruth's someone who's quite alienated and detached from her environment because she feels like everyone's making assumptions about her due to her pregnancy, which she's completely separate from. It was quite a personal thing to me.¹¹⁹

(Alice Lowe)

Prevenge (2016) diretto ed interpretato da Alice Lowe è la storia di una donna incinta la quale, dopo la morte accidentale del marito me avvenuta in montagna, inizia a vendicarsi di tutte le persone che sono coinvolte nella tragedia e che reputa colpevoli. La particolarità di questo film è che si ascolta chiaramente la voce di quello che è il feto nella pancia della donna e che spinge la madre a commettere questi terribili delitti.

¹¹⁸ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 129.

¹¹⁹ Big Issue North, *Alice Lowe: Birth pangs*.

Il film si inserisce nel mondo del *gynaehorror*, ovvero quel sottogenere di film horror che parlano della sessualità femminile, della riproduzione, del sesso e di tutti gli argomenti correlati. In questi film solitamente le gravidanze presenti sono sempre frutto di violenze, inseminazioni aliene o interventi soprannaturali, ma non è il caso di *Prevenge* in cui il concepimento sembra essere stato consensuale e nato in un rapporto d'amore tra la protagonista ed il suo partner.

Alice Lowe non crea una protagonista che è una madre amorevole, solare e gioiosa, al contrario dà vita ad una donna violenta e ossessionata dal passato e dalla morte, ma soprattutto, nella creazione di questo film, Lowe «debuted a new vision of the horror movie mother-to-be: an anti-superheroine, for whom pregnancy is her special power that allows her to almost invisibly pass through social situations as a carrier of evil intent rather than as bouncing baby joy»¹²⁰.

Nel film, infatti, Ruth riesce ad arrivare abbastanza facilmente a tutte le persone che vuole uccidere perché passa quasi inosservata. Nessuno si preoccupa di una donna incinta e soprattutto nessuno, soprattutto all'inizio, sospetta di lei. La sua mostruosità giace proprio nell'essere un'efferata assassina che non prova rimorso per le vittime, che si vendica delle persone che ritiene colpevoli, anche se per tutto il film, sentendo la voce del bambino nella pancia, si crede che queste azioni siano frutto dell'influenza della gestazione. Alla fine, dopo la nascita, nelle ultime immagini si comprende che Ruth è un'assassina e che ha usato la gravidanza come scusa per poter uccidere più liberamente e che la gravidanza in sé e il feto in realtà non avevano nessuna influenza su questa cosa: lei è una feroce vendicatrice.

Con il film *Sissy* (2022) di Hannah Barlow e Kane Senses il tema della vendetta ritorna molto forte. È la storia di Cecilia ed Emma, due migliori amiche che con il tempo si separano, finché un giorno non si rivedono al supermercato ed Emma invita la vecchia amica al proprio addio al nubilato. La scelta non è condivisa dalle altre amiche della sposa, soprattutto da Alex. Si comprende subito come tra le amiche ci siano dei brutti trascorsi e vicende non risolte.

Cecilia è diventata famosa sui social per contenuti video in cui inneggia alla pace interiore, alla calma e al benessere mentale, ma nel momento in cui si ritrova a condividere un luogo con persone che le fanno rivivere vecchi ricordi d'infanzia, bullismo e insulti, la ragazza

¹²⁰ Peirse (a cura di), *Women Make Horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, pp. 210-11.

finisce per entrare in una spirale omicida e vendicativa che eliminerà tutti gli invitati. In questa *escalation* di eventi, Sissy racconta della vendetta, della rabbia e la furia che improvvisamente esplodono e che riempiono la protagonista del sangue delle proprie vittime.

Cecilia si lascia trasportare dalla furia proprio come Noa in *Fresh*. Questo film horror presenta un paradigma molto classico dei film horror, ovvero la ragazza rapita da un mostro, ed anche se il mostro in questo caso è umano, è un cannibale, quindi, incarna perfettamente quel concetto di abiezione espresso precedentemente. Noa è una ragazza intelligente e dopo aver compreso come manipolare il mostro, non solo si vendicherà di lui e delle azioni da lui commesse, ma diventerà anche l'eroina di tutte le ragazze che lui tiene ancora prigioniera nella sua casa degli orrori.

f. **Madri**

Potrebbe sembrare quasi un controsenso inserire un paragrafo sulle madri in un'analisi di mostruosità femminile, ma non è così sia per un discorso di storicità dell'horror che molto spesso ha utilizzato le madri come personaggi orrifici - *Carrie*, *Psycho* o i più recenti *Hereditary* (Ari Aster, 2018) e *Goodnight Mommy* (Veronika Franz, Severin Fiala, 2014) -, sia per la nuova corrente dell'horror.

Soprattutto per pellicole dirette nella corrente della *Feminist New Wave Cinema* si stanno considerando e valorizzando i personaggi delle madri anche quando non amorevoli e tranquille, come il già citato caso di *Prevenge*. Risulta fondamentale soprattutto nell'horror il rapporto madre-figli, che non si concentra (come nei vecchi film horror) sullo stereotipo della madre asfissiante e morbosamente legata ai figli, soprattutto al figlio maschio, ma più ad una madre che vive gravidanza e maternità in modi sempre diversi.

Non è mai giusto definire le donne solo nella sfera della gravidanza, esistono donne che non possono né vogliono avere figli e sono ugualmente persone completamente piene e soddisfatte della loro esistenza. Per le donne che invece lo desiderano o semplicemente si trovano a dover affrontare una cosa del genere, una gravidanza ed un parto possono significare tante cose, anche diverse e contrastanti ed anche diventare madri può avere significati diversi e non sempre condivisibili.

La gravidanza, ad ogni modo, è sempre stata vista come un potere enorme, qualcosa che non sempre poteva essere completamente compreso e soprattutto qualcosa che gli uomini

«hanno cercato con tutte le forze di riappropriarsi [...] la caccia alle streghe, le scuole di medicina, le leggi antiaborto sono tutte misure messe in atto per restituire la riproduzione nelle loro mani»¹²¹. La chiara percezione di non avere il controllo di questo fenomeno, né le sensazioni di come potesse essere, ha sempre dato vita, soprattutto nell'horror alla nascita di pellicole particolari come *Alien* in cui l'esistenza di un mostro alieno femminile che feconda i corpi delle persone ha forse voluto esprimere delle diverse paure.

Tra i tanti mostri, la Madre Arcaica (ovvero colei che si riproduce senza l'aiuto maschile) è «il meno umano tra i mostri, perché rappresenta la massima la massima minaccia all'esistenza»¹²² almeno in una società patriarcale che ha creato questo binarismo di cui si discute sempre oggi, dividendo tutti tra uomini e donne, padri e madri. A questo proposito, Doyle ha spiegato come:

Il tentativo di separare biologia ed identità ha rivelato su quali bugie si fonda il discorso patriarcale [...] La figura della Madre arcaica è sempre appartenuta anche alle donne transgender. La dea latina Cibele, la *Magna Mater*, veniva ritratta a volte come intersessuale [...] ¹²³.

Dall'altra parte, in molti film le madri vengono in qualche modo incolpate per aver dato vita a mostri soprattutto se inserite in un contesto di abiezione, mentre nel patriarcato i bambini sono dei prodotti e le donne diventano madri di altri uomini che perpetueranno poi lo stesso modello sociale.

Se si focalizza l'attenzione su film diretti da donne che mostrano madri, si scoprono delle visioni molto più intime che cercano di esplorare diversi temi, come la difficoltà della gravidanza, della maternità e anche il peso che la società lascia sulle spalle delle donne. Se non sono madri perfette, le donne sono mostruose o magari danno vita a mostri, come nel caso di *Babadook*, film del 2014 diretto da Jennifer Kent.

In *Prevenge* si osserva come l'idea di essere delle madri sole a causa della morte accidentale del compagno porti non solo ad una terribile paura su quella che sarà una maternità solitaria, ma anche a come una gravidanza possa in qualche modo essere strana e non rientrare in canoni fisici predefiniti e da sempre pubblicizzati. Nonostante Ruth sia felice di diventare

¹²¹ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 110.

¹²² Ivi, p. 120.

¹²³ Ivi, p. 121.

madre, ne comprende pienamente tutta la difficoltà e sente il terrore di quello che significherà esserlo e forse è per questa ragione che le sembra che il feto la inciti ad uccidere delle persone, come una sorta di paura di mostruosità di quella che potrebbe essere la maternità. Nel film, infatti, si mette al centro concretamente e completamente l'esperienza femminile della gravidanza, di vari aspetti di essa e di come non sia sempre (o spesso) un periodo idilliaco per la donna. Durante le riprese, Alice Lowe era davvero incinta, quindi si può osservare la regista ed attrice protagonista immergersi completamente in pensieri e preoccupazioni che fanno parte della gravidanza, mettendo un po' in discussione la credenza che la gravidanza sia sempre un periodo roseo, pieno di gioie.

Prevenge sicuramente offre vari spunti di riflessione sulla gravidanza delle donne, su come questa sia trattata solitamente nei film horror:

the clinicalization and lived medical experiences of pregnancy (loss of bodily control), the perception of antenatal psychosis (loss of mental control) from a woman's perspective, and the existing and persisting cultural and medical narratives where the agency of the mother is lost to the baby who knows best¹²⁴.

La donna incinta diventa quindi la figura d'eccellenza per la mostruosità: incontrollabile, folle, terrificante, vendicatrice, diventa un abietto. Il processo di concepimento, gestazione e parto sono resi orrorifici.

Nel *Saggio sull'Orrore*, Julia Kristeva analizza in modo interessante uno degli elementi dell'abiezione che sono i fluidi corporei. Se lo sperma sembra non avere relazione con la concezione di contaminazione ed abiezione, diverso è il trattamento rivolto al sangue mestruale che rappresenta «il pericolo che viene dall'interno dell'identità»¹²⁵ e che «minaccia il rapporto tra i sessi in un insieme sociale e, per interiorizzazione, l'identità di ogni sesso di fronte alla differenza sessuale»¹²⁶. Quindi, ancora una volta, nulla di tutto quello descritto, anche le secrezioni umane sono di per sé disgustose, come spiega l'antropologa Mary Douglas, ma disgustoso è ciò che disobbedisce alle regole del sistema simbolico dato¹²⁷.

¹²⁴ Ivi, p. 211.

¹²⁵ Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, p. 80.

¹²⁶ Ivi, p. 80.

¹²⁷ Ivi, p.105.

In *The Babadook* è presente un'altra madre sola con il suo bambino. Amelia ha perso il marito in un incidente d'auto lo stesso giorno in cui ha dato alla luce Samuel e quella vicenda getta così un'ombra sulla nascita del bambino. Samuel cresce, ha sei anni ed è irrequieto, ossessionato dalla morte e dai mostri, tanto da costruire in continuazione piccole armi e trappole per difendersi. Dall'altra parte, Amelia è una donna fragile che non si è mai ripresa dalla morte del marito e che fa fatica a gestire il comportamento del figlio. Quanto è costretto a ritrarlo da scuola, la situazione lentamente degenera. Una sera, dopo aver letto a Samuel un libro *pop-up* sulla storia di *Mister Babadook*, questa misteriosa figura alta, nera e spaventosa che sembra materializzarsi nella casa. Dapprima visibile solo a Samuel, ma poi il mostro inizierà a perseguitare anche la madre che arriverà a tentare di uccider il bambino, senza fortunatamente riuscirci. Alla fine del film, il mostro sembra non essere stato ucciso, ma è nel seminterrato. Amanda e Samuel sono consapevoli della sua presenza e si prendono cura di lui, affinché li lasci in pace.

Tra i temi del film uno dei più interessanti è sicuramente la magia: Samuel corre per casa vestito da mago e propone alla madre trucchi di magia e lo stesso outfit di *Mister Babadook* assomiglia a quello di un mago, forse perché simile proprio a quello del bambino e la stessa Amelia guarda in tv i trucchi di magia di Georges Méliès. La stessa presenza di Amelia è legata alla magia, perché sembra proprio lei colei che controlla la presenza del mostro in casa, creando il libro «as therapy for herself, and as a way of teaching Sam about the meaning of death, a classic function of the children's fairy tales»¹²⁸.

Che si voglia quindi definire una strega o meno, Amelia è sicuramente una donna che ha dentro di sé dei poteri, che è capace di dar vita a tante cose, di amplificare così tanto il dolore da renderlo reale anche per il suo stesso figlio che però coraggiosamente lo affronta. In qualche modo, Amelia non è più (o forse non lo sarebbe mai stata) la tipica madre descritta per una perfetta famiglia tradizionale, «[she] is no longer what patriarchal ideology upholds as a 'natural' single mother; that is, a self-sacrificing, heroic, loving mother. Kent's mother is in revolt—monstrous, magical, and terrifying»¹²⁹; Amelia è un vero e proprio personaggio abietto.

Lo stesso rapporto con il figlio non è quello che vedremmo in qualche altro film: Samuel è un bambino difficile, ha scatti rabbiosi e si mette frequentemente nei guai, colpisce i compagni a scuola, la cugina e non riposa bene. Sia madre che figlio hanno il sonno costantemente

¹²⁸ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 23.

¹²⁹ Ivi, p. 24.

disturbato e probabilmente questo influisce nell'averne più difficoltà nello stare bene durante la giornata; infatti, la prima frase di Samuel nel film comunica alla madre è che ha appena avuto un brutto sogno, di nuovo. Amelia è spesso crudele con lui, gli rivolge frasi e parole che una madre normalmente non direbbe mai o comunque non dovrebbe dire ad un bambino come «you don't know how many times I wished it was you not him that died», l'ennesimo esempio di come la donna non abbia mai superato ciò che è successo al marito più di sei anni prima; oppure «if you're that hungry, why don't you go and eat shit».

Samuel, però, è un personaggio fondamentale, perché in un certo senso dà forma al dolore e al trauma di Amelia e «he gives physical form to the symbiotic relation between life and death»¹³⁰. La sua nascita nel giorno in cui il padre è morto scuote così tanto Amelia da impedire al bambino di festeggiare quel giorno il suo compleanno e man mano che si avvicina quel giorno, la donna è sempre più nervosa e silenziosa.

Così, attraverso le scene di una lenta e continua discesa verso il dolore e quella che Amelia forse percepisce come follia, il suo personaggio si trasforma sempre più in qualcosa di mostruoso che raggiungerà il culmine nel momento in cui inizierà a dare la caccia al bambino, volendolo uccidere – «the destructive, chaotic presence of Mister Babadook allows Amelia to unleash her monstrous side in order to direct her anger towards her son»¹³¹.

Amelia però non è davvero arrabbiata con lui, è in lotta con un ruolo di madre classicamente definito, con il suo dolore e probabilmente con il dover affrontare tutte quelle cose da sola. Amelia è in rivolta e la presenza di mostro le permette finalmente di esserlo completamente, di non avere più limiti e di sentirsi forse più legittimata ad esprimere il dolore e la rabbia.

1.2. *Final girl e slasher*

Lo *slasher* è un sottogenere dell'horror che si contraddistingue per un personaggio molto particolare, ovvero quello dell'assassino seriale che ammazza quasi tutte le persone presenti all'interno del film e che difficilmente si riesce ad eliminare. Alcuni esempi molto famosi comprendono la saga di *Halloween*, la saga di *Scream* o quella di *Friday 13th*. Il genere ha avuto molto successo soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta e ha dato vita a tantissime

¹³⁰ Paul Mitchell, *The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent's The Babadook as a Trauma Narrative*, in «Atlantis», 41, 2, 2019.

¹³¹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 26

pellicole, la maggior parte delle quali hanno dei personaggi stereotipici, come quello dell'assassino o della *final girl*, ovvero la ragazza (spesso l'unica) che sopravvive nel film, molto spesso descritta come intelligente, non interessata al sesso (o vergine), non convenzionalmente attraente e maschile (infatti molte delle *final girls* hanno dei nomi maschili o neutri) e più furba rispetto ai suoi amici i quali, durante il corso del film, verranno tutti uccisi dal *killer*.

Nonostante ciò, questo genere di film si focalizza sui personaggi femminili viste come vittime o sopravvissute e quasi mai come carnefici. Nella visione di Carol Clover, le donne sono scelte come vittime perché a loro concesso un numero maggiore di espressioni facciali: «angry displays of force may belong to the male, but crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy belong to the female. Abject terror, in short, is gendered feminine»¹³².

Inoltre, in questa visione alquanto violenta delle donne, le armi che utilizza solitamente l'assassino hanno un significato specifico, sono dei simboli fallici e le ferite inferte sono sempre di tipo penetrativo (coltelli, lance, asce). La ragazza che sopravvive e che poi uccide il mostro in un certo senso assume un significato ancora più mascolino perché arriva ad utilizzare le armi che il *killer* ha adoperato per tutto il film. Infatti, «nel genere *slasher* il sesso diventa morte e la morte diventa sesso, un coltello non è mai solo un coltello e un gancio di ferro da mezzo metro è solo un gancio di ferro fino a quando non si scatena l'immaginazione»¹³³; oltre a ciò, il genere *slasher* propone «un'idea di universo in cui le donne e i loro corpi sono continuamente in pericolo»¹³⁴.

Totally Killer è un film del 2023 diretto dalla regista Nahnatchka Khan che oltre al collocarsi nel genere comedy horror, riprende anche molte delle dinamiche del genere *slasher*, ma offre una protagonista moderna, *social* e sicura di sé, che sa quello che vuole e che soprattutto conosce la violenza che è avvenuta nella propria cittadina.

Jamie che, come molte delle eroine *slasher*, ha un nome maschile, si ritrova indietro nel tempo, negli anni Ottanta, periodo durante il quale i suoi genitori frequentavano il suo stesso liceo. L'obiettivo della ragazza è quello di fermare l'assassino prima che colpisca durante i

¹³² Carol Clover (ed), *Men, Women and Chain saws. Gender in the modern horror film*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 51.

¹³³ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 41.

¹³⁴ Ivi, p. 44.

compleanni delle ragazze che compiono sedici anni. Non riesce nel suo intento, perché salvare le ragazze dalla morte che lei conosceva, le porta solo ad essere uccise in un modo diverso. Così, dopo uno stratagemma tipico dei film *slasher*/horror, ovvero la creazione di una trappola per l'assassino, una delle ragazze della scuola che si erano unite a Jamie per la ricerca del *killer*, uccide il colpevole che si rivela essere un altro ragazzo della scuola che voleva vendicare la morte della propria fidanzata, avvenuta dopo un'ubriacatura forzata da parte di alcune ragazze presenti.

Il problema, però, non sembra essersi concluso, perché indietro nel tempo è tornato anche Chris, un uomo che nel presente racconta la storia del *killer* in un podcast e che, per non perdere ascoltatori, aveva deciso di ricominciare ad uccidere delle ragazzine così da riavere popolarità nel programma. Alla fine, Jamie riesce ad avere la meglio e tornata nel presente scopre che la madre che era stata uccisa da Chris è ancora viva, ma che i suoi interventi nel passato hanno apportato delle differenze: ha un fratello maggiore di nome Jamie dato che per colpa sua i suoi genitori si sono conosciuti prima e il suo nome ora è Colette.

Anche se il film non offre nessuna grande invenzione o innovazione sulla tematica *slasher*, dona, oltre la protagonista, un altro personaggio femminile fondamentale che è la migliore amica di Jamie, con il cui aiuto (ovvero una macchina del tempo di sua invenzione) riuscirà a tornare indietro nel tempo per salvare la madre, anch'ella un personaggio femminile molto forte e determinato. Dall'altro lato, non presenta dei personaggi maschili che fanno fede completamente allo stereotipo del film *slasher* al quale si è stati abituati: il killer degli anni Ottanta, infatti, è un ragazzino ferito e addolorato per la morte della propria fidanzata. Chris, dall'altro lato, è un uomo dall'aspetto impacciato e quasi innocuo, che prende i panni dell'assassino per avere qualcosa da raccontare; dunque, nessuno dei due rappresenta esattamente il tipico killer del genere con i tipici tratti descritti da Clover: «an image of violent masculinity and "psychosexual fury," for they realize that their "masculinity is severely qualified»¹³⁵.

La *final girl* è un personaggio femminista? La risposta di Carol Clover è chiara: no.

¹³⁵ Kyle Christensen, *The Final Girl versus Wes Craven's 'A Nightmare on Elm Street': Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema*, in «Studies in Popular Culture», 34, 1, 2011.

Essendo l'antitesi di un personaggio maschile tanto brutale e violento, si immagina che la *final girl* incarni la causa femminista, ma non sempre è così, soprattutto perché quando appare nei primi film *slasher*:

she is not fully feminine—not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself¹³⁶.

Dunque, non rappresenta mai liberamente un personaggio femminile, ne prende sempre in parte le distanze proprio per poter sopravvivere in una situazione violenta e spaventosa. Non si rivela una prospettiva femminista, perché la maggior parte dei film *slasher* hanno come pubblico ideale quello maschile. Il fenomeno del *male gaze* infatti, ovvero sguardo maschile, è una dinamica molto presente in tante pellicole di diverso genere, soprattutto in un panorama cinematografico dominato da registi uomini, ma sembra che nei film horror *slasher* lo sguardo sia ancora più accentuato e così lo spettatore «is made to identify with this male gaze, and to objectify the woman on the screen»¹³⁷, anche se l'eroina è proprio una donna. Il discorso del genere dell'eroina diventa nello slasher complesso, proprio perché come è stato già scritto, ella incarna molte caratteristiche maschili:

The gender of the Final Girl is likewise compromised from the outset by her masculine interests, her inevitable sexual reluctance, her apartness from other girls, sometimes her name. At the level of the cinematic apparatus, her unfemininity is signaled clearly by her exercise of the "active investigating gaze" normally reserved for males and punished in females when they assume it themselves¹³⁸.

Nonostante tutto questo discorso, il genere *slasher* ha tantissimi fan soprattutto tra le donne. Doyle, specifica che i film slasher «sono una liberazione [...]». Trasformano la violenza sessuale alla base della nostra cultura in una narrazione spettacolare, fornendoci mostri di cui

¹³⁶ Clover, *Men, Women and Chain saws. Gender in the modern horror film*, p. 40.

¹³⁷ Ivi, p. 43.

¹³⁸ Ivi, p. 48.

avere paura e eroine per cui fare il tifo»¹³⁹, cercando quindi di incanalare tutta la paura che quotidianamente si può provare in situazioni di violenza in qualcosa di più controllabile da parte delle donne. Inoltre, il genere sembra star subendo lentamente delle modifiche e dei sovvertimenti, come in *Totally Killer*, in cui la *final girl* e il personaggio dell'assassino cercando di discostarsi dagli stereotipi del sottogenere.

¹³⁹ Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, p. 46.

2. Female Rage

Una caratteristica che mostrano spesso i film è che le donne arrabbiate sono dipinte come esseri mostruosi. La donna arrabbiata è spesso irrazionale, folle o addirittura posseduta. Se negli uomini la rabbia può essere sinonimo di assertività o di un carattere forte che si sa imporre, nelle donne viene troppo spesso demonizzata, infatti le persone, talvolta, si mostrano meno tolleranti verso la rabbia femminile. Lo fanno spesso anche le donne stesse verso altre, perché fin da piccole hanno interiorizzato un disagio verso la rabbia che troppo spesso cercano di definire in altri modi:

Nel tentativo di non mostrarci arrabbiate ruminiamo. Facciamo di tutto per apparire razionali e calme. Minimizziamo la nostra rabbia chiamandola frustrazione, impazienza, esasperazione o irritazione, termini che non restituiscono l'intrinseca richiesta sociale e pubblica trasmessa dalla parola rabbia. Impariamo ad arginare noi stesse: la voce, i capelli, gli abiti e, più importante ancora, le parole¹⁴⁰.

La rabbia, però, è un'emozione enorme, forse la più esplosiva, capace di dar voce ad un grande ventaglio di situazioni sgradevoli. La rabbia muove bisogni, proteste, sogni; la rabbia è necessaria perché le cose si smuovano e si abbia la forza per cambiare ciò che non si accetta o rischia di schiacciare. Quando si esprime rabbia in qualche modo si pretende di essere ascoltati e si riporta l'attenzione su tematiche importanti, o sentimenti che stanno a cuore. Talvolta urlare per qualche istante è l'unico modo poi per essere ascoltati, anche se esiste il rischio, instillato da questa cultura, che facendolo si diventi meno femminili, carine, desiderabili. A questo proposito, Soraya Chemaly scrive: «che ricadute ha per noi donne la separazione tra rabbia e femminilità? Per prima cosa, significa rendere la rabbia femminile inefficace come risorsa personale o pubblica e collettiva, minimizzare la resistenza delle donne contro la loro stessa condizione di disparità»¹⁴¹. Invece, nel suo libro *Female Rage*, Mary Valentis spiega come non esista niente di neutro nell'aspetto di una donna, perché «if she beheaves, she's a beauty; if she becomes too assertive or enraged, sh'es a beast»¹⁴².

¹⁴⁰ Soraya Chemaly, *La rabbia ti fa bella. Il potere della rabbia femminile*, HarperCollins Italia, Milano, 2019, p. 17.

¹⁴¹ Ivi, p. 31.

¹⁴² Anne Devane, Mary Valentis (ed.), *Female Rage. Unlocking Its Secret, Claiming Its Power*, Carol Southern Book, New York, 1994, p. 43.

La rabbia, dunque, è troppo importante perché possa essere messa da parte e anche se nel tempo ha dato vita a vari stereotipi sulle donne arrabbiate (sono streghe, sono brutte, sono arpie...), vale la pena riuscire a scardinare tutti questi pregiudizi per riuscire a riappropriarsi di un'emozione tanto importante e sbilanciare l'equilibrio attualmente esistente, anche per dimostrare che le donne sanno perfettamente provare la rabbia, sanno dimostrarla e che non è in loro un sentimento irrazionale, anzi.

La rabbia costruisce, aiuta chi la prova, anche per questa ragione non bisogna mai leggerla come un'emozione differente:

Quando diamo alla nostra rabbia il nome di tristezza, spesso non riusciamo a capire cosa c'è che non va e ci sentiamo scoraggiate a immaginare e inseguire il cambiamento. La tristezza, come emozione, va a braccetto con l'accettazione. La rabbia invece evoca la possibilità di cambiare e reagire¹⁴³.

Sono tante nel cinema, soprattutto negli ultimi anni, le donne che vengono mostrate piene di rabbia e di furia. Le cause di questa rabbia sono diverse, spesso è per delle violenze subite o alle quali si è assistito, ma lentamente si è sviluppato il cosiddetto fenomeno del *female rage*. Il fenomeno non è direttamente incentrato sulla violenza, ma vuole dare finalmente la possibilità ai personaggi femminili di esprimere qualcosa che per tanto tempo è stato loro negato e far comprendere come sia la rabbia a far comprendere quanto si è vive: «rage, when it explodes, is the psyche reality check on existence: if we can feel it, we know we are alive»¹⁴⁴.

Ed è proprio questo che si sblocca in molte delle protagoniste di questi film: attraverso la rabbia che provano per ciò che è accaduto loro (un'ingiustizia, una violenza, una situazione di dolore) finalmente comprendono di essere vive e di poter non solo contrastare tutte le situazioni che sono costrette a fronteggiare, ma anche finalmente di sentirsi vive.

The Angry Black Girl and Her Monster è un film del 2023 diretto da Bomani Story¹⁴⁵. La storia è un'interessante retelling della storia di Frankenstein, ma la protagonista è

¹⁴³ Chemaly, *La rabbia ti fa bella. Il potere della rabbia femminile*, p. 57.

¹⁴⁴ Devane, Valentis, *Female Rage. Unlocking its secret, claiming its power*, p. 20.

¹⁴⁵ Diversamente da tutti gli altri film presenti in questo elaborato, questo è diretto da un uomo. Mi sembra che il film racchiuda degli interessanti punti di vista, soprattutto sulla questione razziale, della vita nel ghetto dei giovani che vengono da un contesto difficile e sulla rabbia che tutto questo può suscitare. Secondo la mia opinione, poi, il regista restituisce una visione di una rabbia giovanile e femminile molto credibile ed in linea con il resto dell'elaborato.

un'intelligentissima ragazza nera di nome Vicaria. La ragazza crede che la morte sia solo una malattia che è possibile curare, quindi quando si ritrova a dover affrontare la morte del fratello causata da un omicidio, cerca di rimportarlo in vita.

Vicaria non è solo una brillante ragazza, è anche una ragazza che quotidianamente deve fronteggiare l'incomprensione degli adulti che non vedono la sua genialità ed il suo dolore per alcune cose che accadono nella sua vita e deve inoltre affrontare episodi di razzismo. Vicaria, infatti, non sembra una ragazza semplice: appare maleducata e insolente e spesso questo è motivo di scontro con i professori e il preside. Soraya Chemaly esplica come «le adolescenti arrabbiate sono meno carine. Se poi sono scure di pelle, sono ancora meno carine e diventano arroganti»¹⁴⁶ e che «per le bambine nere, la richiesta del sorriso è intrisa anche di razzismo e della classica pretesa che i neri mettano i bianchi a loro agio non mostrandosi scontenti delle proprie condizioni di disparità»¹⁴⁷.

Esattamente ciò che accade a Vicaria, alla quale è silenziosamente richiesto di non mostrare tutte quelle emozioni negative, nonostante la morte violenta del fratello e il dolore per la morte della madre, avvenuta anni prima. Chemaly aggiunge a questo proposito di come «le ragazze marginalizzate e appartenenti a minoranze esprimono la rabbia con più libertà e sono più consapevoli di come e quando manifestarla. Laddove predominano le difficoltà economiche e la privazione dei diritti l'autoaffermazione e l'aggressività diventano parte del panorama sociale»¹⁴⁸.

Vicaria è arrabbiata mentre affronta le morti della sua vita e quella rabbia le dà la forza necessaria per poter credere in se stessa e nelle sue capacità, anche se strappare alla morte una vita che si era già presa si rivelerà disastroso:

Chris validates a stereotyped image against his will and by doing so, shoves a mirror in the face of culture, creating helpless fear and a tragic monster. For most of the film, he functions more as a phantom than a true terror. We see the trail of evidence he's left behind, but his actions are more symbolic of the repercussions of cycles of disenfranchisement—the true disease of Vicaria's monster. The violence, which cuts through the film with poignant vigor, is only the symptom¹⁴⁹.

¹⁴⁶ Chemaly, *La rabbia ti fa bella. Il potere della rabbia femminile*, pp. 41-42

¹⁴⁷ Ivi, p. 33.

¹⁴⁸ Ivi, p. 44.

¹⁴⁹ Roger Ebert, *The Angry Black Girl and Her Monster*.

Oltre all'interessante rappresentazione della maternità, del dolore e del trauma, *The Babadook* dà grande spazio anche un sentimento fortissimo che è la rabbia. Amelia è arrabbiata per varie ragioni: per la morte del marito, per la difficoltà nel relazionarsi e crescere il bambino, perché è sola, perché non riesce a dormire e continua ad avere terribili incubi. Nella sua apatia depressiva, ci sono momenti di escandescenza rabbiosi, in cui la donna sfoga tutto il dolore che ha dentro con le parole e spesso con le azioni, anche contro il suo stesso figlio. Ed in questo discorso le parole di Mary Valentis in *Female Rage* possono essere alquanto illuminanti, quando spiega la connessione tra la rabbia e la depressione, un esempio molto calzante per Amelia:

Depression is masked rage; it conceals a woman's unacceptable feelings. On the surface, a depressed woman may seem compliant, cheerful, and eager to please [...] while her real self hides and silently burns¹⁵⁰.

È normale che nel dolore ci sia della rabbia e si intuisce nel film come Amelia per molto tempo non abbia provato questa rabbia, appiattita da altri sentimenti, ma proprio in questo sentimento lei sembra trovare una forza per riuscire a sopravvivere ad un terribile momento come quello che lei e Samuel stanno vivendo.

2.1 *Female revenge e revolt*

Ad un tratto, il cinema ha iniziato a dare spazio ad un sottogenere molto particolare che è quello del *female revenge* intrinsecamente legato alla violenza che le donne hanno subito nel film. È in questo filone che si inseriscono film come *Promising Young Woman* di Emerald Fennell, *American Mary* delle sorelle Soska, *Revenge* di Coralie Fargeat e *The Nightingale* di Jennifer Kent. Non tutti appartengono al genere dell'horror, ma sicuramente mostrano chiaramente gli orrori e le conseguenze delle violenze sessuali e le successive vendette.

In questo panorama, le artiste della *Feminist New Wave Cinema* iniziano a ridefinire e rielaborare il tabù dello stupro e la vendetta, allontanandosi da quelle che erano state opere con gli stessi temi ma realizzate da registi uomini, infatti «New Wave directors are reconfiguring the rape-revenge genre, often dismissed as voyeuristic and misogynistic»¹⁵¹.

¹⁵⁰ Devane, Valentis, *Female Rage. Unlocking its secret, claiming its power*, pp. 68-69.

¹⁵¹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 51.

La ridefinizione del genere va anche oltre: oltre ad allontanarsi dagli stereotipi che sono stati costruiti negli anni in film con trame del genere, le registe e studiose degli ultimi anni, cercano di rielaborare il concetto di vendetta per vederlo in modo diverso. Non è più una vendetta, ma una rivolta delle donne non solo contro gli uomini che hanno fatto del male loro, ma contro un'intera struttura, a «revolt against the universal and entrenched practices of rape culture which is a crucial power structure of the patriarchal symbolic order»¹⁵².

Come indicato da Barbara Creed¹⁵³, questo sottogenere è determinato da ben quattro caratteristiche:

- Mostra lo stupratore come un personaggio abietto, concentrandosi sulla sua natura mostruosa in quanto uomo capace di tali atti violenti;
- La donna che è stata stuprata e che si sta vendicando è rappresentata come un'eroina in rivolta contro la cultura dello stupro;
- Le registe che hanno deciso di trattare questo genere hanno tutte come obiettivo quello di criticare la vecchia narrazione dei film *rape revenge*;
- I film si focalizzano sulla rivolta, sulla trasformazione che nasce dalla distruzione della vecchia struttura.

Oltre a queste caratteristiche, i film che appartengono al sottogenere del *rape revenge* possono essere ulteriormente suddivisi in altre due parti: quelli in cui la violenza viene vendicata da una terza persona (un familiare, un amico o amica, un parente o la persona amata) e quelli in cui è la donna che ha subito un abuso ad agire. Il secondo caso è sicuramente il più esplicativo e forte e «can be understood as feminist narratives in which women face rape, recognize that the will neither protect nor avenge them, and then take the law into their own hands»¹⁵⁴.

Della stessa regista di *The Babadook*, *The Nightingale* è un film del 2018. Jennifer Kent lascia da parte il contesto contemporaneo per cimentarsi in un film ambientato nel 1825 che illustra alcuni degli orrori di quel periodo attraverso la storia della protagonista.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ivi, p. 52.

¹⁵⁴ Alexandra Heller-Nicholas (ed.), *Rape-Revenge Films. A critical study*, McFarland & Company Inc., Jefferson, 2021, p. 18.

Clare Carroll lavora come schiava in una colonia inglese controllata dal tenente Hawkins, in attesa di una promozione. Clare chiede al tenente delle lettere di raccomandazione per poter essere libera insieme a suo marito e alla figlia da poco nata, ma non solo lui rifiuta di aiutarla, ma le fa delle *avances* che la donna rifiuta e l'uomo la violenta. Aidan, il marito di Clare, comprende ciò che è accaduto e la sera successiva dà inizio ad una rissa con il tenente Hawkins. L'ufficiale che avrebbe dovuto valutare la promozione del tenente assiste a questa scena e nega all'uomo la promozione. Il mattino dopo, Hawkins e i suoi sottoposti decidono di partire verso Launceston, dove risiede l'ufficiale, nella speranza di fargli cambiare idea. Però prima uccide Aidan, Clare viene violentata ed è uccisa anche la figlia da poco nata. La madre sopravvive solo perché è risparmiata da uno dei sottoposti. Dopo ciò, la donna cerca giustizia per ciò che è accaduto e quando si rende conto che nessuno è disposto ad aiutarla, inizia un viaggio verso Launceston per vendicarsi, accompagnata da Billy, un uomo aborigeno che la aiuta ad attraversare la folta e pericolosa foresta, anch'egli interessato nel vendicarsi dei soldati.

Clare è arrabbiata: quando si rende conto di ciò che ha subito e che quelle ingiustizie non solo non vedranno la luce, ma rimarranno anche impunte, una furia cieca la assale. La tranquilla e docile donna che il film ha mostrato fino a quel momento lascia il posto ad una donna giustamente ferita e piena di rabbia. Non ha più una casa, una figlia, un marito e ha subito ripetute violenze, l'unica cosa che desidera è la giustizia che riuscirà ad ottenere attraverso il suo difficile viaggio: «Clare (Aisling Franciosi) embarks on a terrible journey into the dark night of abjection prior to her transformation into a woman prepared to revolt and to fight for justice»¹⁵⁵.

Clare utilizza questa rabbia, la solidifica dentro di sé per utilizzarla durante il viaggio che deve affrontare, perché sa che è una delle poche cose sulle quali può fare affidamento per sopravvivere. La rabbia diventa quindi «her survival tool»¹⁵⁶ per riconnettersi con se stessa e riuscire a resistere.

The Nightingale dà vita ad uno straziante racconto sulla violenza, non solo quella personale, ma anche quella coloniale. Attraverso gli occhi del compagno di viaggio di Clare, che poi le rivelerà di chiamarsi in realtà Mangana, si vede la distruzione di un popolo e di una terra ai danni degli aborigeni del luogo. Violenza verso di loro, violenza verso gli irlandesi come Clare trascinati lì per lavorare, violenza verso le donne. Le intenzioni di Kent sono

¹⁵⁵ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 61.

¹⁵⁶ Devane, Valentis, *Female Rage. Unlocking its secret, claiming its power*, p. 31.

espresse alquanto chiaramente a proposito del suo film, determinata a creare un'opera che parli di violenza in molte forme, ma che nello specifico si concentri anche sulla rivolta della sua protagonista. In un'intervista del 2018 la regista dichiara:

I wanted to tell a story about violence. In particular, the fallout of violence from a feminine perspective. To do this I've reached back into my own country's history. The colonisation of Australia was a time of inherent violence; towards Aboriginal people, towards women, and towards the land itself, which was wrenched from its first inhabitants. Colonisation by nature is a primal act. And the arrogance that drives it lives on in the modern world. For this reason, I consider this a current story despite being set in the past. I don't have all the answers to the question of violence. But I feel they lie in our humanity, in the empathy we hold for ourselves and others¹⁵⁷.

The Nightingale non è un classico film *rape revenge*, perché rappresenta molto di più: la presa di coscienza su quello che accade in un territorio tanto vasto, la collaborazione tra due persone così diverse come Clare e Mangana e la presa di coscienza di Clare, che intuisce come ciò che le è accaduto sia in qualche modo legato alla violenza che ha subito il suo amico, anch'egli privato non solo della sua famiglia, ma di tutto il suo villaggio. Quindi la rivolta di Clare diventa più grande, non è solo per se stessa, ma è anche per altre persone oppresse e per tutte le voci femminili che non vengono ascoltate. Il film, scrive Barbara Creed, «belongs to Feminist New Wave Cinema and accordingly its tale of revenge is broadened into a film about revolt—revolt against the horrors of colonialism, rape, slavery, human evil, genocide and the continuing war against women and Indigenous peoples»¹⁵⁸.

Il genere dell'horror risulta molto importante ed interessante quando si tratta di affrontare il sottogenere del *rape-revenge*, ma non bisogna mai considerarlo solo come un sottogenere dell'horror. L'horror, ad ogni modo, si presta molto bene per il suo stretto contatto con l'esplorazione dei corpi ed infatti:

¹⁵⁷ Biennale Cinema 2018, *The Nightingale*.

¹⁵⁸ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 64.

the frequent and excessive focus in the horror film upon visceral bodies emphasizes its defining generic sense of the theatrical and the fantastic, and a heightened awareness of physicality both on the screen and within the spectator themselves¹⁵⁹.

Ottimo esempio è *Revenge*.

Revenge è un film del 2017 diretto da Coralie Fargeat.

La trama è molto lineare: è narrata la storia di Jennifer, una giovane ragazza amante di Richard. I due stanno trascorrendo due giorni nel deserto prima che l'uomo vada a caccia con i suoi amici. Ma l'arrivo degli altri due uomini in anticipo complica la situazione. Richard avrebbe voluto tenere nascosta la presenza della donna, mentre Stan appare sempre più interessato a Jennifer. La mattina dopo, approfittando dell'assenza di Richard, Stan fa delle *avances* alla donna e quando lei rifiuta, lui l'accusa di essere stato provocato la sera prima e poi inizia la violenza. Il ritorno di Richard non risolve molto: prima offre dei soldi a Jennifer, ma quando lei rifiuta e minaccia l'uomo di dire tutto alla moglie, gli uomini iniziano a rincorrerla. Fingendo che stia per arrivare un elicottero e pericolosamente vicini ad un burrone, Richard butta giù Jennifer, la quale finisce trafitta da un arbusto secco. Gli uomini vanno via, incuranti dell'omicidio appena commesso. Jean sopravvive e da quel momento, mentre gli uomini sono a caccia, sarà lei a dare la caccia a loro per vendicarsi di ciò che è accaduto.

La struttura dei film *rape-revenge* è divisa in tre parti molto chiare: la violenza, la sopravvivenza e la vendetta. La struttura resta simile anche nei nuovi film nella *Feminist New Wave Cinema*, ma come è stato illustrato in precedenza, i nuovi film si focalizzano su punti diversi e cercano di sovvertire il vecchio sottogenere. Per prima cosa, il personaggio di Matilda Lutz in questo film non rappresenta più la donna isterica, ma si trova invece circondata da uomini agitati ed isterici¹⁶⁰ che hanno paura che le loro atroci azioni abbiano delle conseguenze.

Come spiega Barbara Creed, il film è importantissimo, perché è uno di quelli che ridefinisce il sottogenere e presenta una fortissima critica al voyeurismo maschile, che

¹⁵⁹ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films. A critical study*, p. 86.

¹⁶⁰ Tim Posada, #METOO'S FIRST HORROR FILM: *Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge* in «Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria», a cura di Johanna Braun, Leuven University Press, 2020.

purtroppo in film che fanno parte di questo sottogenere oltre ad essere quasi sempre presente, è anche molto disturbante. Infatti, la regista in un'intervista racconta:

It's like an animal losing a skin and living in another skin. Part of her dies, the part that defines her existence through the gaze of other people and through the male gaze. That was her way of existing, that was her way of getting attention, that was her way of getting love. When she almost dies she has to get rid of this because this is what gave the men the sensation that they could do everything they want with her. She has to recreate a new self within the same body¹⁶¹.

La scena dello stupro non viene mostrata, Fargeat si sofferma sul volto della ragazza e dell'uomo, in modo da negare ogni tentativo di sessualizzazione del corpo femminile in una scena del genere ed invece indirizzare l'attenzione sia sull'orrore di ciò che sta accadendo e sulla sofferenza, ma anche sull'abiezione che Stan sta compiendo nei confronti di Jennifer.

La rinascita, o resurrezione, della protagonista è anche una rinascita spirituale, una rinascita di una certa consapevolezza non solo su ciò che le è capitato, ma anche su una condizione femminile che coinvolge tantissime donne. Jennifer si spoglia dei panni dello stereotipo della bella ragazza indifesa che viene continuamente sessualizzata agli occhi degli uomini, per indossare i panni di un predatore spietato che sta facendo tutto il necessario per sopravvivere e per realizzare una vera e propria rivolta anche grazie alla rabbia che prova: «rage – like fear, aggression, sexual desire – is a basic instinct and one we share with animals; it stimulates the production of adrenaline, a natural that is used by the body to defend itself against threats»¹⁶².

¹⁶¹ Independent, *Revenge: the ultra-violent rape thriller that flips the male gaze*.

¹⁶² Devane, Valentis, *Female Rage. Unlocking its secret, claiming its power*, p. 2.

CAPITOLO TRE:

HORROR E CASI STUDIO

1. Horror e registe

Il genere dell'horror gode di una grandissima fama in tutte le arti e fiorisce tutt'oggi nella produzione cinematografica. Le donne rappresentano attualmente il punto di svolta per il cinema horror, come un tempo sono state pioniere del genere gotico, con grandi personalità come quella di Mary Shelley. Le donne sono da sempre fruitrici di horror e hanno nondimeno rappresentato il grande pubblico anche di un sottogenere cruento come lo *slasher*.

Sono varie le registe dell'horror contemporaneo che si possono citare, alcune già molto affermate ed altre meno, che in questi anni hanno tentato di portare una nuova e diversa visione del genere: Julia Ducournau, Jennifer Kent, Ana Lily Amirpour, Karyn Kusama, Veronika Franz, Jen e Sylvia Soska, Michelle Garza Cervera e tante altre, le quali hanno tutte contribuito a creare una nuova era dell'horror.

Tra gli anni Ottanta e Novanta inizia ad essere sempre più forte la critica verso questo genere diretto quasi unicamente da registi uomini e soprattutto contro l'utilizzo stereotipato dei personaggi femminili all'interno di essi. Nei successivi decenni, la critica femminista verso l'horror diventa ancora più forte e si intreccia con la psicanalisi. Successivamente, però, l'utilizzo di questa è stato ampiamente criticato:

Author bell hooks, among many others, pointed out that psychoanalysis was ahistorical and privileged (binary) sexual difference, while suppressing “the recognition of race, reenacting and mirroring the erasure of black womanhood that occurs in films, silencing any discussion of racial difference—of racialized sexual difference . . . many feminist film critics continue to structure their discourse as though it speaks about ‘women’ when in actuality it speaks only about white women¹⁶³.

¹⁶³ Peirse (a cura di), *Women make horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, p. 4.

Messe a fuoco queste difficoltà, la critica femminista horror si sposta dalla sessualità e il genere verso altri temi, come i traumi delle protagoniste, le loro relazioni, i mostri interiori.

Nel libro *Women Make Horror*, Alison Peirse si chiede, così come molte altre studiose e registe negli anni, se l'horror sia un genere misogino. Inoltre, si domanda anche «can horror cinema be women's cinema? If by women's cinema we mean cinema made by women, then yes, of course horror cinema can be women's cinema»¹⁶⁴.

Se si torna alla domanda più importante, la risposta è stata abbastanza chiara: sì, l'horror è un genere misogino per molte femministe ed una delle critiche principali che si fa al genere è che «that the genre punishes female sexuality»¹⁶⁵ e ogni tentativo femminile di liberarsi dalle catene del patriarcato. Si potrebbe fare un'ulteriore riflessione, però, considerando che non è il genere ad essere intrinsecamente misogino, ma come viene utilizzato e adattato da alcuni registi. Le registe donne, almeno la maggior parte di loro, attuano un lavoro di decostruzione del vecchio modo di vedere il genere e quasi tutti gli esempi citati in questo capitolo fanno capo a questa decostruzione e alla nuova era dell'horror. Nonostante ciò, talvolta il lavoro delle registe non è pienamente compreso, come spiega Tosha T. Taylor:

When women are recognized as makers within the horror genre, they are frequently regarded with contradictory tendencies that regard them as valuable feminist voices while lambasting them for engaging in the tropes and imagery of a genre frequently accused of being misogynistic. Women directors making horror films thus come to the genre already burdened with the pressures of conflicting and extensive expectations¹⁶⁶.

Se nei primi film horror il mostro era un'entità molto chiara (il vampiro, il lupo mannaro, l'assassino...) l'horror contemporaneo gioca su una linea più sottile tra mostruoso e normale, tra cattivo e buono e «reality and illusion are virtually indistinguishable»¹⁶⁷ e «the iconography of the human body collapse»¹⁶⁸, rendendo tutto più fluido e meno definito.

¹⁶⁴ Peirse (a cura di), *Women make horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, p. 6.

¹⁶⁵ Ivi, p. 85.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 76-77.

¹⁶⁷ Isabel Pinedo, *Recreational Terror: Postmodern Elements Of The Contemporary Horror Film* in «Journal of Film and Video», 48, 1/2, 1996.

¹⁶⁸ Ibidem.

Si è già parlato di come nei film horror, soprattutto quelli *slasher*, i personaggi femminili ricoprono sempre dei ruoli molto specifici come quelli delle eroine o soprattutto delle vittime, con un livello di violenza che non sempre viene giustificato, nonostante si tratti di pellicole dell'orrore.

Quando ci si affaccia al mondo del cinema d'horror diretto da donne, invece, non si può fare a meno di notare come i ruoli femminili siano diversificati e come spesso i personaggi ricoprono il ruolo di mostri, come tutti gli esempi che verranno di seguito proposti in questo capitolo. In *Raw*, *Titane*, *American Mary*, *The Lure*, anche se con le dovute differenze, le donne sono tutte mostruose, e non solo, sono forti, affamate, arrabbiate e talvolta senza scrupoli. Inoltre, nella *Feminist New Wave* i film che riguardano il mostruoso femminile, secondo Barbara Creed¹⁶⁹, si raggruppano in tre parti:

- i film horror e sovranaturali;
- i film più realistici in cui la mostruosità femminile è nella violenza che si usa per vendicarsi di una violenza, di un torto, o di un'ingiustizia;
- i film in cui la mostruosità femminile non si sviluppa in atti di violenza fisica, ma la battaglia contro la violenza del patriarcato è più simbolica.

I film analizzati in questo capitolo, in quanto horror e pieni di figure che incarnano perfettamente il mostruoso femminile, si dividono nelle prime due categorie: *Raw*, *Titane* e *The Lure* nella prima; *American Mary* nella seconda.

Un altro aspetto interessante degli ultimi film horror è la presenza sempre minore di personaggi antagonisti e malvagi in contrapposizione ad un protagonista buono, con il conseguente aumento di protagonisti che si rivelano, per una ragione o l'altra, essere i mostri.

Se in *American Mary* è più semplice indicare come cattivi i personaggi che hanno fatto violenza alla protagonista, negli altri film citati è più complesso. Lo spettatore potrebbe sentirsi in empatia con la protagonista di *Raw*, così come con le sorelle sirene di *The Lure*, e addirittura addolorato per le sorti di Alexia in *Titane*, nonostante tutte le azioni violente che tutte loro compiono. Le categorie classiche, lentamente, diventano sempre più deboli e chi guarda i film non può fare a meno di empatizzare con le mostruose protagoniste anche se commettono atti tremendi. Riprendendo le parole di Julia Ducournau, proprio sull'empatia che si può provare per i suoi personaggi, la regista dichiara:

¹⁶⁹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, pp. 7-8.

Usually monsters are called "them." They are creatures from outer space, or zombies, stuff like that. I've always found that funny, because we have all felt—and we will, and we sometimes still do feel—like monsters, you know? For me, the concept of monstrosity should be seen as "I," not as "they." For me, this is a point where my audience can actually relate to my character no matter what she does¹⁷⁰.

Fattore fondamentale all'interno dell'horror e nei film analizzati in questo capitolo, è il corpo. Isabel Pinedo spiega proprio l'importanza di quest'ultimo, sottolineando «the primacy of "body horror" is central to the contemporary horror genre»¹⁷¹. Questa importanza è data dalla consapevolezza che il corpo, anche quando è morto o è stato ucciso, può rappresentare una minaccia, un soggetto pauroso ed inquietante.

Il corpo diventa, quindi, il veicolo dell'orrore. Lo spettatore guarda come a questo corpo venga inflitta ogni genere di tortura, immedesimandosi ma riuscendo a non provare personalmente dolore durante questa visione. Così, come la paura nell'horror agisce come una catarsi sullo spettatore e sui suoi timori, «horror as genre serves the important purpose of presenting the most extreme possibilities of physiological catastrophe and corruption, and by doing so makes safer the vehicle of our own fears and aspiration, the body»¹⁷².

Attraverso le parole di Julia Kristeva e come già approfondito nel precedente capitolo, è chiaro quanto il concetto di abietto sia fondamentale per l'horror. Barbara Creed, riprendendo il pensiero espresso da Kristeva ed associandolo al mondo dell'horror, delinea tre modi in cui «il film horror potrebbe sembrare un'illustrazione dell'opera dell'abiezione»¹⁷³.

Il primo fa chiaramente riferimento alla presenza dei corpi nei film del genere, ma non ai semplici corpi, ma ai cadaveri, i quali rappresentano la forma peggiore di abiezione, colmi spesso di altre abiezioni come i fluidi corporei, tra cui sempre il sangue. In *Raw* e in *America Mary*, il sangue può essere considerato uno degli altri protagonisti dei film, soprattutto per la grande presenza di cadaveri.

¹⁷⁰ GQ, *The Woman Behind Raw, the Horror Movie So Scary It Makes Audiences Pass Out*.

¹⁷¹ Pinedo, *Recreational Terror: Postmodern Elements Of The Contemporary Horror Film* in «Journal of Film and Video», 48, 1/2, 1996.

¹⁷² Michael J. Collins, *The Body of the Work of the Body: Physio-Textuality in Contemporary Horror* in «Journal of the Fantastic in the Arts», 5, 3, 1993.

¹⁷³ Fanara, Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed Erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, p. 178.

In secondo luogo, spiega Creed, «il concetto di limite è centrale per la costruzione del mostruoso nel film horror»¹⁷⁴, perché c'è sempre un limite che suddivide l'esistenza delle protagoniste tra la loro vita precedente e la loro trasformazione in mostri. Per Justine è il mangiare carne la prima volta, per Mary è la violenza, per Alexia è l'incidente stradale avvenuto da bambina.

Il terzo modo, invece, fa riferimento alla costruzione delle figure materne come abiette, infatti «il corpo della donna, a causa delle sue funzioni materne, [...] è più adatto a significare l'abietto»¹⁷⁵. Difficile, allora, non pensare, ancora una volta, alla protagonista di *Titane*, la quale darà vita, poco prima di morire, ad una vera e propria creatura abietta.

¹⁷⁴ Ivi, p. 178.

¹⁷⁵ Ivi, p. 179.

2. *Raw e Titane*



FIGURA 1

Raw (Grave) è un film francese del 2016 diretto da Julia Ducournau.

La pellicola racconta la storia di Justine, una timida ragazza francese che si è appena trasferita in una prestigiosa università per studiare veterinaria. Nella sua famiglia sono tutti vegetariani e veterinari ed hanno frequentato proprio quella scuola, infatti lì è presente anche sua sorella, Alexia. Justine è da subito coinvolta in goliardici riti di iniziazione da parte degli studenti più anziani della scuola, tra cui sua sorella che, durante una prova in cui sono costretti a mangiare un rene di coniglio, rivela di non essere più vegetariana. Justine è costretta a mandare giù quel pezzo di carne e la prima reazione, la notte successiva, è fisica: il corpo le si riempie di ferite aggravate dal suo continuo grattarsi. Presto, però la ragazza inizia ad essere sempre più aggressiva, agitata ed eccitata e a mangiare carne cruda.

Il rapporto tra le due sorelle è sempre caratterizzato da momenti di litigio e di condivisione e durante uno di questi ultimi, Alexia si taglierà per sbaglio un dito, che la sorella mangerà. Dopo quella vicenda, compreso che la sorella ha bisogno di nutrirsi, Alexia le mostra come procurarsi del cibo, ovvero causando degli incidenti stradali morali; Justine, però, è inorridita dalla cosa e non vuole, iniziando a dimagrire sempre di più per la mancanza di carne. La fame, però, diventa sempre più incontrollabile: Justine morde un ragazzo durante un bacio, se stessa durante un rapporto sessuale con il suo compagno di stanza Adrien, e la sorella durante un litigio dopo il quale fanno pace.

La mattina dopo, Justine si sveglia accanto ad Adrien scoprendo poco dopo la sua morte. Terrorizzata dal pensiero che lo abbia ucciso lei, comprende poi che è stata invece la sorella. Alexia viene arrestata per l'omicidio e Justine torna invece a casa, dove la madre la costringe a

riprendere una dieta vegetariana. Nelle ultime scene del film, a tavola ci sono Justine e suo padre, il quale fa comprendere alla figlia che lei e sua sorella sono così perché anche la loro madre è così e lui, scoprendosi il petto e rivelando varie cicatrici, fa intuire come la donna si nutra di lui e come Justine, un giorno, forse riuscirà a trovare un modo per controllare la cosa.

Il tema del cannibalismo nei film horror è sempre stato un argomento interessante da trattare. Le registe si sono riappropriate della tematica da molto tempo ormai, realizzando film come il già citato francese *Dans ma peau* di Marina de Van, oppure *Trouble Every Day* di Claire Denis, un'opera molto particolare su due amanti cannibali creati da uno scienziato. Il film è «a bloody depiction of the disintegration of human identity on the part of scientist, experimental subjects, and subsequent victims. The scientist is in fact one of his own experimental subjects, which thus collapses the distinction between Frankenstein and his creature»¹⁷⁶.

Il cannibalismo però, prima di essere un tema da trattare nell'arte per dare vita a diversi concetti e metafore, era utilizzato soprattutto per denigrare quella parte della popolazione non europea che antropologi o visitatori definivano non civilizzata. Il cannibalismo è stato quindi storicamente strumentalizzato per innalzare le persone bianche come superiori e per creare una forte divisione tra loro e gli altri:

At the same time, the turn toward representation in the late 1980s gave new life to studies of cannibalism as a colonizing trope and stratagem. Cannibalism is said to be one of the most important topics in cultural criticism today, one which pierces to the very heart of current discussions of difference and identity. [...] By the 1990s a full counter-narrative had emerged. Cannibalism was viewed as a calumny used by colonizers to justify their predatory behavior. Postcolonial studies proposed "that the figure of the cannibal was created to support the cultural cannibalism of colonialism through the projection of Western imperialist appetites onto cultures they then subsumed"¹⁷⁷.

La pratica del cannibalismo, dunque, viene fortemente considerata in modo negativo dalla maggior parte delle persone e rappresenta una delle abiezioni principali. Data questa

¹⁷⁶ Guy Austin, *Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema*, in «L'Esprit Créateur», 52, 2, 2012.

¹⁷⁷ Shirley Lindenbaum, *Thinking about Cannibalism* in «Annual Review of Anthropology», 33, 2004.

opinione fortemente ostile, il cannibalismo è una delle metafore migliori per rompere con molti aspetti della società e delle aspettative sociali, proprio come fa la protagonista di *Raw*. Proprio per questa ragione, soprattutto in questo film, «the female cannibal's actions display the senses in revolt and the anarchy that comes with challenging one of society's most entrenched taboos»¹⁷⁸.

Raw segue le orme della *New Franch Extremity*, una corrente di film prodotti nei primi anni del Duemila, caratterizzati da scene violente e sanguinose, un forte desiderio sessuale, immagini molto esplicite e un «focus on the most abject and horrific aspects of existence»¹⁷⁹.

Inizialmente con un'accezione negativa, il termine è stato proposto nel 2004 da James Quandt, ma negli anni la definizione è stata accettata apertamente e ben riassume i film che sono compresi. Si è sempre un po' sottovalutato l'apporto delle registe alla corrente ma, sia durante che dopo, queste si sono distinte con opere particolari, come le già citate *Dans ma peau* e *Trouble Every Day*:

Denis and de Van's films are significant not just because they are written and directed by women but also because they encourage us to consider female authorship outside of rigid cultural hierarchies. Their distinctive art-horror synthesis opens up multiple forms of feminist transgression, not least the assumption that horror is only suitable for men¹⁸⁰.

Nella *Feminist New Wave Cinema* il personaggio della donna cannibale è un mostro tremendo, l'antitesi di tutto ciò che le persone si aspetterebbero invece da una donna. Nei film diretti da registe si sottolinea proprio come il personaggio della cannibale sia una figura molto complessa e metaforica:

the female cannibal is a symbolically complex figure, one that strikes terror into the hearts of her victims and plays to the female spectator's feelings of disgust and delight as the former undermines civilised behaviour so central to the patriarchal order¹⁸¹.

¹⁷⁸ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 127.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Peirse (a cura di), *Women make horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, p. 124.

¹⁸¹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 130.

La mostruosità di Justine giace nella sua fame e nel suo corpo, capace di cibarsi di altre persone e di non riuscire ad essere soddisfatta se non con un'alimentazione del genere. Lei viola i confini degli altri corpi (quello della sorella, del proprio, dell'amico) nel modo peggiore, ovvero cibandosi di loro:

The monster violates the boundaries of the body through the use of violence against other bodies and through the disruptive qualities of its own body. The monster's body dissolves binary differences. It disrupts the social order by dissolving the basis of its signifying system, its network of differences: me/not me, human/nonhuman, life/death¹⁸².

Cibandosi della loro carne, l'essere di Justine e delle persone che lei divora diventano un insieme che è impossibile separare. È interessante quindi analizzare la relazione dei genitori della ragazza: la madre è una cannibale e il padre conosce questa cosa e sfama periodicamente la moglie, in un certo senso lui si sottomette alla sua fame, la asseconda e la sazia (Fig. 2). Ed è così che la donna sopravvive, inglobando dentro di sé pezzi del marito ogni qualvolta ne ha bisogno.



FIGURA 2

Sembra quasi che le vittime predilette dalle donne cannibali siano quasi sempre gli uomini: per la madre di Justine è il marito, per la protagonista e la sorella è il loro amico Adrien.

¹⁸² Pinedo, *Recreational Terror: Postmodern Elements Of The Contemporary Horror Film* in «Journal of Film and Video», 48, 1/2, 1996.

In questa specifica fame verso gli uomini (o contro) si può ricercare il desiderio dei personaggi di distruggere quell'ordine fallocentrico e patriarcale nel quale sono immersi, come accade a Justine quando arriva alla scuola di veterinaria, in cui è continuamente vessata dagli scherzi altrui. Il film offre, a questo proposito, una critica molto forte e negativa contro la mascolinità tossica che pervade tutta la scuola. Durante gli scherzi e le feste si vedono dimostrazioni di forza da parte dei ragazzi più grandi: costrizioni nel mangiare cibo, continui disordini nelle stanze, obblighi nel partecipare ai riti di iniziazione, richieste di sottomissione agli studenti *senior*. Il tentativo di Justin di non sottostare a tutto questo, e soprattutto il non voler mangiare il rene del coniglio «on the basis of her vegetarianism amounts to refusing to internalise society's carnist, sexist, patriarchal values»¹⁸³.

Inoltre, come spiega Michèle Bacholle, in *Raw*, il carnismo ed il nonnismo sono intrinsecamente collegati: «both are about the superiority of one group and species (veterans, males, humans) over the other (rookies, females, animals) and the conditioning—into believing in that self-assigned superiority—and exploitation of the 'weaker' group or species»¹⁸⁴.

Julia Ducournau specifica come il suo sia un film femminista, ma non un film contro gli uomini, o unicamente su donne che mangiano gli uomini, in quanto potrebbe essere quasi riduttivo come tema dell'opera. In un'intervista racconta:

My story is about her impulses. It's not about women eating men... That would, again, be reducing the topic. It's definitely a feminist movie, but it's not a movie against men and about how women should kill men or anything. Actually, I think of Adrien and the father as tragic heroes. I do believe that there is a fight for equality that has to be made. All genders have to fight for it because it's going to benefit everyone¹⁸⁵.

Raw non apre solo alla scoperta di una parte oscura della protagonista e di una fame incontrollabile, ma illumina Justine anche su un altro aspetto, ovvero il suo desiderio sessuale. Non si hanno molte informazioni sulla vita sentimentale e sessuale della ragazza, ma si nota come le esperienze che inizia a fare all'università siano tutte delle prime esperienze: alcool,

¹⁸³ Michèle Bacholle, *For a Feminist Reading of Julia Ducournau's Grave*, in «Modern & Contemporary France», 2023, p. 5.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ GQ, *The Woman Behind Raw, the Horror Movie So Scary It Makes Audiences Pass Out*.

baci, sesso, quasi tutte caratterizzate da una certa violenza. Quando è costretta a stare chiusa in un armadio con un'altra matricola che inizierà poi a baciarla, Justine finirà per mordergli il labbro, abbastanza forte da strappargli un pezzetto di carne (Fig. 3). Quando invece farà sesso con Adrien, il suo amico e compagno di stanza gay, Justine commetterà un atto di vero e proprio auto-cannibalismo, mordendo il proprio braccio, forse per non mordere l'altro (Fig. 1). Così, come specifica Barbara Creed, «brutalisation and humiliation open the pathway for revolt, and this includes, on Justine's part, a desire for sex»¹⁸⁶.



FIGURA 3

Justine è vegetariana, così come le è sempre stato imposto dalla sua famiglia, forse in un tentativo della madre di ritardare il momento in cui la ragazza avrebbe scoperto la parte più vorace di sé. Fin dall'inizio, il film mostra come Justine non voglia mangiare carne neanche per errore (in una scena iniziale per sbaglio un pezzo di salsiccia finisce nel suo purè e la ragazza lo sputa), ma sia anche particolarmente sensibile alle sorte degli animali. È chiaro nel momento in cui afferma che uno stupro ai danni di una donna e ai danni di una scimmia siano ugualmente gravi, o quando è costretta a dissezionare animali per fini scientifici ed appare visibilmente in difficoltà. *Raw*, quindi, nel suo binarismo tra umano e mostruoso, indaga anche tra l'umano e l'animale, chiedendosi ad un certo punto se sia più etico mangiare una persona o un animale e forse risponde che la carne è semplicemente carne - «flesh is simply flesh—no different from that of animal flesh»¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, New York, Routledge, 2022, p. 137.

¹⁸⁷ Ivi, p. 140.

Per Justine, lentamente, questa differenza non c'è più. La carne è davvero solo carne, solo una forma di nutrimento che non porta dietro nessuna sovrastruttura e nessuna etica. Se gli animali sì, perché non anche le persone? Barbara Creed sottolinea come «by undermining the boundary between human and animal (the cannibal is generally seen as animalistic), by eating human flesh as if it were nonhuman flesh, Raw raises questions about human identity and speciesism»¹⁸⁸ e così il film critica anche la terribile mancanza di empatia verso gli animali che sembra aleggiare all'interno di una scuola di veterinaria.

Per tutto il film, nel suo viaggio mostruoso e personale, Justine scenderà quindi a patti con tante dualità: se stessa e gli altri; il vegetarianismo e il cannibalismo; l'umano e l'animale e così facendo «she can open herself to otherness—her cannibalism, queerness, animal identity, feminism, and her family cannibal-history»¹⁸⁹.

Nello scoprire il suo rapporto con gli altri, una dinamica importantissima è quella tra Justine e sua sorella Alexia. Justine è la sorella minore, quella tranquilla ed obbediente, quasi reticente. Ha ottimi voti a scuola ed è considerata quasi un genio dai suoi genitori. Alexia, invece, è totalmente diversa. Forte, intraprendente e sicura di sé, il padre la descrive come una ragazza brillante e piena di vita fin dall'infanzia. Tutte queste qualità sono accompagnate anche da una terribile aggressività e una voracità che, sempre secondo le parole del padre, sembra essersi affermata già in tenera età. Le due ragazze, quindi, non potrebbero essere più diverse e la loro diversità dà vita a vari episodi, alcuni spiacevoli, altri terrificanti e formativi.

Alexia non accoglie la sorella quando lei arriva, aspetta che ci sia il rito di iniziazione prima di mostrarsi e le sue altre apparizioni nella vita della sorella non sempre la aiutano davvero: Alexia costringe la sorella a mangiare il rene di coniglio, la costringe ad andare alle feste e a vestirsi in modo più provocante, lascia che si ubriachi e che mostri le sue tendenze cannibali ad una festa sventolandole davanti un pezzo di cadavere (Fig. 4).

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ivi, p. 137.



FIGURA 4

Anche se sembra completamente assorbita dalla gerarchia e dalla goliardia universitaria, non è esattamente così, perché se da una parte «Justine's fighting back against her animalisation by veteran»¹⁹⁰, dall'altra «true cannibal Alex is a way to fight against society's animalisation of women in general»¹⁹¹. La presenza di Alexia è quindi controversa, ma fondamentale in altre circostanze.

Quando per errore si taglierà un dito e vedrà Justine mangiarlo, Alexia non dirà nulla, né si arrabbierà, forse perché comprende la fame della sorella (Fig. 5). Si tratta ugualmente di un episodio molto strano «when she accidentally severs her sister's finger which she uses as a lipstick, sucks and eventually eats in a sequence which suggests a symbolic act of fellatio with queer/incestuous undertones»¹⁹².

¹⁹⁰ Bacholle, *For a Feminist Reading of Julia Ducournau's Grave*, in «Modern & Contemporary France», 2023. p. 7.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 137.



FIGURA 5

Comprendendo appunto la sua fame e preoccupata perché la vede dimagrire, Alexia le mostrerà anche come procurarsi del cibo: accovacciata la mattina presto dietro dei cespugli sul ciglio della strada, la sorella maggiore attende l'arrivo di una macchina e la spaventa, lasciando che questa si schianti. Una volta assicuratasi della morte dei passeggeri, Alexia inizia il banchetto, ma Justine, diversamente, è troppo spaventata da ciò che è accaduto per lasciarsi andare e mangiare (Fig.6).



FIGURA 6

La fine del film mette lo spettatore davanti ad una situazione ormai definita, ma in continua evoluzione: Alexia è stata arrestata per l'omicidio di Adrien e Justine ha divorato insieme a lei il suo amico. È sconvolta e ha scoperto l'origine del loro cannibalismo. Il film non lascia molte risposte, ma apre forse a tante domande sulla sorte di Justine e della sua famiglia, della sua fame e di come imparerà a gestirla. Accetterà la sua mostruosità? Imparerà che quella

fame è parte di lei o preferirà astenersi dal consumo di ogni tipo di carne? Ciò che è sicuro è che Justine «as a female, rejects an order that oppresses women, the poor, LGBTQ+ people, racialised people, and animals and desperately attempts to protect her humanity, her sense of ethics, and her agency»¹⁹³.

Titane è il secondo lungometraggio di Julia Ducournau realizzato nel 2021. Il titolo fa riferimento alla placca in titanio che è stata applicata alla protagonista quand'era bambina, dopo un incidente stradale.

Dopo i *flashback* riguardanti l'incidente, il film mostra un'Alexia adulta, che lavora come ballerina in un locale in cui si esibisce insieme alle altre *performer* su delle automobili. Una notte, dopo uno dei suoi show, Alexia viene seguita da un fan che prima le dichiara il suo amore, poi la bacia con forza. A questo punto, Alexia lo aggredisce e lo uccide con il suo bastoncino di metallo per capelli. Tornata al locale per una doccia, scopre che una delle macchie sulle quali aveva ballato in precedenza è accesa. Alexia entra in macchina tutta nuda e segue una scena di sesso che coinvolge lei e l'automobile.

Poco dopo, si inizia ad intuire che Alexia è una serial killer e che negli ultimi mesi ha ucciso tanti uomini e donne. Accade lo stesso ad una festa, durante la quale scopre di essere incinta e, sconvolta, prova ad abortire, senza però riuscirci. Dopodiché, una volta uscita dal bagno, uccide la ragazza con la quale stava parlando e tutti gli altri ospiti della festa. Tornata a casa, nel tentativo di bruciare una coperta insanguinata, dà fuoco alla casa. Lei scappa, ma chiude in camera i genitori, in modo che restino bloccati e muoiano. Ricercata per omicidio, Alexia altera il suo aspetto e prende l'identità di Adrien Legrand, un ragazzino sparito anni primi, all'età di sette anni. Presentatasi alla polizia con questa identità, gli agenti chiamano il padre del ragazzo, Vincent, il quale arriva e porta via Alexia, rifiutandosi di fare il test del DNA. Vincent è un vigile del fuoco e cerca di inserire quello che crede sia Adrian alla stazione dei vigili, ma presto gli altri vigili iniziano a non vedere di buon grado Alexia/Adrien, il quale appare come una persona strana e taciturna.

¹⁹³ Bacholle, *For a Feminist Reading of Julia Ducournau's Grave*, in «Modern & Contemporary France», 2023, p. 8.

Intanto la gravidanza di Alexia va avanti e lei sta sempre più male. Vincent inizia ad essere sempre più affettuoso, a differenza della sua ex moglie, la quale scopre la vera identità di Alexia, ma non rivela nulla all'ex marito e, anzi, chiede alla ragazza di prendersi cura dell'uomo. Vincent accetta che Alexia rimanga anche dopo aver scoperto la sua vera identità e che è incinta. Durante una festa alla caserma dei vigili, Alexia/Adrien inizia a ballare su un'autopompa, sconvolgendo Vincent e gli altri uomini. Nella scena finale, al termine della gravidanza, Vincent aiuta Alexia a partorire, la quale però muore dopo aver dato alla luce un bambino e si intuisce che l'uomo si prenderà cura di lui.

La mostruosità e la rabbia di Alexia hanno la stessa origini: l'incidente stradale avvenuto quand'era solo una bambina, che l'ha costretta all'applicazione di una visibile placca di titanio nella testa (Fig. 7). Dopo quel momento, quando Alexia esce fuori dall'ospedale ed abbraccia la macchina, niente è più lo stesso.



FIGURA 7

Il film non dà spazio a molti dialoghi tra Alexia e i suoi genitori, anzi sono maggiori le volte in cui la madre parla alla ragazza e lei non risponde, come se la ignorasse. I sentimenti di Alexia per i genitori, dunque, non appaiono positivi, si intuisce come possa esserci tra loro qualcosa di incrinato, non risolto. Non si sa se la figlia incolpi il padre dell'incidente, né se i genitori abbiano mai compreso quanto lei sia attratta dalle autovetture. Michèle Bacholle scrive che:

Adult Alexia's emotional detachment, lack of empathy (including towards her own body), in short her "abnormal" behavior may just be an overall rebellion against society, its norms and rules, and injunctions to fit in, which Alexia cannot possibly do, if only because of her hairless scar that she then embraces and underscores with her punk looks and behavior¹⁹⁴.

Però, ad un certo punto del film è chiaro come i sentimenti di Alexia siano per loro negativi, nel momento in cui la ragazza appicca un incendio e impedisce ai genitori di salvarsi, assicurando così loro alla morte e se stessa ad una maggiore libertà.

Il film soprattutto nella parte iniziale mostra chiaramente la rabbia della protagonista, che esplode sempre di più omicidio dopo omicidio. Se durante la prima uccisione del film Alexia appare più controllata e fredda, la scena della festa in cui uccide quasi tutti gli invitati presenti è una vera e propria esplosione di furia: «Alexia is a misfit who kills to take care of a situation¹⁹⁵» spiega Bacholle ed infatti la donna non sembra essere preoccupata dalle proprie azioni e compie queste atrocità sia per dar sfogo alla sua rabbia, sia per essere più libera.

Il corpo della protagonista è uno dei punti focali della storia per varie ragioni. La prima è che la ragazza sulla testa ha una placca di titanio che probabilmente ha dato vita alla sua attrazione per le auto. La seconda è il suo aspetto estetico che muta: Alexia è una ragazza molto sensuale, anche se con dei tratti androgini, ma poi cambia completamente aspetto per nascondersi. Si raso i capelli, si fascia il petto e la pancia che cresce per assomigliare di più al ragazzo che sta fingendo di essere.

Anche se Julia Ducournau ha dichiarato che *Titane* non è un film *body horror* – «Ducournau states that *Titane* is not a 'body horror' film. 'I use body horror tools in my films, which I believe are dramas, or love stories'»¹⁹⁶ - è impossibile non vedere la sua presenza all'interno dell'opera, soprattutto quando si è davanti ad un corpo che lentamente si tramuta, è sempre più ferito e debole a causa di ciò che ha dentro. Alexia cerca di abortire e lo fa in modo grafico e doloroso, inserendo dentro di sé il bastoncino di metallo che aveva in precedenza usato per uccidere il suo fan. Ciò che lo spettatore vede è la fuoriuscita di un liquido nero dal suo corpo, segnale che la paternità appartiene all'auto. Inoltre, si notano sul suo corpo tutte le ferite

¹⁹⁴ Michèle Bacholle, *In the Defense of Punks and Monsters: Julia Ducournau and Titane* in «The French Review», 2023, p. 20.

¹⁹⁵ Ivi, p. 21.

¹⁹⁶ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, New York, Routledge, 2022, p. 7

delle fasciature, la sporgenza delle ossa a causa del dimagrimento, tutti elementi che suscitano un forte orrore nell'osservarli.

Alexia è un mostro sia perché un'efferata serial killer, ma anche perché ha in grembo qualcosa di mostruoso, generato da un'unione che si potrebbe definire abietta, quella tra un'umana e una macchina. Questa gravidanza la preoccupa, la spaventa e la sconcerta, forse perché non sa neanche e non riesce ad immaginare che cosa potrebbe nascere. La scelta è peculiare proprio perché «in the French context, the gendering of the body in horror is focused in particular on the maternal body and fears of childbirth»¹⁹⁷ (Fig. 8).



FIGURA 8

Altro punto focale che riguarda l'aspetto è l'androginia. La filosofia ha rilevato la presenza dell'androginia e di personaggi androgini fin dall'antichità, esponendo diverse teorie e diversi punti di vista. Mazzocut-Mis, nel suo libro *Mostro*, spiega come l'androgino sia una creatura misteriosa «in uno stato di profonda sofferenza, di una lotta interiore tra lo spirito angelico-divino e la forma materiale che si ribella»¹⁹⁸. L'androgino, però, è anche mostro, perché «difficilmente inquadrabile in una classificazione»¹⁹⁹.

Focalizzandosi sul genere horror, Carol Clover scrive:

¹⁹⁷ Austin, *Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema*, in «L'Esprit Créateur», 52, 2, 2012.

¹⁹⁸ Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, p. 144.

¹⁹⁹ Ivi, p. 146

The fact that we have in the killer a feminine male and in the main character a masculine female—parent and every teen, respectively—would seem, especially in the latter case, to suggest a loosening of the categories, or at least of the category of the feminine. [...] It is that they fix on the irregular combinations, of which the combination masculine female repeatedly prevails over the combination feminine male²⁰⁰.

Titane sovverte gli stereotipi mostrandoci per prima cosa una killer che è una donna dall'aspetto punk, che poi si traveste da uomo per nascondersi e lascia quindi che tutti i confini e le definizioni divengano sempre più labili. L'aspetto della protagonista e «her “monstrosity” is a reaction to the patriarchal order and normative gender roles against which she rebels and is thus laden with a strong societal and political message»²⁰¹.

Nonostante la sua sensualità, Alexia fin dall'inizio del film non rappresenta lo stereotipo di donna bella e attraente che qualcuno potrebbe aspettarsi: non è elegante, ha i capelli rasati da un lato, mostra un'evidente cicatrice sulla testa che potrebbe farla apparire più simile al mostro di Frankenstein che ad una classica ballerina. Il suo aspetto, però, in un certo senso potrebbe essere una sorta di difesa. Secondo Bacholle, l'aspetto punk della protagonista e i suoi scatti violenti in situazioni di pericolo o di condivisione sensuale potrebbero essere il frutto di un trauma scaturito da una passata violenza sessuale:

So it seems for Alexia, whose initial trauma may be sexual in nature, as the night city bus scene invites us to consider—she glances worriedly, fearfully even, at the only other woman on board as four young men get on and start catcalling them. Being a sexual trauma survivor may also explain Alexia's need for her hairpin and her punk look and aloofness²⁰².

Nel film non ci sono riferimenti precisi ad un avvenimento del genere, ciò di cui si è sicuri è l'attrazione che Alexia prova per le auto. La regista dà vita a qualcosa di diverso e che nessuno pare comprendere nel film. Ducournau «opens the possibility to another kind of love

²⁰⁰ Clover, *Men, Women and Chain saws. Gender in the modern horror film*, p. 63.

²⁰¹ Bacholle, *In the Defense of Punks and Monsters: Julia Ducournau and Titane* in «The French Review», 2023, p. 19.

²⁰² Ivi, pp. 21-22.

and love-making which Rachel Handler qualified as “carfucking”»²⁰³, in un tentativo di allargare la prospettiva anche oltre la comunità LGBTQ+.

È anche questo amore che rende Alexia mostruosa, questa attrazione inspiegabile che lei prova. Quando si avvicina a Justine, alla festa, la protagonista non è attratta direttamente da lei in quanto ragazza, ma dal suo piercing al capezzolo, probabilmente perché di metallo e cerca continuamente di strapparlo via mentre sono vicine e si baciano. Così, la regista «invents a non-normative sexual script where heterosexuality and homosexuality are both “normal” and abide by a binary view of love and sex, whereas the possibilities are numerous and diverse and all deserve inclusion and acceptance»²⁰⁴.

Durante il passaggio da Alexia ad Adrien, si vede la lenta trasformazione della protagonista. Per prima estetica come è stato già descritto e poi anche comportamentale, nel tentativo di facilitare la sua integrazione in quella realtà. Alexia è ricercata e ha preso una nuova identità che non le appartiene, tutto quello che può fare è essere schiva e stare in silenzio, anche per non rivelare troppo la sua voce. Alexia diventa così Adrien (Fig. 9): un individuo che si muove in modo furtivo, cammina ingobbato, ha spesso in testa un cappuccio ed è abbastanza silenzioso da destare ancora più il dubbio negli altri vigili del fuoco.



FIGURA 9

²⁰³ Ivi, p. 22.

²⁰⁴ Ivi, p. 23.

«Becoming Adrien is represented as a birth, the four-hour journey between the police station and the fire station acting as a birth canal. Alexia/Adrien enters a new world, one exclusively inhabited by men»²⁰⁵ sottolinea Bacholle, ma nonostante la stazione sia un mondo convenzionalmente maschile, non è stereotipato. I vigili del fuoco cucinano insieme, ballano; la casa di Vincent è avvolta da un'aura rosa e calda, come quella del bagno. Altre scene, invece, restituiscono la durezza e la difficoltà dell'ambiente, come quando Adrien viene accusato di essere gay da uno dei vigili, oppure negli altri momenti in cui Vincent, non accettando un corpo che ormai sta invecchiando e che non supporta più determinati ritmi di lavoro, si inietta steroidi e l'ultima volta che lo fa, collassa.

L'unione tra Adrien e Vincent si solidifica col tempo, diventando sempre più un rapporto tra padre e figlio, in cui l'uomo cerca in tutti i modi di prendersi cura del più giovane e chiaramente si autoconvince che quello sia il figlio scomparso anni prima. Anche quando scopre la verità e vede la pancia di Alexia, Vincent non si allarma: «t'es mon fils. Qui que tu sois» («tu sei mio figlio. Chiunque tu sia») sussurra, ignorando così anche il genere di Alexia, nonostante lei sia nuda davanti a lui.

Titane, allora, «does not just propose a different way of looking at romantic love, it also proposes a different, inclusive way of looking at parental/filial love, one that rests on choice, actions, and overall acceptance»²⁰⁶. Il film descrive questo rapporto in modo platonico, infatti, quando Alexia alla fine del film farà delle *avances* a Vincent perché spaventata e in cerca di aiuto, lui rifiuterà quel tipo di approccio e aiuterà la persona che ha fin in quel momento considerato suo figlio a partorire.

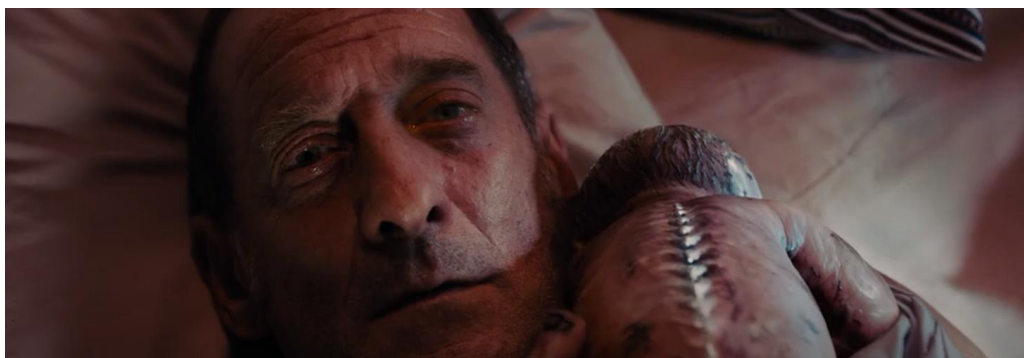


FIGURA 10

²⁰⁵ Ivi, p. 24.

²⁰⁶ Ivi, p. 27.

Alexia dà vita ad un bambino che pare sano per quanto strano. Sulla schiena pare avere una spina dorsale fatta di metallo (Fig. 10), la prova finale che la creatura non solo sia frutto dell'unione con la macchina, che sia anch'egli una creatura abietta. Barbara Creed scrive a proposito delle madri nei film horror:

Il moderno film horror spesso “gioca” con il suo pubblico, saturandolo con scene di sangue e effetti truculenti e raccapriccianti, mostrando deliberatamente la fragilità dell'ordine simbolico nel dominio del corpo dove il corpo non cessa mai di segnalare il mondo represso della madre. [...] Scindere la madre e il suo universo simbolico non è un'impresa facile; forse alla fine non è nemmeno possibile²⁰⁷.

Sia in *Raw* che in *Titane*, Ducournau costruisce un mondo in cui le sue protagoniste sovvertono l'ordine esistente, sia in se stesse che in ciò che hanno intorno, mettendo in discussione attraverso la loro mostruosità e la loro furia tutte le strutture preesistenti. Sia Justine che Alexia si liberano da quelle sovrastrutture e si lasciano trasportare da ciò che è più naturale per loro, non interessate a coincidere con versioni stereotipate di ciò che dovrebbero essere. La loro mostruosità le rende libere ed autentiche.

²⁰⁷ Fanara, Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed Erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, pp. 182-183.

3. American Mary

American Mary è un film del 2012, diretto dalle sorelle Jen e Sylvia Soska.

Mary Mason è una studentessa di medicina ed aspirante chirurgo, vive da sola con la nonna che è il suo unico legame e fatica a far quadrare i conti e le spese. Decide allora di cercare lavoro in un *nightclub* come spogliarellista, ma il proprietario, visto il suo curriculum, le chiede un lavoro diverso e le offre una cospicua somma di denaro per occuparsi di un uomo ferito nascosto nel locale. Dopo qualche reticenza, Mary accetta e finito il lavoro, scappa. La mattina dopo, la ragazza viene contattata da una donna che si è sottoposta ad innumerevoli operazioni chirurgiche per assomigliare a *Betty Boop*. Beatress le chiede aiuto per la sua amica Ruby, la quale desidera delle operazioni chirurgiche estreme per la rimozione dei capezzoli e di una parte dei genitali. Mary accetta.

Nel frattempo, Mary continua a studiare e una sera viene invitata ad una festa a casa del dottor Walsh, ma comprende presto di essere una delle poche ragazze presenti. Quando la mattina successiva si sveglia, Mary capisce di essere stata drogata la sera prima e di essere stata violentata dal suo professore, il dottor Grant, che ha anche filmato l'accaduto. Mary, a causa di questo, lascia la scuola di medicina e si dedica completamente alle operazioni illegali, chiedendo poi a Billy Baker, il proprietario del locale, di aiutarla a rapire Grant, così che lei possa torturarlo con le sue operazioni.

Dopo la scomparsa del dottore, hanno inizio delle indagini che fanno luce sulle sue violenze ed il detective affidato al caso si rivolge a Mary, intuendo che il suo abbandono della facoltà di medicina potrebbe essere colpa dell'uomo. Nel frattempo, la ragazza lavora sempre di più nel mondo delle operazioni estreme e quando scopre che sua nonna è morta, perde completamente lucidità e si dedica solo al lavoro. Sono inutili anche le richieste del detective che la invita ad andare alla polizia per raccontare ciò che è accaduto la sera dello stupro. Poco dopo l'incontro con il detective, Mary riceve una chiamata da Beatress che la mette in guardia sul marito di Ruby che la sta cercando, furioso per le operazioni fatte alla donna. Proprio in quel momento, l'uomo entra nella casa della donna e la aggredisce. Ferita da un coltello, Mary cerca di ricucirsi, ma non ci riesce e muore dissanguata. Nell'ultima scena si vede il detective arrivare sulla scena del crimine.

Uno degli aspetti più interessanti da considerare in questo film è quello della mostruosità femminile, diversa nei vari personaggi presentati. Mary può essere considerata mostruosa per le azioni che compie e per ciò che diventa, invece gli altri personaggi femminili, che subiscono le operazioni, mostrano una mostruosità relativa all'estetica, come Beatress (Fig. 11).



FIGURA 11

Mary fa un vero e proprio passaggio verso l'abiezione, verso l'immoralità, la vendetta ed il sangue. Dapprima solo una studentessa di medicina che desidera essere un chirurgo, Mary diventa qualcosa di molto simile al dottor Frankenstein, dando una vita diversa (o togliendola) alle persone che si stendono sul suo lettino operatorio. La protagonista accetta, prima per soldi, ma poi per una sete di grandezza, di curiosità e di sperimentazione sempre maggiori di attuare pratiche chirurgiche pericolose e che possono stravolgere completamente l'aspetto o il corpo della persona, come quando accetta di tagliare e scambiare il braccio sinistro delle due gemelle, interpretate dalle stesse registe del film. Nel momento in cui Mary acconsente ad apportare delle modifiche alle persone che glielo chiedono, scende sempre più nel regno dell'abiezione e queste persone divengono sempre più dei personaggi abietti.

Torna ad essere centrale e fondamentale il discorso sul corpo nell'horror e in questo caso la presenza costante di *body horror* all'interno della pellicola.

I corpi presentati, le modifiche richieste conducono verso una riflessione molto precisa, ovvero quello dello sfruttamento sempre maggiore del corpo femminile all'intero di mondi come quello della moda (argomento affrontate dalle sorelle Soska già in *Rabid*), ma anche nella

stessa realtà quotidiana. Ruby, infatti, chiede a Mary che le vengano asportate parti del colpo che canonicamente la rendono sessualmente attraente, proprio perché stanca della continua oggettificazione che riceve, sottolineando così anche un altro chiaro messaggio: «beauty is a business, and a woman's body is a battlefield both aesthetically and, necessarily, economically»²⁰⁸.

Il cambiamento non avviene solo nei pazienti, ma anche nell'aspetto di Mary. Man mano che acquisisce confidenza, il suo look è sempre più sicuro, definito: tacchi alti, corsetti, capi in pelle. Le registe hanno insistito nel sottolineare come questa fosse una scelta stilistica che andava pari passo con il cambiamento intimo di Mary e con la sua acquisizione di forza e sicurezza di sé, e non un'oggettificazione del personaggio (Fig. 12):

Throughout *American Mary*, Mary maintains an extremely stylish appearance, seen in her sharp high heels, edgy corsets, and sleek, dark hair, which comes across as an appreciation by the filmmakers for high fashion and as a representation of power, rather than the sexual objectification of the female protagonist. According to an interview with the Soska Sisters, they were worried Isabelle would react hesitantly to the costume choice. Instead, she strutted in the outfit, declaring, “Ain't it hot?”²⁰⁹

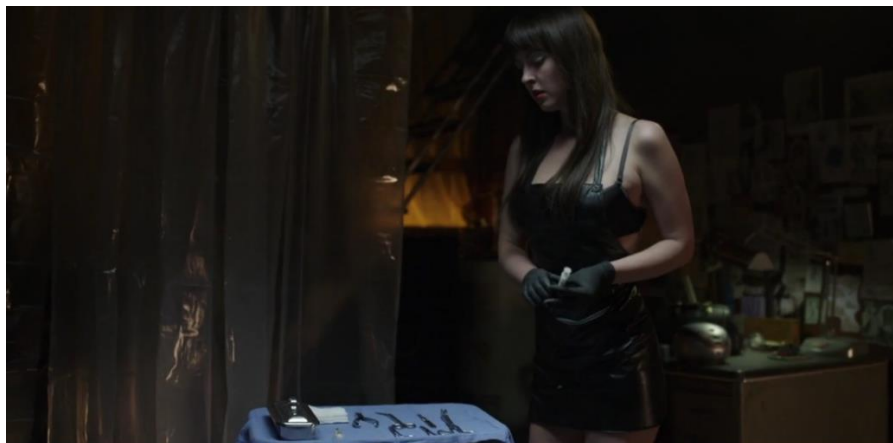


FIGURA 12

²⁰⁸ Aislinn Clarke, Victoria McCollum (ed.) (a cura di), *Bloody Women. Women Directors of Horror*, Lehigh University Press, Londra, 2022, p. 80.

²⁰⁹ Ivi, p. 82.

Il personaggio della protagonista, dunque, vive un vero e proprio viaggio morale, passando da semplice studentessa di medicina a chirurga che si occupa di modificazioni corporee estreme: «before the rape, Mary is portrayed as an ordinary student trying to succeed at being a competent surgeon; however, after the rape, she becomes a doctor who indulges in illegal market of surgery, thus becoming known as “Bloody Mary”»²¹⁰, nomignolo che le verrà dato dalle due gemelle.

Inizialmente Mary è svantaggiata in quasi tutti gli ambiti: finanziariamente perché non ha molti soldi, socialmente perché non ha alle spalle una grande rete di persone che la sostengono e come donna nel mondo della medicina e della chirurgia, quasi completamente dominato da uomini. Per di più nel film, gli uomini che dovrebbero essere per i loro studenti degli insegnanti e dei mentori, sono dei predatori sessuali.

Il viaggio di Mary, conseguente anche al suo stupro, può essere letto come una rivincita e una vendetta verso di loro e verso tutto il sistema che rappresentano, perché la studentessa si dimostra comunque molto brava, nonostante non abbia ancora ufficialmente concluso gli studi:

The establishment of her body mod practice answers all of these issues by offering her a steady and impressive (if not morally questionable) source of income in a historically male-dominated field that both puts her in a physical position of power over her patients and gives her the tools to exact revenge upon her rapist²¹¹.

Mary Mason è ragionevolmente molto arrabbiata. La sua rabbia la spinge in luoghi dell'abiezione dove, se non fosse stato per la violenza subita, forse non avrebbe frequentato di nuovo. L'accaduto, infatti, potrebbe essere letto come un vero e proprio rito di passaggio, «it is precisely this transgressive male act - the act of rape - that will turn Mary into a kind of respectable monster in the underground world of extreme body modification»²¹².

Nonostante il suo primo intervento non autorizzato da chirurgo risalga a prima della festa, è dopo lo stupro che Mary ritorna al locale, intenzionata ad utilizzare le sue abilità e

²¹⁰ Elisabete Lopes, *Configurations of body horror in American Mary*, in «Redisco», 11, 1, 2017.

²¹¹ Clarke, McCollum (a cura di), *Bloody Women. Women Directors of Horror*, p. 80.

²¹² Lopes, *Configurations of body horror in American Mary*, in «Redisco», 11, 1, 2017.

l'aiuto di Billy Barker per catturare il dottore, del quale poi si occuperà personalmente per ore ed ore di operazioni volte a torturarlo, diventando ora lei la carnefice del suo stupratore:

Mason's character arguably repurposes the knife that is normally used against women in the traditional slasher to be an object of female power. As per her surgical expertise, Mason uses her scalpel to perform consensual surgeries on other female clients and to enact nonconsensual procedures on her male rapist²¹³.

Dopo il rapimento, Mary resta sola con il dottore e dichiara apertamente all'uomo ciò che gli verrà fatto mentre è bloccato sul lettino: «biforcazione alla lingua», «impianti tridimensionali», «scultura dentale», «modificazione genitale e... amputazione volontaria». A differenza delle altre operazioni, però, quelle al dottore non vengono mostrate esplicitamente, la camera si gira e mostra delle illustrazioni antiche di chirurgia e torture (Fig. 13).



FIGURA 13

Da una parte vengono mostrate le operazioni che Mary fa su clienti donne consenzienti, che mostrano l'orrore di cambiamenti corporei estremi; dall'altra parte si assiste alle torture inflitte al dottor Grant, il quale per primo aveva abusato, anche se in un altro modo, del corpo della protagonista.

²¹³ Clarke, McCollum (a cura di), *Bloody Women. Women Directors of Horror*, p. 219.

Nonostante l'impatto che la violenza ha avuto nella vita della ragazza, le registe del film hanno voluto sottolineare come Mary non fosse unicamente solo una vittima: «Women can't fit into one box. We're too complex. We can't just be victim girl, then badass. And in being a badass there isn't always strength»²¹⁴ ha dichiarato Jen Soska, puntualizzando anche come il loro film non fosse un film *rape-revenge*, ma fosse molto altro, anche altro.

Benché il suo personaggio passi quindi dalla parte della carnefice e diventi una donna forte e piena di risorse, la fine del film lascia forse qualche perplessità. Nelle ultime scene, Mary è al telefono con Beatress la quale è stata minacciata e picchiata dal marito di Ruby, il quale cerca vendetta per ciò che è stato fatto alla moglie, nonostante la scelta della donna sia stata consenziente. Lo scontro che avviene poco dopo tra l'uomo e la ragazza è molto violento e fin da subito vede Mary in svantaggio e poi morta a seguito di una brutta ferita.

Vedere Mary morire vanifica in parte tutto il percorso di emancipazione, presa di coscienza e di forza che la ragazza ha costruito durante il film e appare quasi come una sorte di punizione per le sue azioni e per ciò che è diventata:

I argued at the time that the film could not be seen as “fully feminist” since it contains aspects of male subjecthood as described by Williams and Clover; for example, feminine victimization and violence toward women, the possible trope of the Final Girl, and the murder (eventual punishment) of Mason at the end of the film²¹⁵.

La sua morte è una punizione per essere una donna che osa, che sconfigge e che crea. Mary è una donna che fa tanto paura soprattutto agli uomini anche perché, in un certo senso, aiuta ed incoraggia le donne ad essere ciò che desiderano, anche se questi desideri non incontrano i canoni estetici e comportamentali di una società convenzionale e bigotta. Per questa ragione, la sua morte è come se suggerisse che «transgressive females must pay for their braveness. The world is not prepared to embrace Mary Mason's art or emancipation»²¹⁶.

²¹⁴ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films. A critical study*, p. 156.

²¹⁵ Clarke, McCollum (a cura di), *Bloody Women. Women Directors of Horror*, p. 223.

²¹⁶ Lopes, *Configurations of body horror in American Mary*, in «Redisco», 11, 1, 2017.

4. The Lure

The Lure (Córki dancingu), film polacco del 2015 diretto da Agnieszka Smoczyńska, appartiene al genere horror e musical. Narra la storia di due sorelle sirene che si addentrano nel mondo degli umani.

Il film è ambientato negli anni Ottanta e ha come protagoniste Golden e Silver, due sirene che una sera ascoltano un gruppo rock chiamato *Figs n' Dates* suonare su una spiaggia. Affascinate dalla cosa, si uniscono al gruppo e lo accompagnano al locale nel quale solitamente suona la band, chiedendo poi di potersi unire e iniziano a lavorare lì come spogliarellisti e coriste. Le sirene diventano però presto un gruppo a sé che chiamano *The Lure*. Intanto, Silver si innamora di un membro della band, Mietek, ma il ragazzo non ricambia, perché vede la sirena solo come un pesce. Una sera Golden uccide un uomo nel bar dopo il loro spettacolo e inizia a sentire come la sua sete di sangue aumenti sempre di più. Golden, intanto, è anche preoccupata per la sorella e quando incontra Tritone, una creatura marina che ha una propria band metal, spiega alla sirena come la sorella rischi di diventare spuma del mare se il suo amore non verrà ricambiato e che, se si taglierà la coda, perderà la voce.

Poco tempo dopo, quando la vittima dell'omicidio di Golden viene scoperta, uno dei membri band prende a pugni Silver e Golden e sembra che le due muoiano, così la band avvolge i loro corpi nei tappeti e li getta nel fiume. Ma le creature non sono morte e quando tornano al bar, la band si scusa per ciò che ha fatto. Intanto Silver decide definitivamente di rinunciare alla coda che viene sostituita chirurgicamente con un paio di gambe, ma l'operazione fa perdere la voce alla sirena. Dopo l'operazione Silver e Mietek cercano di avere un rapporto sessuale, ma il ragazzo rinuncia quando le cicatrici dell'operazione iniziano a sanguinare e, disgustato, va via. Poco tempo dopo, il musicista incontra un'altra ragazza che sposerà. Le due sorelle partecipano alla festa di matrimonio e durante quella Golden e Tritone avvertono Silver che dovrà mangiare Mietek prima dell'alba, altrimenti diventerà schiuma di mare. Silver allora balla con il ragazzo, ma non riesce a mangiarlo e si trasforma così in schiuma di mare tra le sue braccia. Arrabbiata e sconvolta, Golden squarcia la gola di Mietek e poi scappa via in mare aperto.

The Lure prende ispirazione dalla famosissima fiaba di Hans Christian Andersen, ma aggiunge qualcosa in più, raddoppiando le sirene e diversificandole tra di loro (Fig. 14):

Smoczyn'ska has said that her film is indeed a re-working of Andersen's tale. Smoczyn'ska adapts the heterosexual tale of unrequited love, suffering and sacrifice to Silver's story, while creating an alternative story of queer desire for Golden based on the power of abjection and queer human/nonhuman identity²¹⁷.



FIGURA 14

Il materiale fiabesco e folcloristico sembra essere particolarmente prediletto dalle registe horror contemporanee, che lo reinventano e lo inseriscono nelle loro pellicole sempre più. Alcuni esempi, a parte *The Lure*, sono: «director Anna Biller reinvents the figure of the enchantress in *The Love Witch* (2016); [...] Catherine Hardwicke puts a horror spin on *Red Riding Hood* (2011); and Karyn Kusama revisits the folkloric succubus in *Jennifer's Body* (2009)»²¹⁸.

Guardando più attentamente, le sirene di *The Lure* rappresentano anche dei personaggi metaforici di una fase di transizione delle donne e della loro femminilità e scoperta che avviene proprio durante la pubertà, ed infatti, stando alle parole della regista:

[...] she explained that in the 14-16th centuries, mermaids were considered sisters of dragons. They were half ugly, and she wanted to reproduce that in her film, making Golden and Silver beautiful faced beings with bodies covered in mucous and slime – in fact, this represented

²¹⁷ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 118

²¹⁸ Peirse (a cura di), *Women make horror. Filmmaking, Feminism, Genre*, p. 198.

the bodily fluids that young girls encounter as their bodies come of age: they menstruate, they ovulate, their bodies start smelling and feeling different²¹⁹.

Entrambe le sirene hanno in comune la capacità di trasformarsi in umane e poi di ritornare sirene quando un po' di acqua tocca il loro corpo, così come hanno la possibilità di rendere più o meno visibili le zanne le usano per cibarsi degli uomini, ma caratterialmente sono opposte.

Da una parte c'è Silver che assomiglia molto di più al personaggio della fiaba e ha anche una storia molto simile a quella della protagonista fiabesca: possiede una voce meravigliosa, si innamora di un uomo e scende a patti per poter diventare lei stessa umana, ma a costo di perdere la voce. Come nella fiaba ella accetta, ma quando l'uomo di cui è innamorata non ricambia, la sirena è posta davanti ad una scelta: la morte dell'uomo o il diventare schiuma di mare. Se la sirena di Andersen deve accoltellare l'uomo, Silver deve andare oltre e riabbracciare la propria mostruosità completamente, divorandolo. L'epilogo è simile, entrambe divengono schiuma del mare.

Silver però non è sola, dall'altra parte c'è Golden, la quale di fiabesco ha ben poco, a parte l'aspetto da sirena, ma il suo atteggiamento ricorda più le classiche sirene che nelle storie affogano in mare i marinai. È infatti lei ad incarnare perfettamente molte caratteristiche del mostruoso femminile: la mostruosità corporea, la rabbia, la fame e il cannibalismo; inoltre, è mostrata la sua attrazione per una donna, altro fattore di abiezione e mostruosità.

Da un lato, Silver è più ingenua e romantica e vuole credere alle bugie degli umani, dall'altro Golden è quasi intransigente e vive quell'avventura solo come passeggera, in attesa poi di ritornare nel mare. Silver non ha il coraggio di divorare Mietek; sua sorella, invece, nella furia e il dolore della vendetta, strappa via a morsi la gola dell'uomo.

Come già accennato, Silver è coinvolta in un amore dalle sfumature più eteronormative, ma Golden no. Nei film delle *Feminist New Wave* le nozioni di eterosessualità e genere divengono sempre più labili e lasciano il posto a personaggi *queer* e al «power of queer desire»²²⁰, mostrando esplicitamente questo desiderio, come nella figura 15.

²¹⁹ Rubina Ramji, *An Interview with Agnieszka Smoczynska, Director of The Lure*, in «Journal of Religion and Film», 2016.

²²⁰ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 111.



FIGURA 15

C'è un'interessante contrapposizione e differenza tra le scene sensuali del film:

- da una parte ci sono quelle che coinvolgono Mietek e Silver. Il ragazzo è restio all'avvicinarsi alla sirena e ad andare oltre con lei, finché la creatura non si sottopone ad un intervento cruento in cui le asportano la coda e le cuciono una parte di un corpo femminile sotto (Fig. 16). Ma anche dopo l'intervento il tentativo di avere un rapporto sessuale non va a buon fine, Mietek è sconvolto e disgustato dal sangue che esce dalle cicatrici;

- dall'altra parte, quando lo spettatore assiste alla scena di sesso tra Golden e una donna umana (la poliziotta che sta indagando sulle vittime divorate proprio da Golden), si nota come sia completamente diverso. La donna non è spaventata, tocca Golden e le dà piacere, lecca la sua coda. La poliziotta si lascia andare completamente così come la sirena, senza che nessuna delle due richieda un cambiamento all'altra, mostrando così come il desiderio sia fluido, diversificato e inaspettato. In questo modo, «through its focus on female desire, its critique of patriarchal ideology and its experimentation with narrative and style, feminist horror is the perfect genre with which to explore the importance and disruptive power of queer desire»²²¹. Inoltre, citando ancora il lavoro di Barbara Creed «the misogynistic and/or homophobic males of these texts are no match for the queer nonhuman female»²²².

²²¹ Creed, *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, p. 111.

²²² Ibidem.



FIGURA 16

Nel film *Mietek* rappresenta chiaramente una porzione di patriarcato: è un uomo che non accetta l'amore di Silver, disgustato dalla sua natura (chiaramente le dice che per lui sarà sempre e solo un pesce), ma allo stesso tempo non disdegna le sue attenzioni. Vuole che lei sia ai suoi comandi, ma non ha interesse nel comprenderla e nel tenere conto delle sue emozioni. Golden, invece, «is not sexually interested in men and has no intention of surrendering her magnificent tail to marry one; she prefers to devour them and enjoy queer sex»²²³ ed anche se la sorte della poliziotta non è chiara, quella presentata è una scena di pieno soddisfacimento della sirena, la quale ha ben chiara la propria natura e non ha interesse a rinunciarvi, così come non rinuncerebbe mai alla propria coda. *The Lure* è quindi una parabola sull'accettazione della propria diversità e sulla propria mostruosità, fisica e morale. Golden rappresenta perfettamente la mostruosità femminile e anche il concetto di abiezione: è metà umana e metà pesce, è una creatura libera e forte, è *queer* e non si piega alle aspettative del patriarcato, ma anzi, le distrugge tutte, metaforicamente e anche letteralmente, nel momento in cui strappa a morsi la gola di Mietek (Fig. 17):

The Lure plays throughout on the performativity of gender through the mermaid's metamorphoses from fish to woman and back again. The moral of this campy queer version of The Little Mermaid is that it is much better to be a live, queer, and defiant mermaid than a dead bride. Golden prefers to rip apart fairy tales about love and marriage to the handsome prince by devouring the groom at his own wedding²²⁴.

²²³ Ivi, p. 119.

²²⁴ Ibidem, p. 120



FIGURA 17

A causa degli uomini e dell'umanità, Golden è messa di fronte ad una rabbia atroce, scaturita dalla morte della sorella. Quello che doveva essere solo il momento di passaggio, ovvero un periodo in Polonia prima di nuotare verso gli Stati Uniti, si rivela una tragedia che la costringe a rinunciare per sempre alla sorella. Proprio in questo viaggio verso gli Stati Uniti, la regista sottolinea una metafora che è quella dell'immigrazione dei polacchi verso il paese, ma anche quella della distruzione del fantomatico sogno americano, che per le due sorelle non ha neanche inizio:

Their personal dream was to go to the United States, a fantastical place filled with sparkling water, pristine beaches and palm trees. Director Agnieszka Smoczyńska acknowledged that they indeed were a metaphor for the “immigrant,” as many Polish people wanted to go to America, to have a better life²²⁵.

Dunque, alla fine del film, la distruzione di ogni cosa.

Concludendo tale discorso e il viaggio sul mostruoso femminile in questi film, è lampante che Justine, Alexia, Mary e le due sorelle sirene, anche se in modi diversi, siano tutte mostruose e tutte arrabbiate. La rabbia che queste protagoniste hanno dentro di loro rappresenta un vivissimo fuoco che le alimenta e le accompagna verso il loro percorso di comprensione

²²⁵ Ramji, *An Interview with Agnieszka Smoczyńska, Director of The Lure*, in «Journal of Religion and Film», 2016.

della mostruosità che le rende sia uniche, sia parte di un gruppo più grande, ovvero quello di tante donne che quotidianamente non sono né comprese né accettate. La loro mostruosità le rende terrificanti, le rende straordinarie, ma talvolta le rende anche sole, perché la scoperta di se stessi è un viaggio lastricato anche di solitudine e di paura, ma soprattutto di acquisizione di una forza enorme. Una forza che non viene da qualche magia, da creature soprannaturali o poteri magici, ma viene dalla comprensione di una forza che è sempre stata dentro di loro e che forse, per lungo tempo, avevano dimenticato.

BIBLIOGRAFIA

- Angelucci, Daniela (a cura di), *Estetica e cinema*, Mulino, Bologna, 2013.
- Austin, Guy, *Biological Dystopias: The Body in Contemporary French Horror Cinema*, in «L'Esprit Créateur», 52, 2, 2012. <http://www.jstor.org/stable/26378787>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Bacholle, Michèle, *For a Feminist Reading of Julia Ducournau's Grave*, in «Modern & Contemporary France», 2023. <https://doi.org/10.1080/09639489.2023.2196062>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Bacholle, Michèle, *In the Defense of Punks and Monsters: Julia Ducournau and Titane* in «The French Review», 2023. <https://doi.org/10.1353/tfr.2023.a914212>. Ultimo accesso: 7 maggio 2024.
- Butler, Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma, 2013 (or.: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990).
- Cahill, Ann, Hansen, Jennifer (ed.) (a cura di), *Continental Feminism Reader*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2003.
- Chaudhuri, Shohini (ed.), *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge, New York, 2006.
- Chemaly, Soraya, *La rabbia ti fa bella. Il potere della rabbia femminile*, HarperCollins Italia, Milano, 2019 (or.: *Rage Becomes Her*, Atria Books, New York, 2018).
- Christensen, Kyle, *The Final Girl versus Wes Craven's 'A Nightmare on Elm Street': Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema*, in «Studies in Popular Culture», 34, 1, 2011. <http://www.jstor.org/stable/23416349>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Clarke Aislinn, McCollum Victoria (ed.) (a cura di), *Bloody Women. Women Directors of Horror*, Lehigh University Press, Londra, 2022.
- Clover, Carol (ed.), *Men, Women and Chain saws. Gender in the modern horror film*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
- Collins, Michael J., *The Body of the Work of the Body: Physio-Textuality in Contemporary Horror* in «Journal of the Fantastic in the Arts», 5, 3, 1993. <http://www.jstor.org/stable/43308161>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.

- Creed, Barbara (ed.), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1993.
- Creed, Barbara (ed.), *Return of The Monstrous-Feminine. Feminist New Wave Cinema*, Routledge, New York, 2022.
- de Lauretis, Teresa, *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema* in «New German Critique», 34, 1985. <https://doi.org/10.2307/488343>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Demaria, Cristina, *Teorie di Genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003.
- Devane, Anne, Valentis, Mary (ed.), *Female Rage. Unlocking Its Secret, Claiming Its Power*, Carol Southern Book, New York, 1994.
- Doyle, Judy, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Tlon, Roma, 2021 (or.: *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy, and the Fear of Female Power*, Melville House, New Jersey, 2019).
- Fanara, Giulia, Giovannelli, Federica (a cura di), *Eretiche ed Erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori Editore, Napoli, 2004.
- Fitzpatrick, Krysta, *The Suburban Witch: Power, Domesticity, and Whiteness in Conjure Wife, The Witches of Eastwick, and The Love Witch*, in *Masters of Gender Studies*, Memorial University of Newfoundland, 2020. <https://www.academia.edu/107868495>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Germaine, Chloe, *Witches, 'Bitches' or Feminist Trailblazers? The Witch in Folk Horror Cinema* in «Revenant», 2019. <https://www.academia.edu/107492706>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Haraway, Donna, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018 (ed.: *A Cyborg Manifesto*, Routledge, New York, 1991).
- Heller-Nicholas, Alexandra (ed.), *Rape-Revenge Films. A critical study*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, 2021.
- Kristeva, Julia, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali Edizioni, Milano, 1981 (or.: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Editions du Seuil, Paris, 1980).
- Lindenbaum, Shirley, *Thinking about Cannibalism* in «Annual Review of Anthropology», 33, 2004. <http://www.jstor.org/stable/25064862>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.

- Lopes, Elisabete, *Configurations of body horror in American Mary*, in «Redisco», 11, 1, 2017.
https://www.academia.edu/73453668/Configurations_of_Body_Horror_in_American_Mary_2012. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Mazzocut-Mis, Maddalena, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Studio, Milano, 1992.
- Mitchell, Paul, *The Horror of Loss: Reading Jennifer Kent's The Babadook as a Trauma Narrative*, in «Atlantis», 41, 2, 2019. <https://www.jstor.org/stable/26867636>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Mulvey, Laura (ed.), *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, Londra, 1989.
- Peirse, Alison (ed.) (a cura di), *Women make horror: Filmmaking, Feminism, Genre*, Rutgers University Press, New Jersey, 2020.
- Pinedo, Isabel, *Recreational Terror: Postmodern Elements Of The Contemporary Horror Film* in «Journal of Film and Video», 48, 1/2, 1996. <http://www.jstor.org/stable/20688091>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Posada, Tim, *#METOO'S FIRST HORROR FILM: Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's Revenge* in «Performing Hysteria: Images and Imaginations of Hysteria», a cura di Johanna Braun, Leuven University Press, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18dvt2d.13>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Ramji, Rubina, *An Interview with Agnieszka Smoczynska, Director of The Lure*, in «Journal of Religion and Film», 2016. https://www.academia.edu/89700599/An_Interview_with_Agnieszka_Smoczynska_Director_of_The_Lure?sm=b. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- Stamile, Natalina, *Appunti su femminismo e teoria del diritto. Una rassegna*, in «Ordines», 2, 2016. <https://www.ordines.it/appunti-su-femminismo-e-teoria-del-diritto-una-rassegna-di-natalina-stamile/>.
- Sugamele, Laura, *Percorsi e teorie del femminismo tra storia, sviluppi e traiettorie concettuali*, Aracne Editrice, Roma, 2019.
- Whelehan Imelda (ed.), *Modern Feminist Thought. From the Second Wave to 'Post-Feminism'*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1995.

SITOGRAFIA

- Biennale Cinema 2018, *The Nightingale*:
<https://www.labiennale.org/en/cinema/2018/lineup/venezia-75-competition/nightingale>. Ultimo accesso: 10 aprile 2024.
- Big Issue North, *Alice Lowe: Birth pangs*:
<https://www.bigissuenorth.com/features/2017/02/alice-lowes-birth-pangs/#close>.
Ultimo accesso: 10 aprile 2024.
- GQ, *The Woman Behind Raw, the Horror Movie So Scary It Makes Audiences Pass Out*:
<https://www.gq.com/story/raw-julia-ducournau>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- *Guerrilla Girls*: <https://www.guerrillagirls.com>. Ultimo accesso: 26 maggio 2024.
- Independent, *Revenge: the ultra-violent rape thriller that flips the male gaze*:
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/revenge-film-coralie-fargeat-matilda-lutz-rape-thriller-violent-male-gaze-feminism-a8341291.html>. Ultimo
accesso: 16 giugno 2024.
- Los Angeles Times, *The not-so-secret message of Netflix's 'Fear Street' trilogy: Stop the witch hunt for queer women*: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-07-16/fear-street-trilogy-netflix-spoilers-queer-women>. Ultimo
accesso: 16 giugno 2024.
- RogerEbert, *Hellbender*: <https://www.rogerebert.com/reviews/hellbender-movie-review-2022>. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.
- RogerEbert, *The Angry Black Girl and Her Monster*: www.rogerebert.com/reviews/the-angry-black-girl-and-her-monster-movie-review-2023. Ultimo accesso: 16 giugno 2024.

FILMOGRAFIA

- *A Girl Walks Home Alone at Night* (Ana Lily Amirpour, 2014).
- *American Mary*, (Jen Soska, Sylvia Soska, 2012).
- *Dans ma peau* (Marina De Van, 2002).
- *Fear Street: 1966*, (Leigh Janiak, 2021).
- *Fear Street: 1978*, (Leigh Janiak, 2021).
- *Fear Street: 1994*, (Leigh Janiak, 2021).
- *Fresh* (Mimi Cave, 2022).
- *Hellbender* (John Adams, Toby Poser, 2021).
- *Jennifer's Body* (Karyn Kusama, 2009).
- *Prevenge* (Alice Lowe, 2016).
- *Rabid* (Jen Soska, Sylvia Soska, 2019).
- *Raw* (*Grave*, Julia Ducournau, 2016).
- *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017).
- *Sissy* (Hannah Barlow, Kane Senes, 2022).
- *The Angry Black Girl and Her Monster* (Bomani Story, 2023).
- *The Babadook* (Jennifer Kent, 2014).
- *The Love Witch* (Anna Biller, 2016).
- *The Lure* (Agnieszka Smoczyńska, 2015).
- *The Nightingale* (Jennifer Kent, 2018).
- *Titane* (Julia Ducournau, 2021).
- *Totally Killer* (Nahnatchka Khan, 2023).