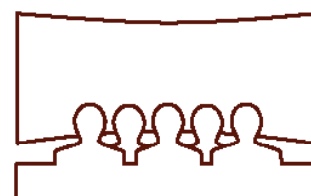


PER UNA STORIA DEL CINEMA
IN RAPPORTO ALLA SESSUALITÀ
NELL'ITALIA DEL SECONDO
DOPOGUERRA

A CURA DI
MAURO GIORI E TOMASO SUBINI

SCHERMII
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VI
NUMERO 11
gennaio
giugno 2022



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



VISTO, SI STUPRI. SESSO E TERRORE NELLE IMMAGINI DI VIOLENZA SULLE DONNE NEL CINEMA ITALIANO DEGLI ANNI SETTANTA, TRA FINZIONE E REALTÀ

Giovanni Memola (ricercatore indipendente)

In the 1970s, Italian cinema experienced a boom of images and narrative elements associated with acts of violence against women, which were often further combined with sex. Such a phenomenon characterized domestic film production to a very large extent, therefore beyond budget and marketing implications, as well as auteur ambitions. In this context, the mystery-thriller films of the so-called “giallo” established a peculiar relation with violence against women at large, as they encoded it in the narrative mechanisms and in the development of the genre itself by means of subject-related marketing strategies and audience expectations. Quickly brought to popularity in the wake of Dario Argento’s works, over the years the “giallo” has been widely investigated precisely on the grounds of its defining featuring of violence against women, with most outcomes interpreting its psychological and allegorical aspects against the background of Italy’s contemporaneous social history. The aim of this essay is to enrich the interpretation field on this subject, prompting a reflection on such images and imagery of violence in the light of what were the practices, beliefs and expectations about violence against women beyond fiction, in the everyday life of 1970s Italy.

KEYWORDS

Violence against women; Sexual violence; Violence in the media; Giallo cinema; 1970s Italy

DOI

10.54103/2532-2486/17302

Negli anni Settanta, propiziato in larga parte dal progressivo e inesorabile allentamento delle maglie della censura, il cinema italiano registrò un sensibile aumento di contenuti a base di sesso e violenza, intensificando e talvolta portando alle estreme conseguenze, in termini di rappresentazione, un fenomeno che si prospettava fisiologico e potenzialmente fuori controllo almeno già dal decennio precedente¹. Contestualmente, si verificò una proliferazione senza precedenti di immagini di violenza sulle donne – e, di riflesso, di figure femminili erotizzate e al tempo stesso ridotte alla condizione di vittime. Per saggiare

¹ Cfr. Farina, 1968; Corsi, 2012; Di Chiara, 2021.

anche solo in minima parte i contorni del fenomeno basta passare in rassegna i materiali pubblicitari dei film realizzati al tempo (*fig. 1*) o, in certi casi, semplicemente i titoli dei film stessi: dalle innumerevoli locandine ritraenti volti urlanti e corpi agonizzanti di donne seminude, alle esplicite titolazioni escogitate sulla falsariga di *Ragazza tutta nuda assassinata nel parco* (1972) di Alfonso Brescia, *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (1972) di Giuliano Carnimeo, *Le ultime ore di una vergine* (1972) di Gianfranco Piccioli, *La signora è stata violentata* (1973) di Vittorio Sindoni.

Dette immagini andavano ingrossando la vena della nostra produzione cinematografica più tradizionalmente legata all'*exploitation*, con gli approdi rappresentativi tra i più significativi in chiave di eros, crudeltà visiva e atrocità rintracciabili in film a rimorchio di filoni come il *women-in-prison*, il *nazisploitation* e il dramma conventuale ambientato ai tempi della Santa Inquisizione²: filoni già facilmente violenti, per buona parte, in ragione del tipo di luoghi e atmosfere messe in scena. Ciononostante, è interessante registrare che la violenza sulle donne in generale, pur con modalità ed esiti di differente tenore, trovava ormai da alcuni anni un'efficace sponda anche in produzioni di più sofisticata caratura artistica, dal film cosiddetto brillante a quello d'autore. *Banditi a Milano* (1968) di Carlo Lizzani, noir ispirato alle gesta criminali della banda Cavallero, mostra una prostituta che viene prima rapita e poi arsa viva, dopo esser stata ricoperta di benzina; *Amore mio aiutami* (1969) di Alberto Sordi presenta una lunga e intensa scena di percosse inferte alla moglie (Monica Vitti) da un marito (Alberto Sordi) che vede traballare il proprio matrimonio; *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) di Lina Wertmüller mostra la rivalsa di classe di un proletario meridionale (Giancarlo Giannini) nei confronti di una donna borghese del Nord (Mariangela Melato), in un grottesco tripudio di schiaffi, calci e insulti sessisti. Si trattava di film che sfruttavano la violenza sulle donne come significativa efficace per articolare discorsi sulla società italiana, al più in chiave critica, rispetto a temi quali ruoli sociali, gerarchie di classe, criminalità urbana. È però importante evidenziare quanto, pure in questo quadro, la violenza sulle donne alimentasse anche una forma di spettacolo, oltre che una necessità drammaturgica.

L'espressione tra le più peculiari – e per questo interessante – rispetto al proliferare di violenza sulle donne sul grande schermo nazionale è rappresentata dalla corposa pattuglia di film ascrivibili al cosiddetto giallo all'italiana, il genere mescolante *mystery* e *thriller* portato a maturazione, nel segno del successo commerciale, dalle opere di Dario Argento – da *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) e *Il gatto a nove code* (1971) a *Profondo rosso* (1975) e oltre. Negli oltre cento film di questo particolare genere cinematografico realizzati nei soli anni Settanta, i personaggi femminili si presentano come regolari vittime di violenze

² Per un quadro generale di tali filoni, si guardi alle relative trattazioni contenute in Curti; La Selva, 2003: 221-234.



Fig. 1 - Manifesto del film "Il gatto a nove code" (1971) di Dario Argento.

e abusi fisici e verbali, culminanti il più delle volte in omicidi atroci e spietati; violenze peraltro eccessive e spesso sadiche nei connotati, che in certi casi rasentano il vero e proprio accanimento di genere per reiterazione e, soprattutto, per la predilezione mostrata da parte dell'iconico killer vestito di nero rispetto alla scelta delle vittime – prostitute³, modelle⁴, ballerine⁵, studentesse⁶, donne incinte⁷, mogli infedeli⁸. Lo sfondo degli omicidi, poi, è valorizzato da elementi dalla forte carica erotica: da una parte il profilo delle vittime, in prevalenza donne giovani e sessualmente emancipate – interpretate da attrici peraltro in voga sui numerosi rotocalchi sexy pubblicati in quegli anni⁹ –, e dall'altra parte gli omicidi stessi, rappresentati in modo da evocare un'atmosfera di eros e sensualità che può risultare perturbante. Nel giallo all'italiana, in definitiva, la violenza sulle donne è iscritta nel codice che regola il funzionamento e la fruizione del genere stesso: dalla scena presto stereotipizzata dello spogliarello che prelude alla mattanza, alle aspettative del pubblico che resterà forse sorpreso dall'identità dell'assassino ma non da quella delle vittime. Secondo diversi critici e studiosi gli atti di violenza presenti in queste pellicole, e in particolare lo stile barocco e spettacolare con cui risultano rappresentati, si prestano a essere interpretati come espressioni di una diffusa misoginia, e come sintomi di un più profondo stato di malessere legato alla cultura patriarcale del tempo, in un periodo storico in cui le donne italiane compivano significativi passi in avanti nel processo di emancipazione sociale e culturale¹⁰. Non è un caso che i personaggi femminili vengano tipicamente schiaffeggiati se contraddicono un uomo¹¹, e che i loro corpi vengano orribilmente mutilati e spesso associati a quelli di bambole e manichini, restituendo così un'immagine di donna abietta e disumanizzata¹². Inoltre, molte scene di delitti comunicano un senso di potere e supremazia maschili, come si può evincere plasticamente dalla sessualizzazione delle armi adoperate dal killer¹³. Le lame dei vari rasoi e coltelli sfoderate pochi secondi prima di uccidere rimandano all'idea di un pene che ha appena

³ *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* (1971) di Emilio P. Miraglia.

⁴ *Il rosso segno della follia* (1970) di Mario Bava, *Sette scialli di seta gialla* (1972) di Sergio Pastore, *La morte accarezza a mezzanotte* (1972) di Luciano Ercoli.

⁵ *Passi di danza su una lama di rasoio* (1973) di Maurizio Pradeaux.

⁶ *Cosa avete fatto a Solange?* (1972) di Massimo Dallamano, *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973) di Sergio Martino.

⁷ *Cinque donne per l'assassino* (1974) di Stelvio Massi.

⁸ *Rivelazioni di un maniaco sessuale al capo della squadra mobile* (1972) di Roberto Bianchi Montero.

⁹ Memola, 2018.

¹⁰ Cfr. Bini, 2011: 63-72; Mendik, 2015: 1-20, 58-86.

¹¹ Edmonstone, 2008: 157.

¹² Maina, 2016.

¹³ Hunt, 1992: 67, 73-74; Koven, 2006: 61-75.

raggiunto l'erezione, pronto a penetrare e sottomettere la vittima di turno¹⁴. Ma oltre a funzionare come genere che offre argomenti e fantasie in grado di rassicurare gli uomini o quanto meno di alleviarne patimenti e apprensioni, il giallo sembra intavolare discorsi rivolti anche alle donne. Alcuni studiosi hanno teorizzato l'esistenza di un'analogia a livello narrativo con la più ampia letteratura folkloristica di stampo moralistico e pedagogico, quale quella delle fiabe, delle favole o dei *morality plays*¹⁵. Le storie raccontate nei film sembrano infatti ammonire e mettere in guardia sui rischi connessi a stili di vita moderni¹⁶, alludendo inoltre al rischio che deriverebbe dal non avere un partner maschile "fisso" che possa garantire una protezione costante e regolare¹⁷. In questo senso, il giallo all'italiana si presta a essere interpretato – anche – come un genere rivolto a un pubblico di donne da allertare e possibilmente terrorizzare. In riferimento alla violenza sulle donne, nel giallo c'è tuttavia anche un aspetto sul quale, finora, si è per lo più sorvolato. Riguarda il legame che la violenza rappresentata stabilisce con la violenza reale, fuor di finzione e fuori di allegoria, vale a dire con quelle che erano le manifestazioni e i gesti di violenza perpetrati contro le donne nella società, nella quotidianità dell'Italia degli anni Settanta. Si tratta di un aspetto che merita approfondimento, per almeno due ragioni. Per prima cosa perché il giallo all'italiana, al netto di certi risvolti fantasmagorici pertinenti alla caratterizzazione del killer e alla risoluzione dell'enigma, era un genere che perseguiva un certo realismo: nelle ambientazioni, nelle location, nei personaggi, nell'attualità di certe tematiche legate alla vita moderna – e dunque è ragionevole aspettarsi elementi di realismo anche nella messa in racconto della violenza. In seconda battuta perché le immagini di violenza sulle donne, come riconosciuto al tempo in ambienti femministi¹⁸, godevano di un notevole grado di tolleranza culturale, ai limiti dell'acquiescenza: non andavano incontro a particolari interventi da parte della censura, neppure quando eccessivamente cruento, ma anzi circolavano facilmente e in enorme quantità, come parte di un fenomeno culturale più ampio che non riguardava

¹⁴ Questo argomento risulta ancor più convincente in virtù del fatto che alcuni gialli enunciano fin troppo consapevolmente suddetta analogia: in *Cosa avete fatto a Solange?* (1972) di Massimo Dallamano e in *Giallo a Venezia* (1979) di Mario Landi, alcune donne muoiono per effetto di pugnalate nella vagina; ne *La sorella di Ursula* (1978) di Enzo Milioni ed *Enigma rosso* (1978) di Alberto Negrin, le lame di ordinanza del killer sono rimpiazzate da oggetti contundenti a forma di fallo, certamente atipici ma al contempo assai emblematici.

¹⁵ Cfr. Mackenzie, 2013: 38-39; Sevastakis, 2016.

¹⁶ Cfr. Koven, 2005; Kannas, 2013.

¹⁷ Mackenzie, 2013: 12, 111-143. In senso più ampio, il genere mostra una certa fascinazione per il mondo delle fiabe e dei racconti di folklore in generale. L'enigma presente in *Profondo rosso*, ad esempio, è risolto in parte con l'aiuto di un libro di fiabe e leggende popolari. In *E tanta paura* (1976) di Paolo Cavara, i dettagli di una fiaba per bambini diventano indizi per decifrare il modus operandi dell'assassino. In *Chi l'ha vista morire?* (1972) di Aldo Lado, le azioni del killer sono enfatizzate da una canzoncina per bambini che racconta di una macabra favoletta. *La casa dalle finestre che ridono* (1976) di Pupi Avati è ispirato a racconti di streghe della cultura contadina della Pianura padana (cfr. *25 anni di culto*, di Chiara Gelato, documentario inserito nell'edizione DVD del film, 2001).

¹⁸ Cfr. Carrano, 1977: 78; Maraini, 1975.

solo il cinema¹⁹. La consultazione di documenti relativi all'attività della censura ci restituisce in buona parte la misura di quanto sostenuto al tempo dalle femministe. Passando in rassegna le motivazioni addotte dai revisori in presenza di scene da sottoporre a taglio, ci si rende conto di come le attenzioni fossero generalmente rivolte a immagini di sesso, laddove le immagini di violenza, persino le più brutalmente esplicite e impressionanti, passavano abbastanza inosservate. Un esempio significativo è offerto da *La sanguisuga conduce la danza* (1975) di Alfredo Rizzo. Perché questo film potesse uscire nelle sale i revisori consigliarono i produttori di «apportare [...] i seguenti tagli»:

- 1) eliminazione della scena delle [due] lesbiche; 2) alleggerimento del rapporto carnale tra Eveline [Patrizia Welby] e il Conte [Giacomo Rossi Stuart];
- 3) alleggerimento delle scene [di sesso] tra il pescatore e Cora [Krista Nell];
- 4) alleggerimento delle scene [di sesso] tra Gricor [Luciano Pigozzi] e Sibilla [Femi Benussi].²⁰

Tali tagli furono motivati con la necessità di evitare un «eccessivo realismo sessuale», una premura che tuttavia non fu riservata ad altre scene “eccessivamente realiste” e potenzialmente perturbanti: molte scene assai crude di donne sottoposte a decapitazione, ad esempio, rimasero inalterate nella loro lunghezza²¹.

¹⁹ In tutto il Paese, presso le edicole dei giornali, era possibile imbattersi in numerosissime pubblicazioni *pulp* ed estreme che, in quanto a immagini di donne agonizzanti o ridotte a cadaveri, non erano certo meno esplicite o impressionanti rispetto a quanto si poteva riscontrare sugli schermi – dalle storie a fumetti ai fotoromanzi, passando per varie altre forme di *fiction* illustrata. Degno di nota è il caso della testata «Killing», fotoromanzo incentrato sulle avventure di un sadico assassino mascherato che vantava una tiratura di 300.000 copie a settimana; chi ne leggeva le storie poteva sincerarsi degli effetti che l'olio bollente o le mazze chiodate erano in grado di provocare sulla pelle umana, quella femminile in particolar modo, sulla scorta di un campionario di eccessi e di crudeltà che contribuì non poco a decretare il successo commerciale e la popolarità del prodotto: per approfondimenti, si rimanda al film documentario *The Diabolikal Super-Kriminal* (2007) di Ss-Sunda. Situazioni simili gonfiavano ormai persino la narrativa più tradizionale. Due romanzi (e altrettanti successi editoriali) di Giorgio Scerbanenco quali *Venere privata* (1966) e *I ragazzi del massacro* (1968) presentano scene-chiave basate per l'appunto su situazioni di violenza brutale ed estrema contro giovani donne, raccontate con un linguaggio crudo e vividamente dettagliato – in *Venere privata* lo sfregio della prostituta Livia Ussaro con la lametta di un temperamatite, ne *I ragazzi del massacro* lo stupro di gruppo e l'assassinio di un'insegnante di scuola. Entrambi i racconti di Scerbanenco sono stati adattati per il cinema con le seguenti pellicole: *Il caso "Venere privata"* (1970) di Yves Boisset, produzione italo-francese, e *I ragazzi del massacro* (1969) di Fernando di Leo.

²⁰ Ministero del Turismo e dello Spettacolo, nulla osta di revisione cinematografica e teatrale n. 66416, 29 aprile 1975, in BDRC: scheda n. 46585.

²¹ La lista dei gialli cui fu rivolto un simile trattamento in sede di censura è piuttosto estesa, e comprende anche alcuni tra gli esemplari più *splatter* all'interno del genere. *La bestia uccide a sangue freddo* (1971) di Fernando Di Leo, che presenta una galleria di atrocità avvalendosi dell'uso di armi medievali, richiamò l'attenzione dei revisori unicamente per certe sequenze che mostravano rapporti lesbici e incestuosi, e che furono pertanto tagliate nella misura di circa 36 metri (BDRC: 41917). Analogamente *Non si sevizia un paperino* (1972) di Lucio Fulci, che presenta una tra le più lunghe e sanguinolente scene omicide dell'intero genere (un pestaggio di gruppo compiuto con catene), fu ammesso alla programmazione nelle sale senza particolari modifiche, se non per una scena che ritraeva Barbara Bouchet nuda su un divano (BDRC: 43609).

La violenza sulle donne, appare evidente, si configurava allora quale elemento sostanzialmente accettato e accettabile nell'offerta di intrattenimento e spettacolo. Al netto delle implicazioni psicologiche che chiamano giustamente in causa misoginia e patriarcato in crisi, resta allora da comprendere come e fino a che punto le consuetudini e le aspettative sociali riferibili ad atti di violenza sulle donne siano state tradotte in materia, per l'appunto, di spettacolo e intrattenimento. Il presente saggio si muove esattamente lungo questa direttrice, usando come caso-studio il giallo all'italiana nel tentativo di inquadrare sociologicamente il tema della violenza sulle donne nel cinema italiano di quegli anni. Con l'obiettivo, infine, di stimolare una riflessione che riconosca una maggiore complessità al significato e al valore attribuiti alla violenza sulle donne in termini sia visuali sia narrativi.

I. STORIA E STORIE DI VIOLENZA

In anni recenti, la violenza sulle donne è assurta a tema di primo piano nelle cronache e nei media e ha coinvolto l'attenzione della politica, dando luogo a discussioni per la legiferazione su reati quali lo stalking e il crimine d'odio contro le donne (o "femminicidio")²². La questione segna un passaggio culturale e socio-politico indubbiamente rilevante per il nostro Paese, giacché fino ad alcuni decenni fa questi e altri comportamenti o azioni violente nei confronti delle donne non soltanto non venivano apertamente criminalizzati, ma addirittura costituivano elementi di un diffuso costume sociale.

Il focolaio domestico era il principale luogo di tali manifestazioni. Come segnalato in diversi studi e inchieste, molti padri e mariti ricorrevano a schiaffi o percosse come strumenti per ripristinare ordine e autorità in casa, e lo stesso succedeva con i fratelli nei confronti delle sorelle²³. La graduale modernizzazione del Paese e l'accresciuto livello di istruzione non contribuirono a migliorare la situazione. La violenza sulle donne interessava nella pratica quotidiana tanto le classi disagiate e a basso tasso di istruzione quanto quelle benestanti e colte, e così pure la piccola borghesia figlia del "miracolo economico" degli anni Cinquanta-Sessanta²⁴. Ugualmente, non c'era neppure troppa differenza tra Nord e Sud, né tra campagne e città. Come mostrato esemplarmente da Michelangelo Antonioni ne *Il deserto rosso* (1964), persino in una città presa a simbolo del progresso e della modernità di una nazione intera quale Milano la violenza domestica sulle donne continuava a restare un fatto concreto²⁵.

Abusi ed episodi di violenza di vario tipo si manifestavano piuttosto diffusamente anche negli spazi pubblici. Per strada, nei parchi urbani e sui mezzi pubblici, sulle spiagge e in molti altri luoghi all'aperto, le donne non accompagnate da uomini erano facile oggetto di molestie verbali, quando non addirittura fisiche.

²² Merli, 2015.

²³ Cfr. Carminoli et al., 1976; Madeo, 1983. Per dare un'idea del fenomeno, basti pensare che alla metà degli anni Sessanta nelle richieste di separazione matrimoniale aperte dalle donne la violenza domestica compariva nell'87,9% dei casi, ben più spesso dell'infedeltà (4,3%) e dell'abbandono del tetto coniugale (7,8%) (Tornabuoni, 1965).

²⁴ Scirè, 2007: 2-5.

²⁵ Nel film, Monica Vitti interpreta una donna oppressa e picchiata dal marito (Carlo Chionetti), dirigente di una prestigiosa azienda.

Si trattava di molestie a sfondo prevalentemente sessuale, che impattavano pesantemente nelle loro relazioni pubbliche²⁶, e la cui popolarità aveva generato addirittura un lessico specialistico – si pensi a parole come “pappagallo” o “mano morta”.

Le vittime più vulnerabili di questi comportamenti erano probabilmente le donne straniere di passaggio in Italia. Come riportato in un articolo apparso sulla rivista «Le vie d'Italia» nel 1967, fare *avances* alle turiste straniere, specialmente nelle città d'arte e sulle spiagge, rasentava le forme di un'autentica «piaga» nazionale, «stabile e generale», e non mancavano episodi di turiste letteralmente accerchiate e palpeggiate da «legioni» di giovani uomini²⁷. Simili situazioni erano largamente influenzate dal pregiudizio – diffusissimo – che indicava nelle donne straniere una maggiore disinibizione sessuale rispetto a quelle italiane²⁸, e per quanto sconvenienti e deprecabili si inserivano nondimeno nelle pratiche di un certo folklore nazionale, rimasto vivo per lunghi decenni e ben conosciuto all'estero²⁹.

Tra i luoghi pubblici maggiormente a rischio, oltre ai già citati mezzi di trasporto, figuravano anche i cinema. Le prime storie di donne vittime di attenzioni indesiderate e di molestie nel buio della sala risalgono addirittura agli albori del cinematografo in Italia³⁰, ma il costume conobbe una certa continuità nel corso degli anni. Le potenziali vittime erano tipicamente le donne che si recavano al cinema da sole, in gruppi di sole donne o comunque non accompagnate da uomini adulti³¹, senza differenze sostanziali tra Nord e Sud, né tra sale di fascia alta e sale più a buon mercato³². Nel 1989, un'inchiesta di «Ciak» rivelava quanto fosse ancora attuale, per una donna, il rischio di essere molestata al cinema durante la proiezione di un film – persino nelle rinomate sale di prima visione del centro di Milano³³.

²⁶ La scrittrice Ada Gabrielli Fiorenzi (2014: 146), in un lavoro ispirato alla propria giovinezza, ha raccontato in questi termini cosa potesse significare l'esperienza di andare a fare la spesa da sola in una città come Firenze: «Lungo le strade [una donna] colleziona i più svariati, i più audaci e i più fantasiosi interventi; vuoi sonori: sospiri, schiocchi di lingua, esclamazioni estasiare, battute di mano entusiaste; vuoi visivi: occhiate languide, sorrisi beati; vuoi tattili: strofinamenti di fianco contro fianco, mano morta e così via dicendo. È un caleidoscopio di trovate, una fantasmagoria d'invenzioni personalizzate che le danno più angoscia che soddisfazione».

²⁷ [s.n.], 1967.

²⁸ Balducci, 1973: 1-9.

²⁹ Nel 1951 faceva il giro del mondo lo scatto della fotografa americana Ruth Orkin *American Girl in Italy*, in cui è ritratta una giovane che cammina a passo spedito in una strada, attorniata da uomini di varie età che le rivolgono apprezzamenti. Quarant'anni più tardi non molto sembrava cambiato, almeno nella percezione del fenomeno dall'estero. Nel 1991, infatti, una popolare guida turistica sulle principali città d'arte italiane, rivolta a un pubblico anglofono, offriva i seguenti consigli per affrontare e prevenire i tipici incidenti con i maschi italiani: «Use a sharp elbow jab or a good heel kick to get rid of unwelcome attention. We know a woman who carries a hat pit to stick men engaged in *mano morta* on buses [...]. Ignore the man in the street who tries to pick you up. If you can't shake him, say what the Roman women say: *Crepa!* – which roughly translates to go and die! Unfortunately, this annoyance is a national male pastime» (Wurman, 1991: 4).

³⁰ Alovio, 2008: 276-278.

³¹ Cfr. Gianini Belotti, 1985: 84; Garofalo; Missero, 2016.

³² ANICA, 1992: 47.

³³ Detassis, 1989.

Gli approcci indesiderati per le strade, sui mezzi di trasporto o nei cinema rappresentavano solo la punta dell'iceberg di un complesso di violenza sulle donne in grado di raggiungere vette assai più drammatiche e brutali. Secondo una ricerca realizzata nel 1975, ogni anno, in Italia, venivano commessi all'incirca 11.000 stupri – uno ogni quaranta minuti³⁴. Frutto di elaborazioni statistiche, questa cifra esorbitante comprendeva anche stupri di gruppo, spesso compiuti con premeditazione, i quali rappresentavano una parte tutt'altro che marginale della cifra complessiva³⁵. Un articolo di fine anni Settanta di un criminologo esperto di violenza sessuale fotografa con chiarezza la dimensione del fenomeno:

Una caratteristica particolare dello stupro o violenza carnale, di questi ultimi tempi, [...] è di essere un delitto consumato da gruppi di giovani o giovanissimi. Raramente trattasi di crimini in cui è implicata una singola persona. Frequente in questi ultimi anni il sequestro premeditato di giovani coppie, con violenza portata alla donna, in presenza del marito o fidanzato reso inerme e terrorizzato da minacce. La violenza di gruppo dimostra come certi istinti perversi si scatenino con la compiacente solidarietà di più persone. Nel gruppo ognuno sembra sentirsi meno responsabile. Non chiamerei in causa per gli autori di stupri l'iper genitalità o il sadismo. Rari sono i casi in cui per ottenere l'erezione vi è bisogno di atti brutali, per cui gli stupri che si compiono ogni giorno devono avere come protagonisti soggetti pressoché «normali», piuttosto immaturi caso mai sotto il profilo affettivo o culturale.³⁶

II. A MAN'S MAN'S WORLD

Gli episodi variegati, diffusi e reiterati di violenza sulle donne rispondevano in buona sostanza a due fattori, commutabili e reciprocamente dipendenti: da una parte l'esistenza di una cultura sessuale maschilista, che considerava la violenza un valore e dipendeva dal bisogno di affermare l'ideale di supremazia di genere sulla donna; dall'altra parte l'esistenza, all'interno della società, di un'opinione pubblica e di un sistema giuridico-legale largamente influenzati da una vecchia mentalità patriarcale, nonostante l'affermarsi di crescenti segnali di emancipazione femminile e parità tra i sessi.

Entrando nel merito del primo fattore, il ritratto dell'uomo italiano medio, così come descritto in un libro-inchiesta del 1980 basato su racconti di donne, è quello di un individuo la cui idea di sesso sembra essere non dissimile da quella di uno stupro; il ritratto di un uomo avvezzo a dichiarare la propria intenzione di fare sesso mediante «l'assalto violento e improvviso», intimamente persuaso che alle donne piaccia essere sedotte così³⁷. Quest'idea secondo cui

³⁴ Teodori, 1977: 61.

³⁵ A riprova della "popolarità" del deplorabile gesto, basti constatare quanto spesso ricorrano proprio le scene di stupri di gruppo in quella specie di compendio dei misfatti tratti dalle cronache nere del tempo che è stato il filone di film italiani "poliziotteschi" – per non parlare di quei film italiani addirittura costruiti attorno allo stupro di gruppo come vero e proprio motivo e motore del racconto nel solco dei film americani cosiddetti "rape and revenge" (per una panoramica generale su questi ultimi, si guardi Curti; La Selva, 2003: 201-210).

³⁶ Caletti, 1979.

³⁷ Gianini Belotti, 1980: 159-160.

le donne non disdegnino d'esser "prese" con violenza emerge in maniera significativa anche da diversi racconti di stupratori. In un processo per uno stupro di gruppo ai danni di una giovane turista austriaca, uno degli imputati si difese sostenendo che la donna non aveva dato segni di contrarietà, ovvero non aveva reagito fisicamente o verbalmente rispetto a quanto le stava accadendo³⁸. Spiegazioni di questo tipo, quando sincere, aiutano a comprendere le sfumature di una mentalità che non sembra lontanamente contemplare, in tema di abusi sessuali, l'eventualità di poter compiere un gesto in grado di nuocere e/o traumatizzare la vittima. Calato in questo contesto, lo stupro appare non soltanto un atto sessuale estremo e sopraffattivo, ma anche un gesto che porta a sublimazione tratti specifici della culturale sessuale maschile di quegli anni. Secondo Umberto Eco³⁹, la peculiare coincidenza di sesso e violenza all'interno della società italiana trovava ragion d'essere in una convinzione allora piuttosto comune tra gli uomini italiani: l'idea che la violenza contribuisse a certificare ed esprimere virilità. Questa tesi trova un certo riscontro in numerose storie e resoconti rintracciabili nelle riviste per uomini dell'epoca. Da uno studio condotto nel 1970 su un campione di 18 albi a fumetto, ad esempio, emerge che la maggior parte dei rapporti sessuali rappresentati era anticipata da situazioni di violenza fisica o abusi sessuali, per poi dar luogo a rapporti spesso non consenzienti: «mai [si era] sospettato» – conclude ironicamente l'autore dello studio – «che per fare l'amore fosse indispensabile incominciare, come minimo, dai calci nel didietro»⁴⁰. Si potrebbe obiettare che simili situazioni rappresentate in certo genere di fumetti, come anche in altri prodotti di intrattenimento per uomini, fossero al più fantasie; fantasie erotiche spesso rozze e brutali, ma pur sempre fantasie. Cionondimeno, è interessante constatare che certe rappresentazioni, più o meno fantastiche che fossero, venivano tendenzialmente presentate ai lettori alla stregua di una implicita benaugurata eventualità, senza divagazioni pietistiche verso chi subiva la violenza e senza che abusi e brutalità di sorta venissero criminalizzate o almeno stigmatizzate. L'atto di violenza come complemento al sesso, insomma, sembrava afferire alle sfere del possibile e del vagamente lecito. A tal riguardo appare allora emblematica la risposta a una lettera apparsa nella rubrica della corrispondenza di «Goldrake», il popolare fumetto "sexy" incentrato sulle avventure di uno 007 playboy. Nella lettera un lettore di sesso maschile, rivolgendosi a Goldrake "in persona", si chiedeva se fosse effettivamente possibile riuscire a «scopare con una ragazza poche ore dopo averla conosciuta»; Goldrake, da par suo, gli rispondeva così:

Un uomo degno di questo nome non si sogna nemmeno di fare queste domande. Non soltanto una ragazza può essere scopata, ma *deve* esserlo sempre – ogni volta che sia possibile, anche pochi minuti dopo averla conosciuta, oppure senza conoscerla affatto. Cosa c'è di più bello ed eccitante che un incontro improvviso, il caotico congiungersi di due corpi desiderosi, e quel piacere che è tanto più intenso quanto più inaspettato?⁴¹

³⁸ Lombardo Pijola, 1979.

³⁹ Eco, 1973: 190.

⁴⁰ Reni, 1970: 93.

⁴¹ [s.n.], 1976 (corsivo nell'originale).

Simili usi e costumi in materia di sesso risultavano così largamente condivisi dai maschi italiani anche perché trovano sponda – e dunque tutele e persino legittimazione – nello Stato italiano e nelle sue leggi. Nonostante l'entrata in vigore di misure tese a garantire maggiore parità e più ampi diritti per le donne, negli anni Settanta l'idea dell'esistenza di una distinzione sociale tra uomo e donna restò pressoché inalterata, e continuò ad alimentare opinioni e comportamenti degli italiani in tal senso, sia in pubblico sia nel privato. Provvedimenti come la depenalizzazione dell'adulterio (1969) e la parità legale dei coniugi (1975), ad esempio, si scontravano con una realtà nella quale le donne che tradivano i mariti o decidevano di divorziare e risposarsi andavano incontro a critiche e offese, e spesso venivano emarginate da familiari e comunità. I tradimenti e le seconde nozze degli uomini, di contro, erano accolti con assai meno ostilità, e talvolta visti come segni sintomatici di virilità⁴².

Per quanto concerne le violenze domestiche, l'atteggiamento e la predisposizione sociale non mutavano. In un Paese in cui il Codice penale sanciva il diritto dei mariti a infliggere punizioni corporali sulle mogli – con la legge sul delitto d'onore⁴³, rimasta in vigore fino al 1981 – era considerato piuttosto "normale", o comunque non troppo scandaloso, che il marito picchiasse la propria moglie; diversamente, le (poche) mogli che prendevano in considerazione l'idea di denunciare le violenze rischiavano di diventare oggetto di insulti e pettegolezzi⁴⁴.

Dietro queste sproporzioni di giudizio si celava una mentalità maschilista e maschio-centrica, diffusa tra gli uomini tanto quanto tra le donne; una mentalità che consisteva, tra le altre cose, nella tendenza ad attribuire colpe alla donna, scusando contemporaneamente l'uomo, in quasi ogni circostanza inappropriata o controversa che riguardava individui di entrambi i sessi. A scapito delle donne e dei loro diritti, le caratteristiche di queste mentalità si manifestavano plasticamente nelle vicende di violenze e abusi sessuali. Se una donna subiva molestie, ad esempio durante uno spettacolo al cinema, non era infrequente minimizzare l'accaduto o, peggio, attribuire a lei almeno in parte la colpa, poiché ella *avrebbe dovuto sapere* a quali rischi sarebbe andata incontro, date quelle particolari circostanze. Si trattava di un modo di vedere le cose influenzato dalla realtà circostante; da fatti che erano stati accettati passivamente

⁴² Ravaioli, 1979.

⁴³ La legge prevedeva che fossero concesse attenuanti, e dunque sconti sulla pena, ai mariti che avessero picchiato o ucciso la moglie motivati da ragioni di difesa o vendetta dell'onore della famiglia. Per gli uxoricidi, ad esempio, la pena massima prevedeva una detenzione non superiore ai sette anni (cfr. Bolzoni, 2006; Scirè, 2007: 5; Merli, 2015: 449).

⁴⁴ Paviolo, 1987. In Sicilia, l'atto di picchiare le mogli era addirittura codificato nei costumi folkloristici di certe comunità locali. Ogni anno, nella ricorrenza di santa Rita, le cosiddette "malmaritate" sfilavano in una solenne processione invocando di esser risollevate dai loro matrimoni sventurati e pregando per la propria incolumità (Scirè, 2007: 3).

per così tanto tempo da esser inevitabilmente considerati “normali”⁴⁵. Questa propensione a incolpare le donne si riscontrava anche in casi più gravi ed eclatanti di violenza sessuale, ad esempio negli stupri e nei sequestri di persona con finalità di stupro. Basti ricordare il clamore suscitato dal caso del massacro del Circeo nel 1976, e l’opinione strisciante, condivisa da molti, secondo cui le due vittime, accettando l’invito di quelli che si sarebbero rivelati i loro aguzzini, se l’erano in fondo cercata⁴⁶. D’altronde, l’idea per cui negli episodi di violenza sessuale vi fosse una corresponsabilità delle vittime era talmente radicata nella società da esser persino avallata dall’ordinamento giuridico. Una legge del 1931 rimasta in vigore fino al 1996 considerava lo stupro un reato contro la pubblica morale e non contro la persona – da cui derivava che lo stupratore rischiava generalmente pene pecuniarie e non il carcere⁴⁷. Sulla stessa linea di principio era inoltre la legge che regolava il cosiddetto matrimonio riparatore. In vigore dal 1931 fino al 1981, questa stabiliva l’estinzione delle pene connesse allo stupro, anche laddove la vittima fosse stata sequestrata, a patto che il trasgressore si mostrasse interessato a voler sposare la vittima – una misura originariamente ideata per evitare l’emarginazione sociale delle donne che avevano perso loro malgrado la verginità.

Sarebbe sbagliato considerare le misure sullo stupro e il matrimonio riparatore soltanto come residui legali dell’Italia anni Trenta, e dunque di una società culturalmente arcaica e anacronistica. Se la legge italiana garantiva un certo grado di tolleranza verso i misfatti sessuali commessi da uomini, ciò accadeva perché, ragionevolmente, un’ampia porzione della popolazione considerava tali misfatti con il metro d’un arcaico maschilismo⁴⁸. Ciononostante, la seconda metà degli anni Settanta rappresentò un punto di svolta nella storia della violenza sulle donne nel nostro Paese. Sulla scia del delitto del Circeo, le violenze domestiche e sessuali divennero oggetto di numerose campagne di sensibilizzazione sociale, contribuendo ad aumentare la consapevolezza collettiva sulla questione.

⁴⁵ È quanto emerge, ad esempio, dal seguente resoconto di una donna di ventun anni in riferimento a un episodio di molestia subita su un mezzo di trasporto pubblico: «Non avete idea dell’indifferenza della gente, delle facce che si voltano dall’altra parte per non vedere una donna che si ribella a questo [mal]costume... Vai in tram e ti senti toccare [...] ti volti per cogliere il disturbatore: un muro di facce tutte uguali. Ancora una carezza, una pressione: scatti inviperita e stavolta lo vedi. Dici ad alta voce di smetterla, speri che una piazzata lo faccia almeno fuggire. Lui no, da verme diventa leone: “Ma come si permette, ma per chi mi ha preso [...]?”. La gente a questo punto ti guarda: è chiaro, tu sei una donna quindi gli altri credono a lui. Rispondi, accusi, quel tale ribatte. Ora i passeggeri borbottano, si sente qualche “basta, facciamola finita” e, magari, è proprio una donna come te a dirlo. Fine della scena, meglio scendere». (Rizzo, 1980).

⁴⁶ Cfr. Fatelli, 2013: 111; Man., 2017.

⁴⁷ Cfr. Lagostena Bassi et al., 1998: ix-x; Merli, 2015: 449.

⁴⁸ *Processo per stupro* (1979) di Loredana Dardi, film che documenta il procedimento penale a carico di quattro uomini incriminati per lo stupro di gruppo di un’amica, è in questo senso assai eloquente. Le domande indirizzate alla vittima in aula, tra le risatine di sottofondo degli astanti, si offrono come indicatori importanti di quale fosse l’atteggiamento culturale rispetto alla violenza sulle donne nella società italiana di fine anni Settanta: le fu chiesto se reagì alle violenze, se avesse stretto le gambe, e se avesse praticato fellatio con “eiaculazione *in ore*” (cfr. Pirro, 1979; Laviosa, 2011: 236-238).

Nel 1977, su quell'onda emotiva che fondamentalemente poneva al centro diritti e giustizia, fu presentata in Parlamento una proposta di legge che abrogava diversi anacronismi legali che ancora attorniavano la violenza contro le donne⁴⁹. Fu il punto di partenza di un tragitto culturale, e non soltanto giuridico, che si sarebbe rivelato lungo e impervio – e, per certi versi, ancora inconcluso.

III. SICURA MAI

Viste all'interno del giallo-thriller all'italiana, le rappresentazioni di violenza sulle donne sembrano risentire di molti degli aspetti sociali e culturali fin qui illustrati, a cominciare dal pensiero che attribuisce alle donne, in ragione della loro differenza, anche un' inferiorità. Le parole spesso riportate di Dario Argento secondo cui i personaggi femminili sono più interessanti e piacevoli da veder morire rispetto a quelli maschili sono in questo senso piuttosto sintomatiche. Senza inoltrarsi nel dibattito che ne sottolinea la latente misoginia⁵⁰, queste parole rivelano l'esistenza di un'idea che stabilisce una connessione speciale, se non addirittura "naturale", tra l'essere donna e l'essere vittima. Questa idea attraversa la filmografia di Argento, e in modo particolare i suoi film con protagonisti serial killer di sole donne⁵¹, ma è anche disseminata nella filmografia del giallo all'italiana nel suo insieme. Come accennato in apertura di saggio, la lista di film che hanno per vittime esclusive le donne annovera molti titoli; di contro, esiste una sola pellicola associata al genere che presenta un killer di soli uomini: *A.A.A. Massaggiatrice bella presenza offresi* (1972), di Demofilo Fidani. Si potrebbe asserire che il "trattamento speciale" riservato ai personaggi femminili rispecchi lo stereotipo di lunga data che vede le donne come sesso debole. Ma è altresì importante non trascurare taluni fatti riguardanti il contesto in cui i gialli furono realizzati; un contesto in cui donne e ragazze, com'è stato mostrato, risultavano effettivamente più vulnerabili e più esposte a violenze di quanto non lo fossero uomini e ragazzi, sia nel pubblico sia nel privato. Alcuni gialli non fanno che trarre ispirazione da vere storie di violenza sulle donne, per quanto opportunisticamente: *La donna del lago* (1965) di Luigi Bazzoni e Franco Rossellini, ad esempio, si basa su un'inchiesta giornalistica di Sergio Saviane (1964) incentrata su una serie di delitti avvenuti nella cittadina di Alleghe; *La ragazza dal pigiama giallo* (1977) di Flavio Mogherini, che racconta di una giovane donna picchiata a morte dal proprio fidanzato, è ispirato a un fatto di cronaca⁵²; le decine di film che mescolano voyeurismo, fotografia e vita agiata, infine, richiamano tutti la torbida e scandalosa vicenda che interessò la marchesa Casati Stampa.

Una certa corrispondenza con la realtà emerge anche dalle location utilizzate per le scene di violenza e pericolo. Come ha osservato Giovanna Maina⁵³, molti gialli possono esser letti come storie di donne il cui «habitat quotidiano viene "infettato" dalla presenza apertamente ostile e pervasiva dell'assassino».

⁴⁹ Lagostena Bassi et al., 1998: 33-37.

⁵⁰ Cfr. Cooper, 2012: 6-7, 63; Mendik, 2015: 109-130.

⁵¹ *Phenomena* (1984) e i tardo-gialli *Nonhosonno* (2001) e *Giallo* (2009), ma in qualche misura anche *Suspiria* (1977), benché appaia più chiaramente votato al registro soprannaturale e annoveri tra le vittime anche un uomo (Flavio Bucci).

⁵² Bruschini; Tentori, 2001: 138.

⁵³ Maina, 2016: 129.



Fig. 2 - Susan Navarro seviziata in casa propria in una scena del film "La morte accarezza a mezzanotte" (1971) di Luciano Ercoli.

La casa, ad esempio, è un luogo in cui i personaggi femminili non sono mai al sicuro (fig. 2). Così, capita che una donna venga assalita e abusata sessualmente in camera da letto, dopo che un individuo si è intrufolato nell'appartamento da una finestra lasciata aperta (*La morte cammina con i tacchi alti*, 1971, di Luciano Ercoli); un'altra rischia di morire perché il latte conservato nel frigorifero è stato avvelenato (*Il gatto a nove code*, 1971, di Dario Argento); una muore tra mille atrocità in cucina, presa alle spalle e spinta con forza all'interno del forno (*Il gatto dagli occhi di giada*, 1977, di Antonio Bido); e poi ci sono le innumerevoli altre che possono morire mentre fanno il bagno o la doccia – strangolate, annegate, tranciate di netto da colpi di lama⁵⁴. Forse ci si imbatte in simili misfatti domestici perché il giallo all'italiana, come afferma Richard Dyer⁵⁵, è portato a enfatizzare gli aspetti negativi e criminali che caratterizzano il contesto della famiglia. Quel che è certo è che le numerose scene di violenza ambientate in casa suggeriscono che la sfera domestica rappresentava uno sfondo alquanto credibile ove ritrovare donne vittime o prossime a diventarlo.

⁵⁴ In una scena iniziale de *Il fiore dai petali d'acciaio* (1973) di Gianfranco Piccoli, una ninfomane (Paola Senatore) muore trafitta dal braccio affilato di una lampada della camera da letto, mentre l'uomo che lei ama (Gianni Garko) le sta rivolgendo parole sprezzanti e minacce: «[Sei] ancora qui? [...] Sono stufo di dover ripetere sempre le stesse cose. Ti fai trovare in casa mia, col culo scoperto, come una puttana qualsiasi. Vattene! Mi sono spiegato? È meglio che te ne vai subito, di corsa, o ti sbatto fuori a calci».

⁵⁵ Dyer, 2015: 181-204.

Fuori dalle mura domestiche rischi e pericoli ovviamente variano, ma non per questo diminuiscono (*fig. 3*). Qualsiasi donna può essere aggredita o uccisa brutalmente nei parchi comunali (*fig. 4*), come accade in *Una farfalla con le ali insanguinate* (1971) di Duccio Tessari o *La corta notte delle bambole di vetro* (1971) di Aldo Lado, nelle aule di scuola (*Cosa avete fatto a Solange?*, 1972, di Massimo Dallamano) o in treno (*Passi di morte sperduti nel buio*, 1977, di Maurizio Pradeaux), tra l'indifferenza della gente, secondo una maniera che richiama in qualche modo l'indifferenza collettiva verso le vittime femminili di violenze, abusi, insulti⁵⁶. Ma è nelle strade che le minacce all'incolumità fisica si aggravano oltremodo – e prevedibilmente. Sono infatti moltissimi i film che mostrano sequenze di donne pedinate in segreto dal killer o da altri loschi individui sulla via di casa, del lavoro, o semplicemente durante una passeggiata nel tempo libero. Tali pedinamenti possono recare intenti intimidatori, come accade nel cuore della notte alla spogliarellista protagonista (Nieves Navarro) de *La morte cammina con i tacchi alti*, oppure funzionano come momenti di preparazione a quella che sarà un'azione omicida. In *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* una modella (Paola Quattrini) muore in una via del centro di Milano, accoltellata da un misterioso individuo che l'aveva seguita per poi dileguarsi con facilità tra la folla. Più spettacolari nella costruzione sono infine i delitti commessi per strada dopo che la vittima è stata tenacemente inseguita non soltanto a piedi ma anche con mezzi di trasporto – con una motocicletta in *Le foto proibite di una signora per bene* (1970) di Luciano Ercoli, oppure a bordo di un taxi in *Lo squartatore di New York* (1982) di Lucio Fulci.

Nell'insieme di questi sfondi urbani di marca realistica e di queste situazioni di pericolo altamente spettacolarizzate il giallo non fa che codificare il tema dell'insicurezza e della vulnerabilità cui vanno incontro le donne sole nei pubblici spazi della società. Il tema trova una sua enfasi narrativa sulla scorta di quelle che potrebbero essere definite sequenze "pappagallesche". Se la società italiana appariva ben popolata di molestatori da strada – i pappagalli, per l'appunto – il giallo all'italiana, con il suo catalogo di titoli colmo di riferimenti a lucertole, iguane, sanguisughe, tarantole e via discorrendo⁵⁷, riproduce in un certo senso il "bestiario" di attenzioni a cui le donne italiane erano avvezze. Un film fondamentale per l'evoluzione del genere qual è *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970) di Dario Argento si apre con una scena che evoca una tipica situazione pappagallesca – una donna che cammina lungo una strada, da sola, e continua a farlo speditamente, senza voltarsi, mentre qualcuno dal marciapiede di fronte o forse alle sue spalle non la perde di vista per un istante (e anzi si prodiga nel fotografarne le grazie). Sequenze analoghe a questa, realizzate mediante inquadrature soggettive che rimandano all'atto di spiare o osservare scupolosamente

⁵⁶ Inevitabilmente, tra i luoghi pericolosi figurano anche i cinema. In *Chi l'ha vista morire?* (1972) di Aldo Lado una donna (Dominique Boschero) inseguita dal killer decide di entrare a uno spettacolo cinematografico, nella speranza di salvarsi in un luogo affollato. Ma il killer, sedutosi dietro la sua poltroncina, la strangola con un laccetto, senza che nessuno degli spettatori se ne accorga per tempo. Una scena suggestiva di metacinema, che può essere interpretata ulteriormente come una metafora sui rischi che le donne non accompagnate da uomini correvano andando al cinema. Il pubblico rappresentato nella scena, non a caso, è composto in prevalenza da uomini, e le altre poche donne presenti siedono di fianco a compagnie maschili.

⁵⁷ Wallman 2007: 17, 39-40, 49-50.



Fig. 3 - Il killer come stalker in una scena del film "Chi l'ha vista morire?" (1972) di Aldo Lado.



Fig. 4 - Silvia Dionisio aggredita mentre è sola in un parco in una scena di "Murder Obsession" (1981) di Riccardo Freda.



Fig. 5 - Sequenza "pappagallesca" nel prologo di "Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?" (1972) di Giuliano Carnimeo.

donne e ragazze (fig. 5), puntellano il giallo all'italiana in lungo e in largo. Da un punto di vista narrativo, tali sequenze svolgono la funzione preminente di introdurre la prossima vittima. Ma dentro il meccanismo in sé, oltre chiaramente a una forma espressiva di voyerismo, si annida a ben guardare un assunto pregiudizievole e perverso, basato su un nesso di causa-effetto tra il fatto che una donna sia sola per strada e il fatto che questa sia fatta oggetto di attenzione da qualcuno proprio perché sola e senza protezione. Le riprese in soggettiva sono chiaramente determinanti nella costruzione di questo meccanismo. Sebbene il giallo all'italiana giochi notoriamente in maniera ambigua nel comunicare chi guarda chi, soprattutto quando a essere chiamato in causa è lo sguardo del killer⁵⁸, non appare poi così inverosimile pensare che tali sequenze tentassero, più o meno consapevolmente, di simulare le medesime "tecniche" di sguardo maschili messe in atto alla presenza di donne "interessanti".

L'interazione proficua tra soggettive rivolte a personaggi femminili, sguardo maschile e immaginario pappagallesco è resa esemplare da Sergio Martino nel suo *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (1973). In una scena del film, diversi uomini di varia età sono colti di sorpresa dall'arrivo nella piazza del paese di tre avvenenti ragazze (Tina Aumont, Angela Covello e Carla Brait) e cominciano a guardarle con insistenza. Gradualmente, attorno alle ragazze prende forma un capannello di uomini, e alcuni di questi si lasciano andare a commenti e battutacce a sfondo sessuale. La scena esemplifica una tipica situazione di pappagalli italiani in azione, ed è resa vieppiù realistica dal fatto che le attenzioni degli uomini sono dirette a una in particolare delle tre ragazze – a una giovane di pelle nera, ossia quella che incarna più plasticamente l'idea di donna straniera

⁵⁸ Cfr. Koven, 2005: 121; Burke, 2006: 203-204.

rispetto alle altre due ragazze del gruppo, entrambe bianche. Alla fine della scena, le tre ragazze abbandonano la piazza senza complicazioni. Quanto mostrato, però, ha avuto una funzione narrativa precisa: ha evocato un'atmosfera di pericolo imminente per le vite delle tre ragazze, le quali di lì a poco diverranno bersagli (e vittime) del killer.

Martino si è qui servito di una situazione tipica dalla vita reale, e quindi riconoscibile, quale quella dei pappagalli, per piegarla all'esigenza narrativa di creare suspense. Dalla scena in questione si possono in ogni caso ricavare elementi di interesse sociologico rispetto al più ampio tema delle molestie da strada ai danni delle donne. Mentre il capannello di uomini continua a rivolgere sguardi insistenti e a prodigarsi in commenti volgari, uno dei presenti viene raggiunto da sua moglie, lì poco distante, e rimproverato per come si sta comportando; la donna abbozza una timida sberla, quindi strattona e allontana il marito, che sghignazza, dal resto del gruppo e da quell'infelice spettacolo. Questo intermezzo funziona chiaramente come valvola di sfogo comica, ma proprio per questo motivo è rivelatore della più profonda ambiguità che circondava il fenomeno dei pappagalli in Italia e della disposizione collettiva verso simili comportamenti. Ciò che la scena descrive, infatti, è che tutti sono consapevoli dell'esistenza dei molestatori da strada e delle loro performance intimidatorie, e ciononostante questi ultimi continuano ad agire nelle pubbliche piazze, sotto gli occhi di chiunque, tra risatine complici, partner compiacenti, e atteggiamenti di condanna risibili.

Passati brevemente in rassegna luoghi, ambienti e situazioni, rimane da menzionare un ulteriore – e non meno importante – elemento di realtà che caratterizza la violenza sulle donne nel giallo all'italiana: il profilo delle vittime. È fin troppo significativo che i personaggi femminili che vanno incontro a insulti, minacce, abusi e omicidi siano tutti donne indipendenti; donne che vivono generalmente senza compagnia maschile e che non mostrano alcun interesse verso il matrimonio o i tradizionali "mestieri" e attività femminili, come allevare i figli o prendersi cura della casa. In *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* ad esempio, le vittime del killer sono, nell'ordine: una escort; una spogliarellista di night club che vive da sola; una modella che condivide un appartamento con l'amica, nonché protagonista del film, Jennifer (Edwige Fenech); una donna piuttosto in avanti con l'età, non sposata. Lo schema narrativo che prevede che simili personaggi indipendenti, padroni delle proprie vite, diventino vittime di morti atroci, rafforza inevitabilmente quelle posizioni che vedono nel giallo all'italiana un concentrato di ansie e paure nei confronti delle "donna moderna" e dell'emancipazione femminile in generale. Per quanto drammatizzato, il destino di molti personaggi femminili rappresentati come "poco di buono", e di quelli che mettono a rischio la propria vita per aver disatteso principi maschilisti e patriarcali, non appare poi molto differente da quello delle numerose donne italiane che subivano insulti, emarginazione e financo punizioni fisiche per aver mancato d'osservare quegli stessi principi.

IV. ALCUNE CONSIDERAZIONI FINALI

In conclusione di questa lunga disamina con cui si è tentato di inquadrare il tema della violenza sulle donne nel cinema italiano degli anni Settanta secondo una prospettiva storica e sociologica interessata a interrogare la violenza vera, è forse utile provare a circoscrivere e sintetizzare gli aspetti, tra i vari emersi, che sono apparsi più salienti e interessanti, in particolare per quanto attiene agli studi sul giallo all'italiana qui adoperato come *case study*. Per cominciare, nel giallo all'italiana i numerosi omicidi, attacchi fisici e situazioni intimidatorie, i luoghi in cui questi misfatti si verificano e il profilo sociale delle vittime segnalano che le immagini di violenza sulle donne non si presentano mai in forma illogica né in associazione a sfondi e ambientazioni improbabili. Circostanze e moventi che spingono killer nerovestiti a consumare suole di scarpe e lame di rasoi si ricollegano in linea generale a norme sociali disattese e ad aspetti contestati della cultura patriarcale. In questo senso, la violenza portata sullo schermo cinematografico conserva il medesimo carattere sanzionatorio rintracciabile in molti atti di violenza contro le donne consumati nella realtà italiana. Persino la stretta relazione tra violenza e sesso, che potrebbe sulle prime apparire il risvolto di una tendenza cinematografica allo spettacolo di *exploitation*, si rivela essere in un certo qual senso tutt'altro che gratuita o irrealistica. Nel giallo, le donne sono letteralmente braccate, prese contro la propria volontà, d'assalto e di soppiatto, non di rado con la prospettiva di rendere loro cosa gradita – almeno finché non sopraggiunge la morte. Difficile non avvertire, in questo caso, i riverberi di una cultura sessuale maschile virilista e sopraffattiva.

Altro aspetto meritevole di attenzione rispetto agli argomenti fin qui trattati è il fatto che la violenza, in questi film gialli, venga rappresentata come un mezzo plausibile e persino appropriato qualora sia utilizzata nell'interesse dell'ordine e della moralità. In questo è facile ravvisare una continuità, sul piano ideologico e su quello della pratica, con le manifestazioni reali di violenza sulle donne diffuse nella società italiana di quei tempi; una società in cui schiaffi, percosse e, in casi estremi, persino lo stupro figuravano tra le risorse più comunemente usate per "ammansire" e punire una donna, come anche per denigrarla, oltre che per possederla contro la sua volontà. Tale continuità si mantiene anche quando la violenza rappresentata diventa estrema e per certi versi surreale, lontana dalla realtà. Dopo aver presentato una società "invasa" da donne moderne che umiliano il patriarcato e portano con sé disordine e immoralità, il giallo all'italiana promuove un ripristino dello *status quo ante* mediante uno sterminio selettivo degli esemplari più problematici della specie femminile. Si tratta ovviamente di uno sterminio fittizio, di fantasia. Ma, per quanto drammatizzato e altamente spettacolare, esso rappresenta anche l'unica soluzione che viene avanzata per alleviare le tensioni e risolvere i conflitti tra i due sessi, oltre che per sanzionare comportamenti reputati troppo trasgressivi.

La mancanza di alternative all'uso e ai fini della violenza getta così un altro ponte tra la finzione e la realtà, tra film e società: il giallo all'italiana non fa che assorbire, registrandole, le difficoltà della società italiana di quegli anni a formulare una proposta civile e culturale in tema di emancipazione femminile e parità di genere che fosse non soltanto largamente condivisa, ma anche solida, coerente e convincente rispetto alle vivaci spinte endogene tese a denigrare, reprimere, estirpare.

Tavola
delle sigle

ANICA: Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive
BDRC: Banca Dati della Revisione Cinematografica (progetto "Italia Taglia",
 Ministero per i Beni e le Attività culturali / ANICA / Cineteca di Bologna, 2001)

Riferimenti
bibliografici**Alovisio, Silvio**

2008, *La spettatrice muta. Il pubblico cinematografico femminile nell'Italia del primo Novecento*, in Monica Dall'Asta (a cura di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna, Bologna 2008.

ANICA

1992, *Identikit dello spettatore cinematografico Italiano*, Edizioni Anica, Roma.

Balducci, Gioacchino

1973, *Italia moderna*, Holt, Rinehart and Winston, New York.

Bini, Andrea

2011, *The Emancipation of Women and Urban Anxiety*, in Flavia Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, IB Tauris, Londra 2011.

Bolzoni, Attilio

2006, *Ingiurie, vendette e tradimenti. Quando l'offesa si lavava col sangue*, «La Repubblica», 25 marzo.

Bruschini, Antonio; Tentori, Antonio

2001, *Profonde tenebre. Il cinema giallo e thrilling italiano*, vol. II, Mondo Ignoto, Roma.

Burke, Frank

2006, *Dario Argento's The Bird with the Crystal Plumage: Caging Women's Rage*, in Annette Burfoot e Susan Lord (eds.), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2006.

Caletti, Gianni

1979, *Nuove violenze e vecchia mentalità*, «Stampa Sera», 27 agosto.

**Carminoli, Francesca;
Giagnoni, Carla; Zoli, Serena**

1976, *Il Circeo è sotto casa*, «Corriere d'Informazione», 2 luglio.

Carrano, Patrizia

1977, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini/Firenze.

Cooper, Andrew L.

2012, *Dario Argento*, University of Illinois Press, Urbana.

Corsi, Barbara

2012, *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano.

Curti, Roberto; La Selva, Tommaso

2003, *Sex and violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino.

Detassis, Chiara

1989, *Una sala vissuta pericolosamente*, «Ciak si gira», n. 4, aprile.

Di Chiara, Francesco

2021, *Sessualità e marketing cinematografico italiano. Industria, culture visuali, spazio urbano (1948-1978)*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Dyer, Richard

2015, *Lethal Repetition: Serial Killing in European Cinema*, British Film Institute, Londra.

Eco, Umberto

1973, *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Bompiani, Milano.

Edmonstone, Robert J.

2008, *Beyond Brutality: Understanding the Italian Filone's Violent Excesses*, Tesi di dottorato in Theatre, Film and Television Studies, School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow.

Farina, Corrado

1968, *Amore+Sesso+Morte*, supplemento di «SipraDue», a. V, n. 4, giugno-luglio.

Fatelli, Giovambattista

2013, *La legge (del taglione) è uguale per tutti. Il poliziesco all'italiana*, in Guido Vitiello (a cura di), *In nome della legge. La giustizia nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

Gabrielli Fiorenzi, Ada

2014, *Alla finestra. Una storia*, Narcissus.

Garofalo, Damiano; Missero, Dalila

2016, *Lontane da Voghera: The Italian Housewives As Consumers and Spectators between the Public and Private (1954-1969)*, Intervento tenuto al convegno «Italy and Its Audiences: 1945 to the Present», Oxford Brookes University, Oxford, 7 luglio.

Gianini Belotti, Elena

1980, *Prima le donne e i bambini*, Rizzoli, Milano.

1985, *Il fiore dell'ibisco*, Rizzoli, Milano.

Hunt, Leon

1992, *A (Sadistic) Night at the Opera: Notes on the Italian Horror Film*, «The Velvet Light Trap», n. 30.

Kannas, Alexia

2013, *No Place like Home: The Late-Modern World of the Italian Giallo Film*, «Senses of Cinema», n. 67, July.

Koven, Mikel J.

2005, *Space and Place in the Italian Giallo Cinema: The Ambivalence of Modernity*, in Wendy Ellen Everett e Axel Goodbody (eds.), *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema*, Peter Lang, Oxford 2005.

2006, *La dolce morte. Vernacular cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, Lanham.

Lagostena Bassi, Tina; Cappiello, Agata Alma; Reich, Giacomo F.

1998, *Violenza sessuale. 20 anni per una legge*, Commissione nazionale per le Pari opportunità tra uomo e donna, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, Roma.

Laviosa, Flavia

2011, *Women's Drama, Men's Business: Sexual Violence Against Women in Italian Cinema and Media*, in Flavia Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, IB Tauris, Londra 2011.

Lombardo Pijola, Marida

1979, *Per una legge finalmente seria*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 28 novembre.

Mackenzie, Michael

2013, *Gender, Genre and Sociocultural Change in the Giallo, 1970-1975*, Tesi di dottorato in Theatre, Film and Television Studies, School of Culture and Creative Arts, University of Glasgow, Glasgow.

Madeo, Alfonso

1983, *Il maschio manesco predilige la casalinga*, «Corriere della Sera», 21 dicembre.

Maina, Giovanna

2016, *Lucertole con la pelle di donna. Mostruosità e mancanze del femminile nel thriller italiano degli anni Settanta*, in Lucia Cardone e Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2016.

Man., C.

2017, *Adesso basta con il vittimismo, così si sconfinava nella retorica*, «Il Messaggero», 26 novembre.

Maraini, Dacia

1975, *Cinema violento contro la donna*, «La Stampa», 10 ottobre.

Memola, Giovanni

2018, *Profilo di donna. Appunti e spunti di riflessione sui personaggi femminili del giallo all'italiana*, «Cineforum», a. LVIII, n. 573, aprile.

Mendik, Xavier

2015, *Bodies of Desire and Bodies in Distress: The Golden Age of Italian Cult Cinema 1970-1985*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Merli, Antonella

2015, *Violenza di genere e femminicidio*, «Diritto Penale Contemporaneo», a. V, n. 1.

Paviolo, Giampiero

1987, *Violenza dietro la porta di casa*, «La Stampa», 24 luglio.

Pirro, Federico

1979, «*La ragazza ci stava*», dicono ancora i paglietta», «La Gazzetta del Mezzogiorno», 28 novembre.

Ravaioli, Carla

1979, *Le donne*, in Antonio Gambino et al. (a cura di), *Dal '68 a oggi. Come siamo e come eravamo*, Laterza, Bari 1979.

Reni, Massimiliano

1970, *Il frustrato sessuale. Sodomachismo a dispense*, «New Kent», a. IV, n. 25, gennaio.

Rizzo, Renato

1980, *Donna, ogni giorno tante violenze*, «La Stampa», 23 marzo.

[s.n.]

1967, *Pappagalli e televisione*, «Le vie d'Italia», vol. LXXIII, n. 9, settembre.

1976, *L'attico del playboy*, «Goldrake», a. XII, n. 249, settembre.

Saviane, Sergio

1964, *I misteri di Alleghe*, Arnoldo Mondadori, Milano.

Scirè, Giambattista

2007, *Il divorzio in Italia. Partiti, Chiesa, società civile dalla legge al referendum (1965-1974)*, Bruno Mondadori, Milano.

Sevastakis, Michael

2016, *Giallo Cinema and Its Folktale Roots: A Critical Study of 10 Films, 1962-1987*, McFarland, Jefferson.

Teodori, Maria Adele

1977, *Le violentate*, SugarCo., Milano.

Tornabuoni, Lietta

1965, *Le botte alla moglie*, «L'Espresso», a. XI, n. 18, 2 maggio.

Wallman, Bengt

2007, *Il Thrilling Italiano: Opening Up the Giallo*, Tesi di laurea in Cinema Studies, Faculty of Humanities, Stockholms Universitet, Stoccolma.

Wurman, Richard Saul

1991, *Florence Access, Venice Access, Milan Access*, Access Press, New York.

