UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI: ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di Laurea Magistrale

Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

Tesi di Laurea Magistrale

Dalle *sukeban* alle samurai.
Rappresentazioni del femminile nel cinema d'exploitation giapponese

Relatore
Prof. Alessandro Faccioli
Correlatore
Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Laureanda: Benedetta Rigoni
Matricola: 2089962

Anno Accademico
2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE……...3

I. IL CINEMA D'EXPLOITATION GIAPPONESE E I PINKY VIOLENCE……5

1.1 La nascita del cinema d'exploitation giapponese…….…….....5

1.2 La nascita dei *pinku eiga* e il contesto socioculturale….……....6

1.3 I *pinky violence*……..…….....8

1.4 Rappresentazioni femminili e sguardi nei *pinky violence*……...9

1.5 Dalle *sukeban* alle samurai: le protagoniste dei *pinky violence* …….…..14

II. LE SUKEBAN DI NORIFUMI SUZUKI……...21

2.1 *Girl Boss Blues: Queen Bee's Counter Attack*……..….22

2.2 *Girl Boss Guerrilla*……..……..37

III. IL CINEMA DI NORIFUMI SUZUKI…….47

3.1 *School of the Holy Beast*……....48

3.2 *Sex and Fury*……..65

IV. LO SGUARDO DI MEIKI KAJI……..…….87

4.1 *Female Prisoner #701: Scorpion*…….….88

4.2 *Lady Snowblood*……...116

CONCLUSIONE…….……145

BIBLIOGRAFIA…….……147

SITOGRAFIA…….148

FILMOGRAFIA…….150

INTRODUZIONE

Il Giappone del dopoguerra va incontro a cambiamenti da ogni punto di vista: ci sono trasformazioni culturali, sociali ed economiche, rese possibili anche dall'apertura verso l'Occidente. Arrivano nuove influenze che si riflettono nella società tradizionale e che di conseguenza si manifestano anche nei film del periodo; il Giappone sviluppa così una propria produzione di film d'exploitation, creata per contrastare la crisi dell'industria cinematografica: con l'arrivo della televisione, il pubblico nelle sale si riduce sempre di più; le grandi case cinematografiche vengono costrette a inserire elementi e tematiche trasgressive in modo da riportare gli spettatori al cinema. Inoltre, questo nuovo metodo produttivo viene caratterizzato dalla libertà stilistica dei cineasti che, oltre a inserire scene di violenza e sesso, criticavano apertamente le istituzioni. Il cinema d'exploitation fa nascere sottogeneri innovativi come il *pinku eiga* e di conseguenza quello dei *pinky violence*, che analizzerò in questa tesi.

I *pinku eiga* includono film che contengono nudità o che hanno a che fare con il sesso: la rappresentazione della figura femminile diventa problematica e ambigua; le donne vengono controllate e sessualizzate, ma diventano anche i soggetti stessi della narrazione. La mia ricerca parte da queste caratteristiche: approfondendo pellicole che hanno protagoniste femminili, analizzerò il modo in cui si ribellano a un metodo di produzione cinematografica che le vuole passive, e di come riescono a riappropriarsi del loro ruolo di protagoniste attive. La figura femminile viene infatti esposta per attirare il pubblico, ma viene resa una protagonista molto diversa dai personaggi femminili rappresentati fino a quel momento, che critica le gerarchie di potere tradizionali e mette in dubbio le istituzioni del Giappone contemporaneo. In particolare, i film da me analizzati appartengono a un filone che si distingue dai *pinku eiga*, ovvero il *pinky violence*: film erotici prodotti dalla casa cinematografica Toei, dove la componente violenta si pone come un'attrattiva in più per gli spettatori.

Le protagoniste vengono rappresentate in modi mai visti prima: sono giovani ribelli che non seguono le regole della società, ma solo le proprie. Sono alla ricerca di vendetta, ambigue e piene di contraddizioni. Vengono sessualizzate secondo una logica dello sguardo maschile, ma allo stesso tempo resistono e si impongono come protagoniste attive. Inoltre, fanno emergere le ansie dell'epoca generate dai nuovi discorsi sulla

femminilità, sulla sessualità e sul desiderio femminile. Le protagoniste si fanno guardare, ma ricambiano lo sguardo e rappresentano un potere insurrezionale nei confronti delle classi sociali al potere, diventando allegorie di una lotta al sistema oppressivo.
I personaggi maschili rappresentati in questi film sono invece spesso malvagi e corrotti, in modo che tutti gli spettatori, inclusi quelli maschili, riescano a immedesimarsi nelle protagoniste femminili.

La mia analisi si concentrerà su due film della saga dei *girl boss movies*, ovvero *Girl Boss Blues: Queen Bee's Counterattack* (1971) e *Girl Boss Guerrilla* (1972) di Norifumi Suzuki. Queste pellicole hanno come protagoniste le *sukeban*, ragazze delinquenti del Giappone degli anni Settanta che formavano vere e proprie gang dove vigevano delle regole rigide ma al di fuori della società tradizionale. Sono donne aggressive che mettono in discussione il potere, contrastando i valori tradizionali con la loro femminilità alternativa.
Questo tipo di femminilità violenta e vendicativa si trova in altri film di Suzuki: in *Sex and Fury* (1973), la protagonista è una spadaccina in cerca dei responsabili dell'omicidio del padre, mentre in *School of the Holy Beast* (1974), la protagonista entra in un convento di sua spontanea volontà per vendicarsi della morte della madre.
Il tema della vendetta si ritrova in *Female Prisoner #701: Scorpion* (1972), privo però di elementi erotici da parte della protagonista: l'attrice che la interpreta, Meiko Kaji, aveva richiesto di togliere gli elementi che la sessualizzavano per elevare la qualità del film rispetto agli altri film della Toei. Questa tecnica funziona e il film riscuote grande successo, e Kaji viene richiesta per recitare in *Lady Snowblood* (1973), che la renderà ancora più celebre. Sebbene il film sia stato prodotto dalla casa cinematografica Toho e non dalla Toei, rimane un esempio perfetto per i film *pinky violence*. La mia analisi si concluderà proprio con questo film, che unisce gli elementi più problematici del sottogenere e riesce tuttora a influenzare l'industria cinematografica contemporanea.

I. IL CINEMA D'EXPLOITATION GIAPPONESE E I PINKY VIOLENCE

1.1 La nascita del cinema d'exploitation giapponese

Ciò che viene chiamato cinema d'exploitation non si può considerare un genere, bensì un'industria con delle specifiche modalità di produzione che puntava a "sfruttare" elementi provocatori per ottenere degli alti profitti con mezzi di produzione di bassa qualità. I film rilasciati da questa industria avevano infatti un budget molto basso che puntava ad un alto guadagno, e l'obiettivo veniva raggiunto attraverso i contenuti dei film: venivano ripetuti gli stessi generi come l'horror, i thriller, film di arti marziali e slasher; trattavano argomenti che non si trovavano in altre pellicole, come violenza, sesso e altri temi considerati tabù; e la fascia di mercato del pubblico era tra i quindici e i venticinque anni. Il settore dei film d'exploitation è diventato sempre più popolare fino ad affermarsi, tra gli anni Sessanta e Settanta, come una modalità di produzione alternativa rispetto ai modelli classici hollywoodiani, fino a espandersi oltre gli Stati Uniti.[1]
Anche in Giappone, infatti, il cinema d'exploitation ha influenzato l'industria cinematografica del paese, che in quel periodo viene segnato da profonde trasformazioni culturali, economiche e industriali.

Dal secondo dopoguerra, l'industria cinematografica giapponese ha vissuto una forte espansione: annualmente venivano rilasciati numerosi film dalle case cinematografiche principali come la Toei, la Nikkatsu e la Toho. Dagli anni Sessanta in poi, con l'avvento della televisione nelle case degli spettatori, l'interesse del pubblico si è spostato dal cinema alla televisione stessa, che oltre a essere più accessibile offriva contenuti gratuiti. Il risultato di questa situazione è stato che le case cinematografiche, incluse le major, hanno dovuto ridurre i costi delle produzioni come conseguenza del calo degli incassi. Si dovevano quindi trovare delle strategie alternative per allontanare il pubblico dalla televisione e riportarlo al cinema.[2]
La risposta più ovvia a questo problema è stata quella di sviluppare una modalità di produzione a basso costo che puntava a colpire l'interesse del pubblico attraverso la

[1] https://www.liveabout.com/exploitation-film-4685596, (ultima consultazione 19 agosto 2025).
[2] Roland Domenig, *A brief history of independent cinema in Japan and the role of the Art Theatre Guild*, «Minikomi nr. 70», 9-10.

rappresentazione più o meno esplicita di trasgressioni sessuali e della violenza. Come nel cinema d'exploitation americano, il pubblico di riferimento era composto da spettatori giovani, attratti da contenuti non trattati nelle produzioni tradizionali. La modalità di produzione di questi film era molto rapida: le pellicole venivano girate in poche settimane, con una troupe ridotta e attori spesso non professionisti. L'attrattiva stava nei temi trattati e nella libertà stilistica degli autori e dei registi, che criticavano apertamente il sistema sociale e politico. Il cinema d'exploitation giapponese degli anni Sessanta e Settanta si opponeva infatti ai modelli istituzionali e alle forme di controllo e censura statali. I registi di questo periodo, ispirati anche dai movimenti artistici di altri paesi, usavano il cinema come un mezzo per contestare il sistema. Questi film sono riusciti a portare sullo schermo temi come il disagio giovanile, l'oppressione patriarcale, la violenza istituzionale e la repressione sessuale.[3]

Il cinema d'exploitation nel contesto giapponese assume quindi connotazioni diverse e contradditorie: se da un lato si trattava di una produzione commerciale che sfruttava temi sensazionalistici per un guadagna rapido, dall'altro lato questi temi davano l'opportunità di esplorare ciò che il cinema dominante non poteva rappresentare, diventando così un mezzo di denuncia sociale.

Questo ha fatto nascere generi controversi e innovativi, come il *pinku eiga*, che si è poi diviso in diversi sottogeneri, come il *roman-porno* e il *pinky violence*, dove vengono rappresentate figure femminili anticonformiste che riflettono sul ruolo della donna nella società giapponese.

1.2 La nascita dei *pinku eiga* e il contesto socioculturale

All'inizio degli anni Sessanta, il Giappone era impegnato in un processo di ricostruzione post-bellica che ha portato alla modernizzazione del paese. L'avvento di nuove idee politiche e culturali si scontrava con una struttura sociale tradizionale che, unita all'industrializzazione e all'influenza occidentale, ha destabilizzato il panorama sociale e culturale del paese, ma ha dato anche l'opportunità di far nascere nuovi processi creativi. È in questo contesto che, nel 1962, fa il suo ingresso nelle sale giapponesi *Nikutai no*

[3] Roland Domenig, op. cit., pp. 9-10.

ichiba (*Il mercato della carne*) di Kobayashi Satoru, considerato il primo *pinku eiga* della storia. Il film è stato immediatamente sequestrato per oscenità, ma il suo impatto ha rivoluzionato il cinema giapponese. Il titolo stesso fa comprendere la tematica sconvolgente del film: "*nikutai*" indica il corpo, ma non nella sua dimensione astratta o spirituale, bensì come carne viva. Infatti, i corpi rappresentati nei *pinku eiga* non sono mai neutri ma sessualizzati e violati, ma allo stesso tempo sono anche corpi che resistono e reclamano il proprio spazio.[4]

I *pinku eiga* vengono definiti come "film prodotti in modo indipendente, girati su pellicola da 35 millimetri da cast e troupe professionisti o semi-professionisti, il cui principale richiamo è il contenuto sessuale".[5] Non si può però ridurre questo sottogenere a semplice pornografia soft core. Infatti, oltre alla varietà di linguaggi cinematografici, i *pinku eiga* sono riusciti a integrare critiche sociali e tematiche politiche.

Come già accennato nel paragrafo precedente, la crisi dell'industria cinematografica tradizionale ha portato alla diffusione del cinema d'exploitation, e di conseguenza alla circolazione dei *pinku eiga*. Le case cinematografiche principali, oltre all'avvento della televisione, dovevano affrontare l'invasione del cinema hollywoodiano e quello d'autore indipendente. Proprio per questo, di fronte al calo degli incassi, le major si sono dovute convertire alla produzione di film erotici.[6]

Molti registi sono riusciti a usare il sottogenere dei *pinku eiga* come mezzo per unire erotismo e impegno politico; godevano infatti di una grande libertà narrativa e stilistica, e, in cambio dell'inclusione obbligatoria di contenuti a sfondo sessuale, potevano esplorare temi più complessi, dai rapporti di potere tra istituzioni e individui, al ruolo della donna nella società giapponese. I *pinku eiga* si sono sviluppati infatti in un periodo di forti contestazioni politiche: il clima di rivolta tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta si riflette così anche nel cinema, che diventa un modo per criticare l'autorità e i valori tradizionali. Nel caso dei *pinku eiga*, la figura della donna ha iniziato ad acquisire una nuova importanza: veniva esposta come oggetto sessuale per attirare il

[4] https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/, (ultima consultazione 19 agosto 2025).
[5] Jasper Sharp, *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*, FAB Press, 2008, p. 9, https://archive.org/details/behind-the-pink-curtain-the-complete-history-of-japanese-sex-cinema/page/9/mode/2up, (ultima consultazione 19 agosto 2025).
[6] J. Sharp, op. cit., p. 13.

pubblico nelle sale, ma lo faceva nel ruolo della protagonista, di colei che muove la narrazione e che riesce a sovvertire ruoli prestabiliti e gerarchie di potere tradizionali.[7]
Il *pinku eiga* riesce a diventare così il sottogenere più proficuo del decennio, mescolando erotismo, arte e politica. È riuscito a mostrare le inquietudini di una società in fase di transizione e a esplorare nuove modalità di rappresentazione e di linguaggi espressivi nella rappresentazione di corpi, desiderio e potere.[8] Da questo sottogenere se ne sviluppa poi un altro, più violento e spettacolare: il *pinky violence.*

1.3 I *pinky violence*

Nel corso degli anni Settanta il cinema erotico inizia a mutare facendo emergere dei film più violenti, etichettati con il termine "*pinky violence*". Lo studio cinematografico responsabile della creazione di questo filone è stato la Toei, che doveva in qualche modo competere con i *roman porno* prodotti dalla Nikkatsu, che rilasciava film erotici con un budget più alto. La Toei ha deciso così di portare nei suoi film elementi ancora più trasgressivi, e oltre a quello erotico inserisce azione, horror, violenza e commedia a livelli considerati tabù per il cinema tradizionale e la televisione dell'epoca.[9]
Questi film promettevano contenuti audaci anche tramite le varie denominazioni con cui venivano chiamati: "film erotici", "porno action" o "Tōei porno", definizioni che unite a titoli, trailer e manifesti dai toni volutamente provocatori, segnalavano chiaramente l'appartenenza del film a un determinato tema. Le opere erano create per intrattenere e stimolare un pubblico che si presumeva prevalentemente composto da giovani uomini eterosessuali[10].
Il contesto che ha favorito la nascita di questo sottogenere è quello di una società attraversata da forti tensioni giovanili: il cinema popolare ha iniziato a rappresentare le

[7] Diletta Mangili, *Sukeban: la figura della 'scolaretta delinquente' fra società, cinema e convenzioni di genere*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, 2019/2020, pp. 11-21, https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/2234, (ultima consultazione 19 agosto 2025).
[8] https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/ .
[9] J. Sharp, "Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema", p. 13.
[10] Laura Treglia, *Sexing Up Post-War Japanese Cinema: Looking at 1960s/1970s 'Pinky Violence' Films*, in «Pornographies: Critical Positions», ed. Katherine Harrison e Cassandra A. Ogden, London: Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 144.

ansie collettive dei giovani giapponesi, che si trovavano inseriti nella transizione da una società tradizionale a una più moderna e consumista.

L'attrattiva dei *pinky violence* stava nel recuperare e rielaborare gli elementi più controversi dei *pinku eiga*, alzando il livello di spettacolarizzazione e sovversione, soprattutto attraverso la rappresentazione di figure femminili mai viste prima: donne giovani e ribelli, che agiscono al di fuori del codice morale dominante, spesso in cerca di vendetta, giustizia o autodeterminazione.[11]

Le protagoniste sono spesso *sukeban* ("ragazze delinquenti"), prigioniere o combattenti, tutte accomunate da una forte desiderio di vendetta. Si tratta di personaggi che, se da un lato rispondono a logiche commerciali e feticistiche, come la sessualizzazione del corpo femminile, l'uso di uniformi scolastiche o altri "costumi" che rimandano all'iconografia fetish, dall'altro diventano strumenti di critica sociale e canali di rappresentazione del disagio e della marginalità giovanile. La Toei approfitta di queste nuove ansie per creare serie celebri come "*Girl Boss*", "*Terrifying Girls' High School*", "*Sasori*", e "*Rika*", che mescolano l'universo della criminalità organizzata con quello della ribellione femminile. Attrici come Meiko Kaji, Reiko Ike e Miki Sugimoto diventano icone del genere, contribuendo a definire un immaginario visivo e narrativo di grande impatto.[12]

I *pinky violence* sono film ambigui e pieni di contraddizioni: rimangono all'interno di una logica maschile che oggettifica e sessualizza i corpi femminili, ma allo stesso tempo questi corpi femminili resistono e si impongono come i protagonisti della narrazione. La violenza che caratterizza le protagoniste non è solo un elemento usato come espediente spettacolare, ma assume anche un valore simbolico: è una risposta a un sistema patriarcale, una denuncia della brutalità sociale e una forma di autodifesa.[13]

1.4 Rappresentazioni femminili e sguardi nei *pinky violence*

In *Media and Representation of Gender*, Margaret Gallagher evidenzia come nei media ci siano discriminazioni di genere, dove le donne vengono separate dalla narrazione at-

[11] Alicia Kozma, *Pinky Violence: Shock, Awe and the Exploitation of Sexual Liberation*, «Journal of Japanese and Korean Cinema 3», no. 1, 2012, pp. 39-41.
[12] https://it.wikipedia.org/wiki/Pinky_violence, (ultima consultazione 19 agosto 2025).
[13] L. Treglia, op. cit., pp. 142-143.

traverso la loro assenza o la loro banalizzazione, sommate al loro "annientamento simbolico". Le donne diventano così invisibili, condizione raggiunta non solo dalla non-rappresentazione dei punti di vista femminili, ma anche dal modo in cui questi vengono rappresentati quando sono presenti. Queste rappresentazioni descrivono infatti le donne nel modo in cui la società le vorrebbe, discreditando, isolando e sottovalutando i personaggi femminili.[14] I film *pinky violence* possono essere un esempio di queste narrazioni. Una tipica trama di questo sottogenere segue le avventure di ragazze indisciplinate che sfidano le convenzioni sociali e si oppongono alle ingiustizie commesse dagli antagonisti maschili. Ci sono elementi ricorrenti come scene di stupro, torture, scontri fisici che spesso finiscono con le protagoniste denudate e rapporti saffici. Il sesso forzato ha una grande componente erotica e feticista, dove i corpi femminili vengono segmentati attraverso scene di ispirazione sadomasochista, sia attraverso strategie visive come inquadrature dal basso o primi piani che indugiano su seni, gambe, bocche semiaperte e volti femminili che gemono di piacere e di dolore. Molte sequenze suggeriscono che le protagoniste si stiano spogliando, facendo il bagno o siano impegnate in rapporti sessuali ignare della presenza di osservatori maschili. Queste rappresentazioni confermano la tesi di Gallagher, e inoltre si collegano al male gaze, ovvero lo sguardo maschile identificato da Laura Mulvey nel suo articolo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, che diventa feticizzante e voyeuristico.[15] Gli osservatori maschili, così come gli spettatori, guardano le protagoniste in modo oggettivizzante e sessualizzato, ma allo stesso tempo i *pinky violence* riescono a sovvertire queste rappresentazioni. Questo filone di film infatti non può essere considerato soltanto come produttore di pellicole erotiche a basso costo, ma anche come produttore di opere che affrontano diverse rappresentazioni di genere, sessualità e violenza. Le protagoniste dei *pinky violence* sono resilienti, violente e ribelli che, pur iscrivendosi in un immaginario sensazionalistico, lasciano emergere le ansie dell'epoca generate dai nuovi discorsi sulla femminilità, sulla sessualità e sul desiderio femminile. Le combinazioni di temi come la vendetta, la violenza e scelte di messa in scena dal forte impatto visivo sottolineano l'agenzia ribelle delle protagoniste, che contrasta con le posizioni conservatrici del Giappone dell'epoca. Questa nuova femminilità è selvaggia e non conforme, dove le protagoniste si fanno guardare, ma ricambiano lo sguardo dei loro aggressori con

[14] Margaret Gallagher, *Media and the Representation of Gender*, a cura di Cynthia Carter et al. in «The Routledge Companion to Media and Gender», London, Routledge, 2014, pp. 23-31.
[15] Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen 16», 1975, no. IV, pp. 11–17.

occhi minacciosi.[16] Non esitano a guardare direttamente nella macchina da presa, spesso armate, rivolgendosi così non solo ai personaggi maschili sulla scena, ma anche allo spettatore, complice degli antagonisti maschili. Un esempio di questo sguardo è Ocho (Reiko Ike) in *Sex and Fury* (Norifumi Suzuki, 1973). In una sequenza del film, la protagonista si sta facendo il bagno dando le spalle alla macchina da presa. Mentre si volta, scorge un gruppo di uomini che la sta spiando. Appena si accorge di questa intromissione, colpisce l'occhio di uno di loro con una carta da *hanafuda*, gesto che viene seguito da un combattimento dove affronta gli aggressori completamente nuda e armata solo della sua katana. La protagonista non esita a eliminare gli uomini che le lanciano sguardi lascivi indesiderati: questa nuova agenzia femminile, spesso violenta, rappresenta un'innovazione che manca in altri sottogeneri. Anche i primi piani sugli sguardi di Nami in *Female Prisoner #701: Scorpion* (Shun'ya Itō, 1972) sono rappresentativi di questa individualità violenta: la donna ricambia sempre lo sguardo della macchina da presa, e lo fa con odio e disgusto, pronta a vendicarsi. Anche se non vengono eliminate le forme di oggettivazione sessuale (le protagoniste, infatti, prima di compiere la loro vendetta, vengono spesso torturate e denudate quasi per "accontentare" lo spettatore maschile), la volontà di sopraffare i propri nemici introduce dinamiche inusuali rispetto alle rappresentazioni più stereotipate dei personaggi femminili di altri generi, di solito passive e sottomesse. Le protagoniste femminili dei *pinky violence* vengono poste al centro della narrazione, enfatizzando il loro comportamento ribelle, ma anche la loro espressione del desiderio sessuale, in modo del tutto nuovo rispetto all'ideologia di genere promossa dai media mainstream dell'epoca. Le serie televisive di quegli anni rivolte a un pubblico di casalinghe, per esempio, proponevano figure femminili resilienti ma integrate solo nel contesto domestico, docili e subordinate ai ruoli maschili. I modelli di femminilità proposti erano legati alla sfera privata, al contrario dei *pinky violence*, dove le donne infrangono le norme sociali. Queste protagoniste infatti conducono uno stile di vita sregolato, e di conseguenza vengono sottoposte ad attenzioni sessuali indesiderate e a violenze da parte dei personaggi maschili. Si oppongono però a ogni forma di controllo, resistendo con violenza e seguendo un forte desiderio di vendetta, *leitmotiv* ricorrente nel cinema giapponese. Le opere *pinky violence* riescono così a dare alle proprie protagoniste un potere emancipatorio che non si trovava in altri filoni cinematografici, e infrangono stereotipi femminili presenti nei media

[16] L. Treglia, "op. cit. pp. 142-143.

dell'epoca, rappresentando le protagoniste come soggetti ribelli che si rifiutano di essere sottomesse.[17]

Oltre alla questione di genere, nei *pinky violence* sono emersi anche conflitti legati alla classe sociale, allo status e alla generazione. Nei *girl boss movies* diretti da Norifumi Suzuki, le protagoniste sono figure marginali ed economicamente svantaggiate, e proprio per questo si oppongono a uomini di mezza età in posizioni di potere che vorrebbero sfruttarle. Questi uomini sono gangster, agenti statali e figure con un alto capitale sociale, politico ed economico, e le ragazze rappresentano il potenziale insurrezionale della classe più bassa. Le loro storie possono essere lette come allegorie di una lotta contro un sistema oppressivo che va oltre la semplice attrattiva erotica. La costruzione delle protagoniste rappresenta la deviazione e l'eccesso rispetto alle ideologie della società giapponese: i *girl boss movies* mostrano ragazze delinquenti (*sukeban*) vestite alla moda, che fumano, provocano risse e scappano dalla polizia. Affermano la loro identità attraverso il desiderio e la trasgressione, fino a far identificare pure lo spettatore maschile con le protagoniste femminili. I corpi vengono esibiti per il piacere dello spettatore maschile, ma allo stesso tempo questa esibizione è spesso un preludio delle reazioni violente delle protagoniste contro le offese maschili: nessuna tortura è impunita, e questo fa sì che gli spettatori maschili riescano a identificarsi con le protagoniste e individuare negli aguzzini gli effettivi antagonisti. I personaggi maschili sono infatti resi inadeguati e patetici, e questo destabilizza il modello tradizionale in modo consapevole, spingendo lo spettatore maschile a identificarsi con i personaggi femminili e percependo la loro libertà sessuale e il loro ruolo di fuorilegge come tratti eroici. I *pinky violence* sono diventati una forma di produzione cinematografica "opposta", dove le narrazioni incoerenti e la recitazione scadente non equivalgono a un prodotto di scarsa qualità, ma sono invece modalità che servivano a sovvertire la costruzione dei modelli classici cinematografici, scoprendo i modelli patriarcali che li sostenevano. Lo spettatore è forzato ad assumere il punto di vista femminile: gli uomini dei *pinky violence* sono quasi sempre malvagi e corrotti, deboli e guidati dai propri desideri sessuali, cosa che le protagoniste sanno sfruttare a proprio vantaggio.[18]

Infatti, il corpo femminile viene messo costantemente in mostra: il potere sessuale delle protagoniste diventa un'arma utilizzata senza sensi di colpa, rafforzata dall'uso fisico del

[17] L. Treglia, op. cit. p. 156.
[18] A. Kozma, op. cit. p. 41.

corpo come espressione di azioni non normative. Infatti, le protagoniste combattono, guidano motociclette e auto, evadono di prigione: superano il ruolo della donna dei film d'exploitation tradizionali, dove è semplicemente un oggetto scopofilo, e complicano i personaggi femminili facendoli incarnare un potere socialmente trasgressivo.[19]

I *pinky violence* esaltano l'agenzia violenta delle protagoniste, sviluppando storie di vendetta e redenzione personale che vanno al di fuori dei modelli convenzionali di altri generi (come il romance o il melodramma) dove donne svantaggiate e ribelli riescono a sovvertire gerarchie di potere e di violenza maschili. La violenza delle protagoniste le trasforma da oggetti a soggetti, e questa violenza si manifesta in diverse forme: violenza maschile contro donne e violenza femminile contro altre donne.

La violenza femminile serve per mantenere la gerarchia del gruppo e funziona quasi come un rituale: viene usata per il passaggio di leadership, per punire delle componenti o delle rivali, e per unire dei gruppi. Questa violenza è sempre accompagnata dalla nudità, espressione della forza fisica femminile alla quale lo spettatore maschile reagisce con l'eccitazione sessuale proprio perché questa nudità viene costruita al di fuori delle dinamiche sessuali convenzionali.

La violenza maschile verso le donne è accompagnata da nudità parziale, e può apparire erotizzata e stereotipata. La messa in scena di questo tipo di violenza rende però la nudità problematica, che non è più sessualmente stimolante: per esserlo, lo spettatore dovrebbe identificarsi con gli antagonisti, stupratori e senza scrupoli. La violenza maschile contro le donne finisce così per rafforzare il legame del pubblico con le protagoniste. La violenza maschile verso le donne viene così condannata, mentre quella femminile viene legittimata, trasferendo l'autorità maschile alle donne. Questa autorità viene esercitata verso una sessualità che ha lo scopo di riequilibrare le dinamiche di potere e di vendicarsi dei propri antagonisti; le protagoniste rendono così impossibile il controllo maschile.[20]

I *pinky violence* hanno saputo unire politica ed erotismo, offrendo una rappresentazione della figura femminile sia come estetica che come provocazione. L'eredità di questo sottogenere si ritrova anche in film contemporanei non giapponesi, come nei film di Quentin Tarantino (e, in particolare, nella serie di *Kill Bill,* 2003-2004), sia nel revival

[19] Ivi, op. cit., pp. 41-42.
[20] Ivi, op. cit. pp. 42-44.

del cinema d'exploitation da parte di cineasti contemporanei giapponesi, come Sion Sono con *Love Exposure* (2008) e *Antiporno* (2016).

1.5 Dalle *sukeban* alle samurai: le protagoniste dei *pinky violence*

Come già accennato nei paragrafi precedenti, il sottogenere dei *pinky violence* ha per protagoniste figure femminili violente e ribelli, come *sukeban*, guerriere o prigioniere, il cui potere e sessualità vengono celebrati. Ciò che accumuna le protagoniste è il loro desiderio di vendetta contro le istituzioni, che vengono spesso rappresentate come uomini potenti di mezza età. Infatti, l'ideologia dei *pinky violence* era fortemente antiautoritaria, rispecchiava un'insoddisfazione generale nei confronti della società, del governo e verso le aspettative legate alla famiglia tradizionale. C'era un bisogno di smascherare l'ipocrisia sociale da parte dei cineasti, e questo veniva fatto tramite le azioni delle protagoniste, giovani donne ribelli che si opponevano ai modelli di femminilità tradizionale.

Uno dei personaggi più popolari del sottogenere è la *sukeban*, ovvero la leader di bande giovanili. La figura della *sukeban* è stata ispirata da gruppi femminili realmente esistenti in Giappone, nati negli anni Sessanta come risposta alle bande maschili. Queste gang si sono evolute in strutture organizzate, con i propri codici e gerarchie interni, provocando la formazione di gruppi su vasta scala nazionale. L'esistenza delle *sukeban*, anche se ha avuto una durata breve (i gruppi iniziano a scomparire verso la metà degli anni Settanta), ha generato un forte impatto mediatico fino a mobilitare le forze dell'ordine, ma ha anche smosso l'immaginario collettivo. Rimangono tuttora simboli culturali della ribellione femminile e di una gioventù inquieta, e rappresentano una figura che si oppone alla femminilità tradizionale giapponese. La *sukeban* era infatti aggressiva, autonoma, violenta e sessualmente libera.

Nei *pinky violence* la figura della *sukeban* viene codificata attraverso uno stile narrativo e specifico: le ragazze indossano divise scolastiche modificate e abiti eccentrici (spesso di proprietà delle attrici stesse, che portavano in scena il loro stile personale) che diventano tratti distintivi dell'estetica *sukeban*, rappresentando così una figura complessa che si muove tra la volontà di autodeterminarsi e la condanna sociale.[21] Queste fuorilegge

[21] https://www.youtube.com/watch?v=4urEFOXPpIo, (ultima consultazione 19 agosto 2025).

operano in un mondo dominato da criminalità e matriarcato, e lottano per mantenersi autonome di fronte alle minacce del sistema patriarcale e della criminalità organizzata.[22]
Le *sukeban* mettono in discussione le norme sul comportamento femminile mettendo in evidenza il rapporto tra potere e femminilità. Il regista Norifumi Suzuki ha raccontato che lo scopo dei suoi film aventi le *sukeban* come protagoniste era quello di rappresentare il periodo storico in cui stavano vivendo in modo ironico, e per farlo aveva bisogno di mostrare un tipo specifico di ribellione che potesse attirare un pubblico più vasto. In quel periodo molti uomini, che spesso facevano parte della yakuza, usavano le donne come mezzi di sostentamento: Suzuki sceglie di capovolgere questa situazione mostrando delle donne che si ribellano a questi criminali fino a renderli inutili. Il pubblico finisce per apprezzare gli elementi antiautoritari presenti nei film delle *sukeban*, perché in cerca di una catarsi per sfuggire all'oppressione della società. L'attrattiva di queste pellicole stava nel fatto che non c'erano mai stati prima film con ragazze ribelli come protagoniste; questo, oltre agli elementi erotici promessi, attirava la curiosità del pubblico.[23]
I film con le *sukeban* seguivano spesso la stessa struttura: ragazze delinquenti guidate da un capo che fa da leader e da figura materna che sopravvivono alla società giapponese ingannando le persone potenti. I personaggi delle *sukeban* sono accomunati da tratti simili, come un'infanzia in cui hanno subito traumi e abusi, arresti e periodi in riformatorio, una reputazione legata alle capacità di combattimento, un potere sessuale che sfruttano per ottenere informazioni e per denunciare l'ipocrisia delle autorità, e una lealtà assoluta verso le proprie compagne. Le gang devono seguire regole severe che creano un senso di appartenenza, dove le decisioni vengono prese in gruppo e le ragazze si proteggono a vicenda. Allo stesso tempo, se una delle componenti non rispetta il codice d'onore, questa viene punita secondo le regole della banda.
Le attrici più celebri del ruolo di *sukeban* sono state Reiko Ike e Miki Sugimoto, dirette da Norifumi Suzuki per la Toei. Il regista ha raccontato come abbia trovato le due ragazze in un bar e di essersi presentato come un produttore cinematografico. Alla sua domanda se le due volessero diventare attrici, loro risposero di sì. Suzuki era stato colpito soprattutto da Reiko Ike, e la Toei lo spinse a fare più film con lei, mentre Sugimoto inizialmente venne usata come attrice di supporto a Ike.[24] Le due donne recitavano spesso negli stessi

[22] D. Mangili, op. cit., pp. 31-42.
[23] https://www.youtube.com/watch?v=4urEFOXPpIo
[24] https://www.youtube.com/watch?v=4urEFOXPpIo

film, dove si scontravano all'inizio come rivali, per poi concludere la storia da alleate contro un nemico comune e legate da un rispetto reciproco.

I tratti caratteristici delle *sukeban* vengono apprezzati dal pubblico dell'epoca e vengono quindi inseriti in altri personaggi femminili dei *pinky violence*. Il successo di questi film si manifestava infatti in strategie di ripetizione, sia per quanto riguardava le trame e i temi, che per i registi e gli attori scelti per interpretare determinati ruoli. Infatti, alla base del cinema, soprattutto quello d'exploitation, c'è sempre l'idea di sfruttare le preferenze del pubblico per ottenere dei profitti costanti.[25]

Norifumi Suzuki diventa uno dei registi più proficui della Toei, e oltre ai film sulle *sukeban* si sposta anche su altri generi. All'inizio degli anni Settanta, la Toei riesce a guadagnare con la serie sulle *sukeban*, e, nello stesso periodo, il *roman porno* della Nikkatsu era diventato particolarmente popolare. La Toei doveva trovare un modo per competere con la Nikkatsu: iniziò a inserire elementi erotici nei film in costume, come nel film *Sex and Fury* (1973), diretto da Suzuki e con protagonista Reiko Ike, già conosciuta dal pubblico con la serie delle *sukeban*. Il carattere ribelle di questi film spinge il regista a creare delle protagoniste ancora più brutali, e Ocho, la protagonista di *Sex and Fury*, le rappresenta: sebbene il film sia ambientato nel periodo Meiji (1868-1912), la protagonista ha delle caratteristiche da *sukeban*; è in cerca di vendetta, si ribella contro le autorità che la vogliono fermare, e usa la sua sessualità come arma. Non fa parte di una gang di liceali, ma appartiene a un gruppo di borseggiatrici, e al posto di coltelli a serramanico, la donna è armata di katana. Rimane nel film l'elemento antiautoritario, rappresentato anche nell'incontro tra Ocho e un anarchista che decide di aiutare, uno dei pochi uomini del film con un carattere nobile. Anche in *Sex and Fury* la protagonista approfitta degli uomini per ottenere ciò che vuole: in una sequenza del film, riesce a soffocare ed eliminare uno degli antagonisti spargendosi del veleno sul corpo e lasciando che l'uomo la baci: la sessualità femminile è usata come arma, Ocho riesce a eliminare uno dei suoi nemici più crudeli facendo leva sulla sua debolezza carnale.[26]

Norifumi Suzuki ha fortemente criticato anche la religione, soprattutto quella cattolica. In molti suoi film preti e monaci vengono rappresentati come uomini patetici che

[25] Laura Treglia, *Star, Scorpion, and the Snowblood: Kaji Meiko's multiplicities and the Japanese culture industry*, in «Japan Forum», 2023, p. 39.

[26] https://web.archive.org/web/20081216112423/http://www.pinky-violence.com/sex_fury_1973_japan_1.html, (ultima consultazione 19 agosto 2025).

cedono alle avance sessuali delle ragazze, che approfittano facilmente di loro per i loro scopi. In particolare, nella pellicola *School of the Holy Beast* (1974), il regista critica apertamente la religione cattolica inserendo la protagonista Maya (Yumi Takigawa) in un convento, dove sia lei che le sue compagne verranno torturate, picchiate e alcune persino uccise. Anche se Maya rispecchia le caratteristiche delle *sukeban* (entra in convento per vendicarsi, e usa il proprio corpo per completare la missione), questo film si inserisce nel filone della *nunsploitation*, sottogenere che ha come protagoniste suore confinate in conventi, dove elementi religiosi si uniscono a scene di violenza molto pesante. Le protagoniste vengono punite tramite rituali e torture o violentate dai pochi uomini presenti, di solito preti o altri uomini di chiesa, espedienti usati dal regista come modo per denunciare le istituzioni religiose. *School of the Holy Beast* è considerato uno dei film più rappresentativi del genere della *nunsploitation*, e anche uno dei più controversi: Maya, nella sequenza finale del film, si vendicherà della morte della madre giacendo con suo padre, un prete che ne aveva ordinato l'assassinio.

La ripetizione si manifesta anche negli attori, e una strategia di guadagno era quella di adattare e trasporre materiali provenienti da altri media già conosciuti dagli spettatori: un esempio è l'attrice Meiko Kaji, diventata popolare grazie alle saghe di *Female Prisoner Scorpion* (1972-73) e *Lady Snowblood* (1973-74), entrambe tratte da manga già esistenti. La sua immagine è stata identificata con ruoli specifici e associata a temi come quello della criminale, della giustiziera e della vendicatrice. Al contrario di Reiko Ike e Miki Sugimoto, l'immagine pubblica di Meiko si è sviluppata in un rapporto complesso con alcuni dei suoi ruoli più celebri, spesso sovrapponendosi ad altri progetti e alla sua stessa personalità.

Kaji ha iniziato la sua carriera alla Nikkatsu dove interpretava ruoli secondari, ed è diventata celebre dopo aver recitato nella serie *Stray Cat Rock* (1970–71), in cui interpretava un membro di una gang. Nel 1971 la Nikkatsu passa al sottogenere del *roman porno*, e questo spinge Kaji a lasciare lo studio e a passare alla Toei, che era in cerca di un'attrice carismatica per fare concorrenza alla Nikkatsu stessa. Il successo arriva con *Female Prisoner #701: Scorpion* (Shun'ya Itō, 1972), che ha dato vita a una serie che ha riscosso un grande successo e guadagno, proprio ciò di cui era in cerca la Toei. Il film racconta la

storia di Matsushima Nami, che, dopo essere stata incastrata dal poliziotto di cui era innamorata, finisce in carcere, dove deve difendersi sia dalle compagne che dalle guardie, tra rivolte e tentativi di evasione.
Le condizioni che l'attrice ha imposto alla Toei e a Ito erano quelle di ripulire la sceneggiatura da elementi volgari, incluso per personaggio di Nami, che non doveva spogliarsi davanti alla macchina da presa. Kaji riteneva che mantenere il suo personaggio silenzioso e misterioso avrebbe elevato la qualità del film al di sopra del solito materiale prodotto dalla Toei.[27]

A questa serie segue quella di *Lady Snowblood*, prodotta dalla Toho, dove la protagonista silenziosa e letale Yuki è impegnata in un percorso di vendetta ordinatole dalla madre, ma che allo stesso tempo aiuta gli altri personaggi a liberarsi da antagonisti corrotti e violenti. Definita dalla madre come uno "*shura*", ovvero un essere infernale, Yuki è destinata a non essere salvata. Kaji interpreta l'antieroina Yuki, richiesta dall'autore stesso dell'omonimo manga Koike Kazuo.
Lady Snowblood, sebbene abbia in comune due protagoniste spadaccine inserite in film in costume, riesce a distinguersi da *Sex and Fury* grazie a diverse caratteristiche: Meiko Kaji, al contrario delle altre attrici dei *pinky violence*, si rifiutava di spogliarsi davanti alla macchina da presa, e le scene dove subisce delle violenze sono sempre ricambiate dal suo sguardo freddo e inquietante, con pochi primi piani su espressioni di dolore e piacere. Anche le foto promozionali dei film si focalizzavano sui suoi occhi grandi ed espressivi e sul suo sguardo diretto, piuttosto che sull'esposizione di altri parti del corpo, come succedeva per altri film. Basta solo confrontare le locandine: se nella maggior parte dei film *pinky violence* le protagoniste sono ritratte con i seni scoperti o in pose lascive, Kaji viene ritratta come un personaggio determinato, dove il focus maggiore era il suo sguardo.[28]

I personaggi rappresentati nei *pinky violence* risultano quindi controversi e contradditori: sono presenti in produzioni filmiche create da uomini e destinate a un pubblico maschile, dove la figura femminile viene spettacolarizzata, disinibita e commercializzata; ma allo stesso tempo la stessa figura femminile passa da oggetto a soggetto, deridendo e vendicandosi degli antagonisti maschili.[29]

---

[27] L. Treglia, op. cit. p.46.
[28] L. Treglia, op. cit., pp. 37-38.
[29] D. Mangili, op. cit. pp. 61-62.

Nel prossimo capitolo verranno presentate sei analisi di caso sulle rappresentazioni femminili nei *pinky violence*, tra cui quattro film di Norifumi Suzuki, ovvero *Girl Boss Blues: Queen Bee's Counterattack* (1971), *Girl Boss Guerrilla* (1972), *Sex and Fury* (1973), *School of the Holy Beast* (1974), *Female Prisoner 701: Scorpion* (Shun'ya Ito, 1972) e *Lady Snowblood* (Toshiya Fujita, 1973).

II. LE *SUKEBAN* DI NORIFUMI SUZUKI

Come già accennato nel capitolo precedente, i film *pinky violence* diventano presto uno dei sottogeneri più popolari dei film d'exploitation giapponesi, grazie alle loro tematiche tabù e alle loro protagoniste ribelli e anticonformiste. I registi di questo filone sono infatti riusciti a sovvertire l'immagine tradizionale della protagonista femminile, che non è più relegata a un ambiente domestico, ma è attiva e molto fisica. Il corpo femminile è fortemente presente in queste pellicole e viene sessualizzato e oggettivizzato secondo la tesi di Laura Mulvey, per la quale la narrazione cinematografica tradizionale e il piacere visivo nel cinema hollywoodiano venivano strutturati intorno a desideri e fantasie maschili. Mulvey individua come il soggetto attivo maschile sia colui che occupa una posizione di controllo nella narrazione, mentre l'oggetto passivo femminile viene inserito nelle pellicole solo per essere guardato dai protagonisti e dagli spettatori maschili. Sebbene questa tesi sia problematica e non si preoccupi del punto di vista femminile, individua l'esistenza del *male gaze*, lo sguardo maschile che guarda le donne in maniera scopofila e feticista.[30] Nel caso dei *pinky violence*, il male gaze è fortemente presente in tutte le pellicole, in quanto prodotte da uomini e distribuite per altri uomini. La contraddizione di questi film si concretizza nelle figure delle protagoniste: le donne vengono guardate, ma allo stesso tempo sono loro i soggetti della narrazione, coloro che fanno andare avanti la storia. Lo spettatore maschile si identifica così con i personaggi femminili che, al contrario di quelli maschili, lottano per l'indipendenza e l'emancipazione contro le istituzioni.[31]

Il personaggio della *sukeban*, la leader delle bande femminili, riesce a sovvertire la rappresentazione del genere femminile e della sessualità. Le attrici più famose di questo filone sono state Reiko Ike e Miki Sugimoto, dirette da Norifumi Suzuki, rappresentate in diversi film attraverso formule molto simili tra loro: venivano presentate come rivali per poi affrontarsi in diversi scontri e concludere la pellicola da alleate contro un nemico comune.[32]

---

[30] L. Mulvey, op. cit., pp. 8–17.
[31] D. Mangili, op. cit., p. 56.
[32] A. Kozma, op. cit., p. 39.

Le due attrici recitano insieme in numerosi film, tra cui *Girl Boss Blues: Queen Bee's Counter Attack* (1971) e *Girl Boss Guerrilla* (1972).

2.1 *Girl Boss Blues: Queen Bee's Counter Attack*

Girl Boss Blues: Queen Bee's Counter Attack è un film del 1971 diretto da Norifumi Suzuki prodotto dalla casa cinematografica Toei, il primo capitolo della serie dedicata alle *sukeban* con l'attrice Reiko Ike come protagonista, affiancata da Miki Sugimoto. L'opera ha segnato una svolta nel cinema d'exploitation giapponese: le protagoniste erano all'interno di gruppi femminili di motocicliste, caratteristica che fino a quel momento era riservata solo a personaggi maschili. Il termine *sukeban* viene inoltre coniato dalla locandina di questo film: la leader femminile non viene più chiamata "*onna bancho*", ma viene popolarizzato il termine "*sukeban*", che consolida ancora di più l'immagine della capobanda femminile.[33]

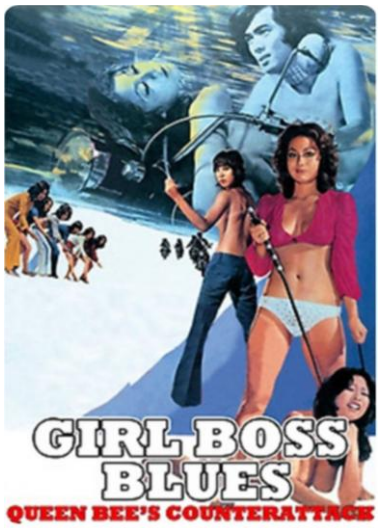

Fig. 2.2 - La locandina di Girl Boss Blues: Queen Bee's Counterattack.

Il film segue la storia di Reiko (Reiko Ike), leader della Athens Gang, un gruppo di sukeban in lotta per la sopravvivenza contro attacchi di altre gang maschili, la yakuza, e una società giapponese che si oppone ai loro ideali. La Athens Gang riesce a

[33] https://it.wikipedia.org/wiki/Girl_Boss_Blues:_Queen_Bee%27s_Counterattack (ultima consultazione 28 agosto 2025).

sopravvivere grazie alla sorellanza tra le componenti del gruppo e la loro adesione verso regole molto rigide: la più importante tra queste è quella di non innamorarsi di nessun uomo. Nonostante questa regola, le ragazze hanno rapporti sessuali frequenti con diversi uomini, ma il sesso per loro è vissuto come merce di scambio, come modo per ingannare gli uomini coinvolti, o come un semplice passatempo privo di coinvolgimento emotivo. Questo distaccamento verso gli uomini è finalizzato a mantenere l'autonomia di ogni ragazza, ma anche del gruppo nel suo insieme. Questo equilibrio si spezza con l'arrivo di un nuovo membro nel gruppo, la liceale Yuko, che si innamora di Jiro, un ragazzo che appartiene a una gang maschile. Questa rottura metterà in discussione il ruolo di leader di Reiko, già minacciata dal ritorno di Jun, l'ex capo delle Athens appena uscita di prigione. Il film esplora così i conflitti interni della gang, interrogandosi sul prezzo della libertà femminile.[34]

La sequenza iniziale del film stabilisce da subito il tono ironico e irreverente della narrazione. Reiko, dopo aver individuato un uomo da truffare, gli propone di incontrare una "brava ragazza" in cambio di 100 yen, ma quando lui accetta, Reiko insiste ancora di più: la ragazza in questione, oltre a provenire da una famiglia ricca, frequenta un'università privata, quindi l'uomo dovrà pagare 2000 yen. Dopo un brevissimo momento di esitazione, l'uomo accetta. La rappresentazione maschile è quindi usata fin dall'inizio come espediente comico; sia le ragazze che lo spettatore sanno che l'uomo sarà ingannato dal gruppo, mettendo subito in chiaro che la furbizia è una caratteristica femminile, e che è quindi naturale che venga usata per ingannare gli uomini patetici. I ruoli di genere vengono così sovvertiti, presentando le protagoniste come personaggi astuti e soprattutto attivi, che non si fanno scrupoli a manipolare il mondo maschile in cui vivono.[35] Reiko lo conduce verso un'auto dove li attende Saseko, la "brava ragazza", che cede il posto al volante all'uomo stesso. Intanto Reiko e Mayumi (Miki Sugimoto), un'altra componente della gang, si nascondono nel bagagliaio dell'auto. La colonna sonora che accompagna la scena accompagna il tono ironico della narrazione: è accompagnata infatti dall'uso di fischietti che enfatizzano la leggerezza di questa sequenza iniziale.

---

[34] https://asianmoviepulse.com/2024/01/film-review-girl-boss-blues-queen-bees-counterattack-1971-by-norifumi-suzuki/ (ultima consultazione 8 maggio 2025).
[35] A. Kozma,op. cit., pp. 37–44.

Saseko e l'uomo si trovano poi in una stanza da letto. Lei gli prepara un drink che, secondo le sue parole, "gli darà energia", ma vi aggiunge di nascosto una pillola: è un sedativo, che addormenta l'uomo proprio mentre questo prova ad aggredire sessualmente la ragazza. Se lo spettatore prova un po' di pena per il malcapitato, questa svanisce non appena l'uomo prova a violentare Mayumi: lo spettatore, che ha preso il punto di vista delle protagoniste, non può che essere contento per ciò che avviene subito dopo.[36] Infatti, appena l'uomo perde i sensi, entrano nella stanza Reiko e Mayumi, che trovano il portafoglio dell'uomo e gli sottraggono del denaro.

Fig. 2.3 - Le ragazze ingannano l'uomo per derubarlo.

Dopo il successo del loro piano, le ragazze fuggono, ma la loro auto si guasta. Provano a rubare un'auto rompendo il finestrino con un sasso, ma vengono interrotte da un gruppo di motociclisti guidati da Eiji. Il trio viene inizialmente ben accolto dai ragazzi, che si offrono pure di aiutarle, ma quando però si rendono conto che le ragazze non vogliono avere nulla a che fare con loro, le minacciano di stupro. Nei *pinky violence* la violenza di genere è presente in ogni film, ma viene mostrata per essere rovesciata dalle protagoniste: il trio si ribella e scatena una rissa con i motociclisti, dimostrando che, oltre a essere deboli moralmente, lo sono anche fisicamente. La rissa viene interrotta da un'altra gang maschile, la Hokushinkai, guidata da Jiro, un ragazzo che Reiko già conosce e con il quale ha un rapporto complicato. Come ringraziamento, Reiko propone al ragazzo di andare a letto con lui.[37]

Nella sequenza che segue viene presentato l'elemento erotico tipico dell'estetica exploitation: Reiko e Jiro si trovano a letto, e la macchina da presa si concentra sul corpo

[36] Ivi, op. cit., pp. 41-42.
[37] Chizuko Ueno, *Self-Determination on Sexuality? Commercialization of Sex among Teenage Girls in Japan*, «Inter-Asia Cultural Studies 4», n. 2, 2003, pp. 320–321, https://doi.org/10.1080/1464937032000113060.

della ragazza con inquadrature frammentate sui suoi seni, sulle gambe e sul suo viso in estasi. Sebbene questa rappresentazione sia fortemente oggettivizzante, nel dialogo tra i due che segue il loro incontro sessuale, Reiko riafferma il proprio potere: rifiuta con decisione la proposta di Jiro di diventare la sua ragazza, affermando di non voler essere controllata da nessuno, minacciandolo quando il ragazzo insiste. Questa scena incarna l'ambivalenza dei corpi femminili nei *pinky violence*: sono simultaneamente oggetti e agenti, che possono attrarre ma anche sovvertire.[38]

Fig. 2.4 - Reiko e Jiro passano la notte insieme.

Nella sequenza successiva viene presentato un nuovo personaggio: Yuko, una liceale che vuole unirsi alla gang di Reiko. Reiko la accoglie a una condizione: la ragazza dovrà togliersi la verginità da sola. La motivazione di questa richiesta rappresenta l'autonomia che caratterizza le Athens. Un gesto così importante deve essere compiuto dalla ragazza stessa, non da un uomo qualunque. Ancora una volta si percepisce l'antagonismo delle ragazze verso le figure maschili.

La sequenza che segue viene costruita in modo estremamente drammatico: una musica malinconica accompagna il gesto di Yuko, chiusa in un bagno pubblico, dolorante e piangente, mentre Reiko la aspetta fuori. La scena si conclude con un'inquadratura di una goccia di sangue che cade nel water, simbolo della verginità perduta della liceale. Quando Yuko esce, Reiko prova a confortarla e le rivela di aver perso la sua verginità a causa di uno stupro. La violenza sessuale viene rappresentata così come un'esperienza collettiva femminile che molte protagoniste dei *pinky violence* condividono.[39]

[38] A. Kozma, op. cit., p.42.
[39] L. Treglia, *Sexing Up Post-War Japanese Cinema: Looking at 1960s/1970s 'Pinky Violence' Films*, pp. 143-148.

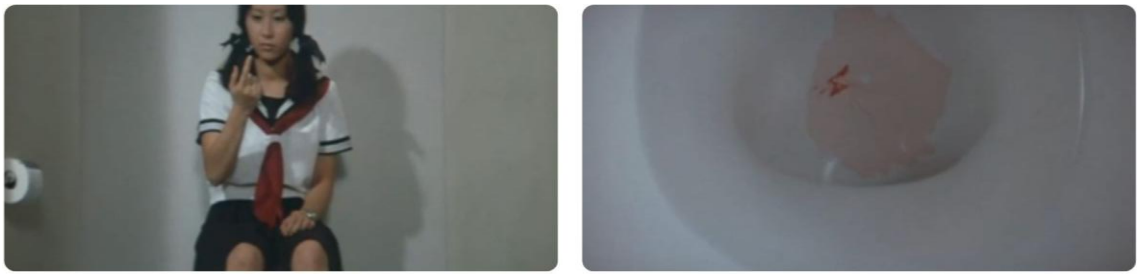

Fig. 2.5 - Yuko si toglie la verginità.

Yuko indossa ancora l'uniforme scolastica, così le ragazze decidono che deve indossare degli abiti nuovi, che ovviamente ruberanno al mercato. Il cambio di abiti è quasi un altro rito di passaggio per Yuko: da studentessa sottomessa a una società che la vuole come tutti gli altri, conformata tramite l'uniforme scolastica, diventa una ragazza indipendente che segue regole alternative.[40]

Mayumi viene però colta in fragrante mentre cerca di rubare dei vestiti nuovi per Yuko e portata all'ufficio dei responsabili. Senza esitazione, si spoglia completamente per farsi perquisire, dimostrando sicurezza e controllo della situazione, ma anche consapevolezza che grazie al suo corpo riuscirà a uscire dalla situazione con meno danni possibili. La macchina da presa non riprende il nudo frontale di Mayumi: la ragazza viene ripresa completamente solo di schiena, mentre le riprese di fronte usano delle strategie per mostrare solo i seni scoperti della ragazza. Questo perché, sebbene i film d'exploitation avessero più libertà rispetto ai film tradizionali, dovevano comunque rispettare la censura del periodo. Reiko interviene e con grande astuzia riesce a farsi pagare per lo "spettacolo" dell'amica nuda. I due uomini, facilmente manipolabili, accettano senza protestare.[41]

Fig. 2.6 - Le ragazze si fanno pagare anche nel torto.

[40] Sharon Kinsella, *What's Behind the Fetishism of Japanese School Uniforms?*, «Fashion Theory 6», no. 2, 2002, pp. 227–229.
[41] A. Kozma, op. cit., p. 41.

Quando tornano a casa, Mayumi illustra le regole fondamentali della gang a Yuko: obbedire sempre al capo, non innamorarsi di nessun uomo e mantenere segreto tutto ciò che riguarda il gruppo. Chi trasgredisce queste regole viene punito con la morte.
La Athens Gang ha guadagnato così un nuovo membro, ma il nuovo equilibrio che si è creato con Yuko si spezza con l'arrivo di Jun, una *sukeban* appena uscita dal riformatorio. Jun appare subito sicura di sé e arrogante, e afferma di essere riuscita a uscire prima dal carcere manipolando gli adulti del posto, che definisce come degli stupidi facilmente manipolabili. Questa battuta contiene una critica implicita alla società giapponese e alla sua ipocrisia. Saseko, Hiromi e le altre ragazze del gruppo la conoscono già e la accolgono con affetto, ma Reiko la osserva sospetta, consapevole che il suo ritorno minaccerà il suo ruolo di leader. La tensione tra le due ragazze si percepisce quando si presentano: dopo il saluto formale da *sukeban*, dei primi piani indugiano sui loro volti, sottolineando le loro espressioni corrucciate e sospettose.

Fig. 2.7 - Reiko e Jun si presentano.

Jiro sta aspettando che la sua gang venga accettata nell'Akimoto Group, un'organizzazione *yakuza*. Da questa sequenza emerge il desiderio degli uomini di essere riconosciuti e legittimati da delle autorità superiori, al contrario delle ragazze, per le quali essere parte di una gang è sufficiente per definire la loro identità e il loro valore. Un responsabile dell'Akimoto Group si presenta a Jiro, ma non gli interessa discutere del suo

ingresso nella *yakuza*: l'uomo vuole incontrare le Athens, considerate una minaccia per la *yakuza*. L'indipendenza e la ribellione delle ragazze verso altri gruppi organizzati vengono considerate una vera minaccia, più di quanto potrebbe esserlo una potenziale ribellione di Jiro e del suo gruppo. I ruoli di genere vengono ancora una volta sovvertiti, Jiro diventa un semplice mezzo tramite cui la *yakuza* può comunicare con le ragazze in modo sicuro.[42]

Il signor Doi, un vecchio gangster dell'Akimoto Group, viene avvertito dal boss di non creare problemi, dato che cinque anni prima aveva ucciso un capo di un'altra gang. Ora la sua ex compagna, Rie, ha aperto un club, e il signor Doi va a trovarla, scoprendo di avere una figlia di cui ignorava l'esistenza. Jiro ammira il signor Doi, ma l'uomo appare stanco e pentito del suo passato criminale. Questa sottotrama sembra essere inserita per dare maggiore spessore drammatico al film, introducendo un personaggio maschile "serio" e problematico. Tuttavia, è una linea narrativa che nei film successivi, come *Girl Boss Guerrilla* (1972), verrà abbandonata per concentrarsi esclusivamente sulle ragazze e sul loro punto di vista.

Il signor Doi rincontra Rie e fa conoscenza per la prima volta della figlia. La porta alle giostre, e questo incontro pieno di tenerezza sembra mettere in contrasto la violenza del mondo criminale con un desiderio di far crescere una dimensione familiare e domestica. La sottotrama del signor Doi e della figlia segue in modo parallelo il percorso delle *sukeban*: la Athens gang e la *yakuza* si fondano su codici d'onore e appartenenza, ma mentre il signor Doi vuole uscire dal ciclo della violenza per il bene della figlia, le *sukeban* si trovano immerse in un sistema che, pur essendo solidale si fonda su regole rigide e violente. Vengono messe a confronto due forme di ribellione alla società tradizionale: quella maschile del signor Doi, che tenta di redimersi dal suo passato criminale attraverso la famiglia, e quella femminile delle *sukeban*, che cerca di affermarsi in modo autonomo e violento.[43]

Nel frattempo Reiko chiede un passaggio a Eiji. I due hanno un rapporto problematico; se nella prima parte della pellicola Reiko non si era fatta scrupoli ad attaccare il ragazzo e la sua gang, adesso approfitta della spensieratezza di Eiji, sottolineando il carattere violento e spericolato delle *sukeban*. Infatti durante il tragitto, Reiko provoca il

[42] Ivi, op. cit., p. 42.
[43] L. Treglia, op. cit., pp. 159-160.

ragazzo e lo esorta a uscire dai campi dove stanno andando in moto per immettersi nella strada principale. Eiji cede dopo che Reiko afferma che le regole sono fatte per essere infrante, e i due sono presto inseguiti dalla polizia; riescono a cavarsela grazie all'intervento del padre di Eiji, un importante proprietario di un'azienda farmaceutica.
Intanto Hiromi e le ragazze sono posteggiate all'uscita di un hotel. Stanno aspettando Yuki, una cantante famosa che ha frequentato la stessa scuola di canto di Hiromi. Yuki esce dall'edificio ma finge di non riconoscere Hiromi; Jiro, che ha assistito alla scena, critica le ragazze per la loro ingenuità. Insinua poi di conoscere uno scandalo che riguarda la cantante, ma non è disposto a rivelarlo alle ragazze gratuitamente. Saseko, dopo aver visto quanto Hiromi sia stata delusa da Yuki, vuole vendicarsi: propone di prostituirsi in cambio dell'informazione. Questa scena sottolinea ancora una volta come la sessualità per le *sukeban* sia intesa come merce di scambio strategica più che come espressione di desiderio. Evidenzia anche l'unità del gruppo: usare il proprio corpo è un piccolo prezzo da pagare se questo può pareggiare i conti.[44]

Il gruppo sorprende Yuki e un politico a letto insieme, e documenta tutto l'atto: Jun filma la scena, mentre Saseko, nuda e sudata, è accanto all'uomo che ha venduto loro l'informazione. Jun è fredda e distaccata; a differenza di Reiko, che è una figura materna per la gang, Jun usa le ragazze come strumenti per ottenere ciò che vuole. Anche il corpo femminile delle due ragazze viene concepito in modo diverso: se Reiko si espone personalmente, condividendo rischi e sofferenze con il gruppo, Jun sfrutta soltanto quello delle altre, mantenendo intatta la propria posizione di potere.
Jun e le ragazze usano il materiale raccolto per ricattare il politico, ma per Jiro questa non è una punizione abbastanza severa. Il ragazzo era infatti innamorato di Yuki, e adesso si sente tradito. Vuole vendicarsi pubblicando le foto della ragazza e del politico insieme, perché sa che così la carriera di Yuki sarà rovinata. Il suo piano fallisce: la *yakuza*, in affari con il politico, viene a sapere del piano di Jiro e interviene prima che il ragazzo riesca a divulgare le foto, picchiandolo brutalmente.
Jiro non si arrende e, aiutato da Jun, decide di portare avanti la sua vendetta, ignorando gli ordini della *yakuza* e di Reiko. Mentre Yuki si sta dirigendo alla sua stanza d'hotel, viene fermata in ascensore da un gruppo di uomini, dove viene violentata. La scena dello stupro è disturbante: la colonna sonora che la accompagna è leggera, con dei toni comici,

[44] A. Kozma, op. cit., 41-42.

contrastando con la violenza che viene rappresentata. Fuori dall'ascensore, Jun aspetta impassibile fumando una sigaretta, così come Jiro, che sta osservando la scena da dentro l'ascensore. Questo parallelismo visivo sottolinea la loro freddezza e complicità silenziosa nella violenza. Al termine dell'aggressione, Jun entra nell'ascensore dove schiaffeggia Yuki e le ruba i soldi.[45] Le ragazze festeggiano la riuscita del loro piano insieme agli uomini che hanno stuprato Yuki. Reiko le raggiunge non appena viene a sapere dell'aggressione e accusa Jun di aver agito senza aver avuto l'approvazione del gruppo. Le ricorda che esistono delle regole nell'Athens Gang: nessuna azione deve essere condotta individualmente senza l'approvazione del capo. Questo dialogo ribadisce ancora una volta la differenza tra Reiko e Jun: la prima guida il gruppo secondo un codice di lealtà e protezione reciproca, mentre la seconda agisce per interesse personale, strumentalizzando anche le altre ragazze.

Fig. 2.8 - Lo stupro di Yuki.

Sebbene mostri sempre una facciata fredda e calcolatrice, Jun conserva ancora una traccia di umanità, che non è capace di esprimere pienamente. In un raro momento di calma in riva al mare la ragazza chiede a Hiromi di cantare per lei, ma lei si rifiuta: Hiromi canta per le occasioni speciali, e sembra sapere che non è ancora arrivato il momento di cantare per Jun.

Il secondo tempo del film si apre con le ragazze al mare. Reiko è alla guida di una barca, mentre Saseko si sta prostituendo. Eiji si avvicina alla barca in motoscafo e urla a Reiko che lei è innamorata di lui, insinuando così un gioco di potere e desiderio. Jiro arriva in soccorso di Reiko, in un modo quasi protettivo, tanto che Yuko, che ha assistito alla scena, lo accusa di essere innamorato della leader. Lui nega l'affermazione di Yuko

[45] Tomo Shibata, *"Pornography": Sexual Objectification and Sexual Violence in Japan and in the World*, «Working Papers in Contemporary Asian Studies», no. 27, Lund: Centre for East and South-East Asian Studies, Lund University, 2008, pp. 7-9. https://lucris.lub.lu.se/ws/files/3754086/3128724.pdf .

e lei, confusa e fuori controllo, si offre al ragazzo. Yuko sa che sta infrangendo le regole della gang: si sta innamorando di Jiro, ma la sua disperazione e il desiderio di sentirsi amata da qualcuno al di fuori del gruppo sono tali che decide di ignorare le regole. Piangendo, abbraccia Jiro, che cede. In una tenda, i due si stanno baciando in modo frenetico; sembra quasi che, oltre alla passione del momento, entrambi sappiano che non hanno molto tempo: Yuko rischia di essere sorpresa da Reiko, e anche Jiro sente una forte responsabilità nei confronti della leader. La macchina da presa indugia sul viso in estasi di Yuko, che chiama il nome di Jiro.

Yuko esce dalla tenda con atteggiamento nervoso e sobbalza quando Reiko appare di fronte a lei. La narrazione taglia sulle due ragazze da sole; si trovano in un sottopassaggio che dà su un campo di girasoli. Reiko schiaffeggia Yuko con violenza, ma un primo piano sul suo viso rivela che la sua espressione non è di contentezza né soddisfazione, ma sembra che stia soffrendo a punire la ragazza. Yuko la attacca ma Reiko, più esperta, para i suoi colpi; inaspettatamente Yuko la morde al braccio, e Reiko la butta a terra nel campo di girasoli, mentre il morso inizia a sanguinare. Reiko non è arrabbiata, vuole far capire a Yuko perché ha sbagliato: andare a letto con un uomo per nessuna ragione significa esserne controllata. Yuko la accusa di essere gelosa, di aver fatto esattamente ciò che voleva fare Reiko. Con maturità, Reiko le dà ragione, ma afferma che amare qualcuno significa fidarsi, cosa che lei non può permettersi di fare: non può fidarsi della società degli adulti. Questa affermazione ribadisce il concetto chiave delle *sukeban*: la loro ribellione parte dal rifiuto di adattarsi alle convenzioni della società tradizionale giapponese. In questo momento di fragilità Yuko le rivela di essere stata molestata dal patrigno quando era bambina, e abbraccia Reiko piangendo. Reiko la tiene stretta e le dice che possono contare solo su loro stesse e sulla gang; la invita poi ad andare via. Yuko rifiuta, le dice che per Reiko è disposta a fare di tutto, pure morire. Le bacia il morso e, con le labbra insanguinate, prega Reiko di non lasciarla andare.

Fig. 2.9 - Yuko e Reiko si riappacificano.

La *yakuza* chiede a Jiro di sfruttare le ragazze della gang per risolvere un affare che coinvolge un altro criminale. Jiro deve chiedere alle ragazze di prostituirsi; il loro corpo viene usato come strumento di scambio per denaro. [46] Jiro chiede a Reiko di occuparsi della situazione e, dopo un rifiuto iniziale, accetta. Si rende conto che per riuscire a mantenere il potere nella sua gang, minacciato da Jun, deve scendere a compromessi: sarà quindi lei la ragazza che si deve prostituire. Jiro le dà appuntamento alle sette della sera stessa, nella lobby di un hotel.

Segue una sequenza costruita intorno a un'assurda gara sessuale, dai forti toni della *sexploitation*. La gang di Eiji fa sdraiare le ragazze a pancia in su sopra le moto, e i ragazzi montano sopra di loro, innescando una gara in cui le moto vengono accese e fatte partire. Lo scopo della gara non è la velocità: vince chi riesce a resistere più a lungo prima di venire. La macchina da presa insiste sui volti delle ragazze in estasi o in tensione, zoom sui tatuaggi che decorano le loro schiene nude e sudate, primi piani di bocche dischiuse, sguardi stravolti e corpi che si muovono sotto il peso dei ragazzi. [47]

Fig. 2.10 - La gara delle moto.

La gara viene vinta da Eiji e Reiko che, influenzata dalla conversazione avvenuta con Yuko, decide di passare la notte con Eiji e di non presentarsi all'appuntamento con il criminale. Per una notte, sceglie di mancare ai suoi doveri da boss della gang e di stare con un uomo per il solo desiderio di farlo. Mentre Reiko si concede questo momento di

[46] Sarah Hamm, *The Japanese Schoolgirl Figure: Renegotiation of Power through Societal Construction, Masking a Crisis of Masculinity*, MA thesis, University of Washington, 2012, p. 17. https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/008d8e4b-8b09-48b3-b53a-a542d1c22cac .
[47] S. Hamm, op. cit., p. 18.

libertà, la macchina da presa si sposta su Jiro, che attende da solo, mentre controlla nervosamente l'orologio. La contrapposizione tra le due scene suggerisce una tensione imminente, ma anche una potenziale gelosia da parte di Jiro.

Il giorno dopo, Jiro affronta Reiko, accusandola di aver infranto la sua promessa. Eiji interviene in difesa della ragazza, prendendosi la responsabilità dell'accaduto. Jun coglie l'occasione per accusare Reiko di aver trasgredito alle regole della Athens Gang, che valgono per tutti i membri del gruppo, inclusa la leader. Infrangere il regolamento porta a una punizione, e Reiko non si sottrae all'imminente castigo: accetta il verdetto con freddezza e dignità, consapevole che la sua autorità dipende anche dal rispetto delle stesse leggi che impone alle altre. La punizione è brutale: Reiko viene legata dietro a una barca e trascinata in mare in una sequenza che mostra la violenza insita nella morale del gruppo. Il fragile equilibrio di esso si fonda su una disciplina interna che si regge su atti estremi, e la punizione della leader ne è una dimostrazione, ma anche una conferma del ruolo che ha scelto di ricoprire. La ragazza sopravvive a malapena alla punizione, e Jun ribadisce la sua inadeguatezza come boss, proponendosi come nuova leader. Reiko si oppone affermando che per decidere il nuovo boss è necessario affrontarsi: la vincitrice sarà la persona degna di essere il capo delle Athens.[48] L'atmosfera è carica di tensione: Reiko è provata fisicamente e psicologicamente, ma le ragazze non possono aiutarla. La lotta tra Jun e Reiko non è solo fisica: i loro ideali vengono messi a confronto, così come il loro senso di identità. Reiko combatte con tutte le sue forze, ma la sua determinazione è preda delle caratteristiche dei *pinky violence*: la ragazza è in bikini, che le viene strappato durante il combattimento. Affronta Jun con il seno scoperto, nello stesso campo di girasoli in cui aveva affrontato Yuko. I girasoli diventano testimoni silenziosi delle rese dei conti delle ragazze, dove la forza interiore di Reiko prevale e la fa uscire vittoriosa anche questa volta.

[48] L.Treglia, op. cit, pp. 145-146.

Fig. 2.11 - Lo scontro tra Reiko e Jun.

Con determinazione e una grinta che nasce dalla disperazione e dall'amore per la gang, Reiko riesce a sconfiggere Jun. La vittoria di Reiko non è solo un trionfo sul piano fisico, ma anche una dimostrazione di leadership, che non si basa su violenza o controllo, ma sulla capacità di resistere e superare le proprie difficoltà. Reiko e Jun si riappacificano, e tra loro compare una calma apparente: Jun si rassegna alla sconfitta e lascia la gang con dignità, portando con sé un girasole nella borsa, come simbolo della lotta e della sconfitta, ma che è un potenziale nuovo inizio. Hiromi, che fino a quel momento aveva esitato a cantare, accompagna con la sua voce la partenza di Jun. Il suo canto diventa un simbolo di liberazione e di espressione di sé, e prende il posto delle tensioni appena risolte. Jun si allontana dal gruppo indossando degli occhiali da sole che nascondono le lacrime; in questo momento di solitudine la canzone di Hiromi accompagna malinconica la sua uscita. Il resto del gruppo riacquisisce un nuovo equilibrio: Reiko rimane la leader, consapevole che la sua forza non può essere solo fisica, ma anche psicologica.

Jiro ha deluso la *yakuza*, che decide di sciogliere il suo gruppo e di prendersi i suoi ragazzi, trattandoli come proprietà da redistribuire. Jiro prova a opporsi, ma viene picchiato brutalmente. La *yakuza* si offre poi di aiutare le Athens, ma Reiko rifiuta con decisione: dice che loro non accettano ordini da nessuno, sono randagie, libere e senza padrone, e per questa sua ribellione viene a sua volta picchiata.[49] Il signor Doi interviene e si ribella apertamente al boss, prendendo così una decisione contro la *yakuza*. Reiko e Jiro fuggono insieme; Jiro è distrutto e Reiko vuole portarlo a casa delle ragazze. Mentre si incamminano, stanchi e feriti, vengono fermati dai motociclisti di Eiji, che offrono loro un passaggio.

Nel frattempo, il boss della *yakuza* prova una nuova droga sperimentale che viene prodotta nei laboratori delle grandi case farmaceutiche. I motociclisti lo notano e iniziano a inseguire la sua macchina per prenderlo in giro. Tra loro c'è anche Eiji, che viene braccato dagli uomini del boss e picchiato per l'affronto. Ma qualcosa cambia quando scoprono che Eiji è il figlio di un proprietario farmaceutico, e decidono di usarlo come merce di scambio: vogliono la droga in cambio del rilascio del ragazzo. Il padre di Eiji, messo alle strette, accetta.

[49] A. Kozma, op. cit., pp. 42-43.

Intanto il signor Doi chiede al boss di poter lasciare la *yakuza*; tenta un ultimo gesto di redenzione prima di tornare dalla figlia. Il boss acconsente a condizione di terminare un ultimo lavoro, ovvero recuperare la droga. Il signor Doi è costretto ad accettare, sapendo di essere in un punto di non ritorno.
Quando le ragazze vengono a sapere del piano, decidono che è il momento giusto: vogliono distruggere definitivamente il gruppo di *yakuza* e chiudere i conti.

Il proprietario farmaceutico consegna la droga ed Eiji viene finalmente rilasciato. Intanto, Jiro e Reiko vanno a recuperare i soldi della *yakuza*; anche Eiji decide di accompagnarli e monta in sella con loro. Il signor Doi consegna la droga al gruppo criminale e viene tradito: uno dei criminali lo colpisce con un proiettile. Il boss aveva pianificato tutto fin dall'inizio; nessuno può lasciare la *yakuza* vivo. Ferito gravemente, il signor Doi non si arrende e continua a combattere, aiutato da Jiro, che corre in suo soccorso. Reiko, nel frattempo, fugge in auto con Eiji e la borsa piena di soldi che è riuscita a rubare alla *yakuza* durante la distrazione data da Doi.
Lo scontro si fa sempre più crudo e il signor Doi e Jiro soccombono alle ferite. Il sangue del signor Doi macchia una vecchia foto di Rie e la figlia che l'uomo teneva con sé: il suo ultimo pensiero va alla famiglia che avrebbe potuto avere se non avesse vissuto una vita di criminalità. Un'auto della *yakuza* si lancia all'inseguimento di Reiko e inizia così una corsa forsennata. Le auto si scontrano e perdono il controllo; quella degli inseguitori finisce giù da un dirupo. Anche la macchina di Reiko precipita, ma lei riesce a saltare fuori all'ultimo secondo, mentre Eiji resta intrappolato: l'auto esplode con lui dentro, i soldi volano nell'aria, sparsi con la cenere, mentre Reiko guarda in silenzio, con lo sguardo perso nel vuoto.

Fig. 2.12 - Reiko osserva l'incidente.

Gli uomini, la *yakuza* e i motociclisti sono stati eliminati e solo Reiko è sopravvissuta. Il suo lieto fine è tornare dalla sua gang, dove può continuare le sue avventure da criminale senza essere distratta da Jiro, Eiji e dalla *yakuza*.

Fig. 2.13 – Reiko torna dalle sue ragazze.

2.2 *Girl Boss Guerrilla*

Girl Boss Guerrilla è il terzo film della saga dei *girl boss movies*. Uscito nel 1972 e diretto da Norifumi Suzuki, è il primo film della saga che ha come protagonista l'attrice Miki Sugimoto, mentre Reiko Ike ha il ruolo di coprotagonista.[50]

Miki Sugimoto interpreta il ruolo di Sachiko, una giovane leader di un gruppo di motocicliste di Tokyo. La sua gang, la Red Helmet, decide di trasferirsi a Kyoto, dove si scontra con un gruppo di *sukeban* capitanate da Rika e successivamente anche con la yakuza. L'arrivo di Nami, interpretata da Reiko Ike, permette a Sachiko di prendere il comando del gruppo di Rika e di vendicarsi della *yakuza*, responsabile dell'uccisione di Ichiro, un pugile di cui Sachiko si era innamorata.

[50] https://it.wikipedia.org/wiki/Girl_Boss_Guerilla (ultima consultazione 28 agosto 2025).

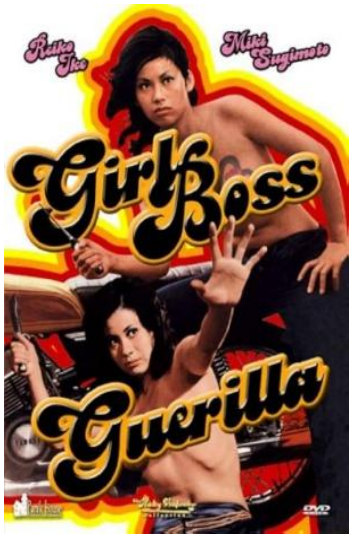

Fig. 2.14 - La locandina di Girl Boss Guerrilla.

Il film si apre con la Red Helmet Gang che sta viaggiando da Tokyo a Kyoto in cerca di denaro; la città è infatti piena di turisti pronti a celebrare il festival primaverile, e le protagoniste sperano di riuscire a racimolare dei soldi derubando i viaggiatori. Le ragazze rappresentano in pieno l'estetica *sukeban*: si muovono in gruppo, indossano tutte un fazzoletto e un casco rosso che rafforzano la loro identità di fuorilegge, ma anche la loro appartenenza a un gruppo. In questa sequenza iniziale avviene il primo scontro: le ragazze vengono importunate da un gruppo di uomini, che le circondano e le fermano. Anche loro sono in moto ma, al contrario delle ragazze, non presentano nessun elemento di coesione: sono personaggi isolati che hanno come funzione narrativa quella di rappresentare l'ostacolo iniziale e il confronto con la norma maschile dominante. La loro debolezza è data dalla loro individualità, che Sachiko mette ancora più in risalto mostrando loro il tatuaggio che ha sul seno sinistro, simbolo dell'appartenenza alla Red Helmet, composto da una rosa blu, una rossa e un serpente. Il seno è inquadrato in primo piano, assumendo una doppia valenza: se da un lato espone il corpo femminile offrendo una visione erotizzata per lo sguardo maschile dello spettatore, dall'altro è un atto di controllo che ha lo scopo di intimidire gli avversari. Infatti gli uomini non vengono ammaliati da Sachiko e non reagiscono con desiderio, ma con ostilità. Il tatuaggio di Sachiko riappare più volte nel corso del film, così come i tatuaggi uguali a quelli delle altre ragazze della gang, sia nei momenti di intimità che in quelli di violenza, ribandendo il vincolo di appartenenza delle ragazze con la gang. Segue un breve combattimento in cui le ragazze, apparentemente più deboli dal punto di vista fisico, riescono a sopraffare

gli uomini. Si intuisce così il rapporto tra la componente maschile e quella femminile: le ragazze non si fanno scrupoli ad attaccare i ragazzi, e sebbene la loro forza fisica sia inferiore a quella degli uomini, escono vincitrici dallo scontro. Nei *pinky violence*, infatti, le ragazze sono in grado di combattere, e ciò dà modo allo spettatore maschile di immedesimarsi a loro. In questo scontro emergono le caratteristiche del sottogenere: le protagoniste sono sessualizzate, ma agenti attive; l'estetica richiama i codici dell'exploitation, ma l'identificazione dello spettatore può spostarsi, almeno in parte, sulle figure femminili. La violenza femminile è rivendicativa: serve a conquistare spazio e affermare un potere diverso rispetto a quello maschile dominante.[51]

La sequenza si chiude con un'inquadratura che immortala le ragazze in piedi, mentre a terra giacciono i corpi sconfitti degli uomini. Inoltre, le ragazze si stanno sistemando il trucco: il contrasto tra la cura dell'apparenza femminile e la brutalità dello scontro appena avvenuto diventa quasi paradossale, e allo stesso tempo rappresentativo dei *pinky violence*, dove c'è una tensione costante tra le azioni delle ragazze e la loro oggettificazione. L'inquadratura finale diventa così quasi comica, decostruisce le aspettative di genere e lascia lo spettatore ammirato e disorientato.

Fig. 2.15 - Il tatuaggio della gang.

Le ragazze arrivano a Kyoto e decidono di dividersi per provare a racimolare qualche soldo. La loro strategia è provare a ingannare diversi personaggi maschili, e attraverso questo espediente narrativo lo spettatore si ritrova a parteggiare per le protagoniste, mentre gli uomini diventano figure comiche, facili da manipolare. Le *sukeban* non usano il proprio corpo solo come arma fisica nei combattimenti, ma anche come strumento di seduzione verso gli uomini, spesso impotenti e vittime dei propri desideri sessuali. Sachiko riesce così a sedurre un uomo e a condurlo in un cimitero e,

[51] D. Mangili, op. cit., p. 63.

attraverso la sua femminilità, riesce a sfruttare le debolezze di quest'ultimo, derubandolo. Si ribaltano così le convenzioni di genere: le *sukeban* sono capaci di fare ogni cosa pur di ottenere un tornaconto personale, e gli uomini non possono fare altro che soccombere.[52] Anche le compagne di Sachiko sfruttano le proprie abilità di seduzione, riuscendo a ingannare una coppia di sposi in luna di miele e un ragazzo impegnato in una raccolta fondi. Viene messa in scena una femminilità astuta e ironica, messa a confronto con una mascolinità goffa e vulnerabile.[53]

Dopo questi aggiramenti, la Red Helmet si ritrova coinvolta in uno scontro con un gruppo femminile rivale di liceali di Kyoto, capitanate da Rika. La ragione del conflitto è semplice: il gruppo di Sachiko è entrato nel territorio della gang di Kyoto, e, secondo le regole non scritte delle *sukeban*, questo deve portare a una regolazione dei conti. Sachiko e Rika, dopo le reciproche presentazioni ufficiali, si scontrano: la vincitrice diventerà il capo di entrambi i gruppi. Lo scontro avviene sotto gli sguardi delle compagne, in un'atmosfera tesa ma regolata, dove vige il rispetto e l'onore tra le rivali. Durante il combattimento vengono strappati i vestiti di Rika, che rimane con i seni scoperti. Non c'è vergogna né umiliazione, anzi: la nudità va mostrata con fierezza, come un segno di forza e resistenza.[54] Lo scontro sembra volgere a favore della Red Helmet, ma la gang di Rika estrae dei coltelli, infrangendo le regole del duello. La tensione si scioglie con l'entrata in scena di Nami, ex leader della gang di Kyoto, che ferma la violenza imminente. Con voce autorevole intima alle ragazze di smettere di combattere ed elogia il comportamento di Sachiko e la sua morale, affidandole il comando della gang di Kyoto. L'arrivo di Nami riporta l'ordine e rafforza il sistema di valori dei due gruppi: la violenza è necessaria, ma vigono anche delle regole che non si possono infrangere.

Dal punto di vista della messa in scena, l'ingresso di Nami è costruito in modo da sottolineare la sua autorità: appare infatti dall'alto di una lunga scalinata, al di sopra delle altre ragazze. La macchina da presa la segue dal basso mentre scende i gradini con passo sicuro: Nami viene presentata come una figura autorevole ma materna. La sua posizione sopraelevata e l'inquadratura dal basso rafforzano visivamente la sua superiorità gerarchica rispetto a tutte le altre ragazze presenti nella scena. Anche le scelte stilistiche riguardanti la colonna sonora hanno lo scopo di presentare Nami come una figura

[52] *Ibidem*.
[53] A. Kozma, op. cit., pp. 41-42.
[54] D. Mangili, op. cit., p. 64.

rispettata dalle ragazze: durante il combattimento tra Sachiko e Rika si sentono solo i suoni diegetici come i respiri affannosi delle ragazze, i colpi e il rumore dei vestiti strappati, che intensificano il senso di caos e realismo dello scontro, ma anche la sua brutalità. Questo silenzio viene interrotto dalla voce di Nami, che urla alle ragazze di fermarsi e fa tornare la musica, che accompagna il suo ingresso quasi mitico agli occhi delle ragazze.

Fig. 2.16 - Il ritorno di Nami.

Il ritorno di Nami porta con sé dei vecchi traumi irrisolti: la ragazza, infatti, incontra suo fratello maggiore, membro della *yakuza*, che le consiglia di lasciare Kyoto al più presto. Lo scambio avviene in pieno giorno, e di sottofondo si sentono le campane del festival. I suoni gioiosi e la natura della conversazione mettono in evidenza il contrasto tra l'affetto familiare e l'appartenenza criminale.

La Red Helmet gang si imbatte in una monaca mentre prova a rubare la moto di una ragazza del gruppo. Per evitare guai, la monaca viene costretta a entrare nella gang: attraverso questo espediente lo spettatore può assistere alla cerimonia d'iniziazione del gruppo. Le ragazze sono sedute per terra formando un cerchio, in una composizione che enfatizza l'uniformità della gang e il loro legame di sorellanza. L'inquadratura fissa e frontale restituisce l'idea di un rito solenne, e i tatuaggi nei seni scoperti sono ben visibili, simboli di lealtà. Prima di tatuare la monaca, Sachiko ripete le regole della gang:
Regola numero uno: chiunque tradisca un membro della gang verrà trascinato attaccato a una moto. Numero due: chiunque non agisca con dignità come membro della gang, verrà frustata mille volte. Ed infine, se una di noi venisse uccisa, prendiamo posizione, agiamo e contrattacchiamo. Fine.[55]

[55] D. Mangili, op. cit., p. 66.

La voce recita il regolamento con un tono liturgico, evidenziando il sistema di valori e di giustizia interna nel gruppo, e ribaltando i codici tradizionali di rappresentazione del corpo femminile: le ragazze si spogliano volontariamente non per essere oggetto del desiderio maschile, ma per sancire visivamente e fisicamente la loro appartenenza a un gruppo autonomo. Il tatuaggio diventa un marchio ma anche una protezione.

Fig. 2.17 - La cerimonia di iniziazione.

Le ragazze hanno ancora bisogno di soldi, quindi si rivolgono a Nami, che le aiuta a ingannare alcuni uomini. La zona in cui avviene la truffa è però sotto il controllo della Tsusui Gang, un gruppo *yakuza* a cui fa parte il fratello di Nami. Convinto che la colpa sia di Sachiko, la affronta insieme ad altri membri del gruppo e le chiede un risarcimento. Nami interviene e ammette che l'idea è stata sua: questo gesto provoca una frattura tra le due ragazze che porta a uno scontro fisico. È infatti contro le regole della gang agire senza aver avuto l'autorizzazione della leader.

Le due ragazze si affrontano in una spiaggia in riva al mare, da sole. I movimenti di macchina si concentrano sui corpi delle due ragazze, accentuati dalla trasparenza degli abiti bagnati. Questa sessualizzazione è parte integrante dei *pinky violence,* dove la forza delle protagoniste si manifesta anche attraverso l'uso consapevole del proprio corpo che, attraverso la pelle lucida e gli abiti che aderiscono al corpo, crea un'estetica ambigua carica di desiderio e potere. Lo scontro fisico diventa una questione morale, oltre che di dominio territoriale. Nonostante l'intensità dello scontro, nessuna delle due ragazze riesce a prevalere completamente, e il duello si spegne con una risata liberatoria. La tensione che c'era prima si dissolve, e il combattimento si trasforma in un momento di riconoscimento reciproco: le due ragazze sono più simili di quanto immaginavano.

Fig. 2.18 - Lo scontro tra Sachiko e Nami.

Nami rivela a Sachiko che la sua disubbidienza non era altro che un gesto di ribellione contro il fratello, membro della *yakuza*, e non un attacco personale. Le due ragazze si riappacificano, iniziando a costruire un legame di fiducia reciproca. L'elemento della coesione e della sorellanza all'interno della gang è infatti fondamentale nel mondo delle *sukeban*: nonostante le divergenze e le tensioni iniziali, prevalgono il rispetto e la solidarietà.

Nella sequenza successiva, le altre ragazze della gang escogitano un piano per truffare un monaco, introducendo un nuovo livello di critica sociale: se finora erano stati bersaglio solo uomini legati al potere economico o alla criminalità, adesso viene presa di mira anche la religione. Il regista Suzuki ha criticato le istituzioni religiose in molte delle sue pellicole, prendendo di mira preti e monaci. In questo caso la figura del monaco, che dovrebbe rappresentare purezza e autocontrollo, non riesce a resistere ai suoi impulsi e, come gli altri uomini del film, si fa sedurre da una delle ragazze, che fotografano di nascosto il rapporto sessuale tra lui e l'ex monaca.[56] Il religioso, temendo lo scandalo, cede al ricatto e paga un milione di yen per riavere le foto. La *yakuza* scopre l'inganno e costringe le ragazze a consegnare il bottino; a tradirle è stata Rika, l'ex leader di Kyoto, ancora accecata dal desiderio di vendetta contro Sachiko. Informata del tradimento, Sachiko affronta Rika, ma quest'ultima è sostenuta dalla *yakuza*, e il confronto si fa violento. Sachiko viene salvata da Ichiro, un aspirante pugile del quale si innamora e che prova a sottomettere. La ragazza viene però messa in difficoltà dal carattere altrettanto forte del ragazzo, che ha il ruolo del personaggio maschile forte fisicamente e psicologicamente, uno dei pochi personaggi maschili e positivi presenti nel film.[57]

[56] D. Mangili, op. cit., p. 67.
[57] *Ibidem.*

Sachiko cede di fronte a queste caratteristiche e decide di seguirlo insieme alla sua gang fino all'hotel Katsuragawa Seaside, dove Ichiro si sta allenando.
Arrivate all'hotel, le ragazze non perdono tempo a provocare guai, facendo proseguire la critica alle istituzioni religiose. Riescono a ingannare un prete, un'altra figura apparentemente autorevole ma moralmente decaduta. Questa volta però la situazione prende una piega più grottesca: l'uomo è infetto da gonorrea. L'infezione diventa un'arma nelle mani delle *sukeban*, che la usano in maniera strategica per colpire i membri della *yakuza* che hanno raggiunto l'hotel per regolare i conti. Una delle ragazze riesce infatti a contagiarli, e la malattia viene trasformata in un ulteriore strumento di ridicolizzazione: la *yakuza*, che dovrebbe incarnare il potere e il controllo sul territorio, viene mostrata come un gruppo di uomini patetici, facilmente manipolabili e privi di qualsiasi forma di dignità.[58]

La *yakuza* prende di mira l'allenatore di Ichiro, colpevole di essersi intromesso salvando Sachiko. Per costringerlo a collaborare, i criminali arrivano persino a rapire la figlia dell'uomo, in un'escalation di violenza e ricatti. A risolvere la situazione è ancora una volta l'intervento femminile: Nami arriva all'hotel e, insieme alle ragazze della gang e a Ichiro, riesce a liberare l'allenatore e sua figlia. L'alleanza tra donne forti e uomini "giusti" si contrappone così alla decadenza della *yakuza* e alla corruzione delle figure religiose, confermando ancora una volta il ribaltamento delle convenzioni sociali e di genere.
La *yakuza* però non si ferma davanti a questa prima sconfitta, e il film prende una piega drammatica; da questo momento in poi non ci saranno più espedienti comici, ma il focus sarà sulla violenza fisica e psicologica che le ragazze dovranno affrontare per regolare i conti con il gruppo criminale.
Le ragazze vengono prese in ostaggio dai gangster, che le torturano prendendole a bastonate. La situazione degenera quando i criminali decidono di mutilare un braccio a Sachiko con l'aiuto di una sega a nastro. Ci sono frequenti inquadrature sui volti delle ragazze, che sono pieni di terrore ma anche di odio, messi in contrapposizione ai ghigni divertiti dei membri della *yakuza*.[59] Questi primi piani mettono in evidenza il dolore fisico delle ragazze, ma anche la loro determinazione a non arrendersi di fronte a ciò che si

[58] D. Mangili, op. cit., p.68.
[59] *Ibidem*.

mette contro i loro valori di *sukeban*. La scena raggiunge il suo culmine quando Ichiro, dopo aver messo in salvo Sachiko, viene accoltellato dai criminali. Il pugile muore tra le braccia di Sachiko, che si vede portare via l'unico uomo per il quale abbia provato affetto, ma soprattutto rispetto e ammirazione.

Da questo momento in poi le dinamiche della lotta tra *sukeban* e *yakuza* si fanno sempre più drammatiche. Se prima di questa scena c'erano stati momenti di leggerezza, da questo momento in poi la dimensione comica svanisce. Le ragazze non riescono più a opporsi all'oppressione grazie a inganni o seduzioni, ma devono usare la violenza; la *yakuza* non è più patetica e ridicola, ma brutale e crudele.

Fig. 2.19 - Le ragazze vengono torturate.

La morte di Ichiro spezza l'equilibrio narrativo, e Sachiko è spinta esclusivamente da un desiderio di vendetta. Il suo primo bersaglio è Rika, colpevole di aver collaborato con la *yakuza*: viene attaccata da Sachiko e trascinata per la strada legata a una moto. La moto, il mezzo tramite il quale le ragazze della gang si spostano da un posto all'altro e uno dei simboli del loro gruppo, in questa scena diventa l'arma della giustizia delle *sukeban*, spietata e feroce. L'inquadratura in campo lungo e in movimento segue l'azione con distacco, così come le ragazze osservano con freddezza la scena. Per Sachiko questo non è ancora abbastanza, vuole vendicarsi della *yakuza* stessa. Viene però scoperta, catturata e picchiata con dei bastoni, completamente a torso nudo. Il corpo di Sachiko, esposto e sanguinante, viene ripreso in primissimo piano, contrapposto agli sguardi compiaciuti e sadici dei criminali. Sebbene Sachiko sia quasi completamente nuda, la componente erotica viene minimizzata: la violenza è troppo realistica e dolorosa e accompagnata dal suono dei bastoni che la colpiscono, il corpo sanguinante coperto dalle ferite. Il massacro viene interrotto da Nami, che entra in scena imbracciando un fucile.

Convince la *yakuza* a lasciar andare Sachiko, ma al suo posto viene catturata lei stessa. Sarà poi suo fratello a farla scappare, suggerendo una possibile redenzione per il criminale.

Fig. 2.20 - Sachiko viene torturata.

Sachiko riesce a completare la sua vendetta facendo esplodere un'auto con all'interno i membri della *yakuza*, portando a termine la sua vendetta. La scena è costruita con un crescendo di tensione, accentuato da un breve inseguimento d'auto e dai calcoli che Sachiko fa in modo da far esplodere la bomba al momento giusto. Il volto di Sachiko, ripreso subito dopo l'esplosione, non mostra gioia, ma quasi un piacere sadico.
Le ragazze sono così libere di tornare alle loro vite e decidono di continuare il loro viaggio e cambiare città. L'ultima sequenza le mostra di nuovo in gruppo, in sella alle loro motociclette, mentre indossano il fazzoletto e il casco rosso, proprio come all'inizio del film. La loro unità è stata rafforzata dal dolore comune, e sono pronte così a ripartire insieme verso nuove avventure.

III. IL CINEMA DI NORIFUMI SUZUKI

Il regista Norifumi Suzuki era famoso per le critiche alle istituzioni che inseriva nei suoi film: la libertà tematica concessa nei *pinky violence* lasciava spazio all'inserimento di idee considerate controverse per la società giapponese dell'epoca. Anche le religioni venivano prese in causa: con *School of the Holy Beast* (1974), diretto per la Toei, crea una delle pellicole più controverse del sottogenere della *nunsploitation*, filone caratterizzato da protagoniste femminili, suore o monache, rinchiuse in ambienti interamente femminili, dove viene messa in scena una ribellione sensuale e violenta contro le strutture patriarcali e morali che regolano la Chiesa cattolica. Lo spazio religioso diventa un contenitore e un generatore del desiderio femminile represso, amplificato dalla rappresentazione del peccato e della colpa, che vengono puniti con torture che richiamano l'estetica feticista. Questi film presentano scene di tipico carattere d'exploitation che illustrano dinamiche differenti: le azioni impure vengono punite ma allo stesso tempo i personaggi maschili molestano psicologicamente e sessualmente i personaggi femminili, non solo per causare shock nello spettatore, ma anche per denunciare le istituzioni religiose moderne e i danni che provocano ai loro credenti.[60] Inoltre, l'autorità maschile viene rappresentata con scetticismo attraverso scene che presentano lesbismo, isteria e visioni sacrileghe, dove le scene di tortura e autoflagellazione si sovrappongono all'estasi omoerotica.[61]

Un altro film celebre del regista è *Sex and Fury* (1973), diretto sempre per la casa cinematografica Toei. Il film, oltre ad appartenere al filone dei *pinky violence*, fa parte del filone dei *jidaigeki*, ovvero dei film in costume ambientati nell'epoca Meiji (1868-1912). La vendetta, concetto che verrà approfondito nell'analisi di *Lady Snowblood*, è una delle tematiche principali di questo film, che diventa un cult del genere. Al contrario di *Lady Snowblood*, vengono rappresentate molte scene tipiche del sottogenere, da combattimenti senza vestiti a stupri fino a scene di sesso.

[60] https://hyperrealfilm.club/reviews/school-of-the-holy-beast, (ultima consultazione 28 agosto 2025).
[61] https://mubi.com/it/it/collections/nunsploitation (ultima consultazione 13 giugno 2025)

3.1 *School of the Holy Beast*

Il film narra la storia di Maya (interpretata da Yumi Takigawa), una giovane donna che decide di entrare nel convento del Sacro Cuore con l'intento di scoprire la verità sulla morte della madre Michiko. All'interno dell'istituto religioso, Maya si confronta con una realtà fatta di segreti, autorità corrotte e desideri repressi.
Le pratiche del convento includono punizioni di carattere sadomaso come l'autoflagellazione, e non mancano episodi di violenza fisica tra le suore stesse.
Nel corso delle sue indagini, la protagonista scopre l'identità del vero colpevole: un sacerdote apparentemente benevolo che in passato aveva avuto una relazione con sua madre, complice della sua uccisione, che si rivela essere suo padre. Dopo aver ucciso la madre superiora, Maya consuma un atto di vendetta finale: si unisce al padre per poi rivelargli la sua identità.

Fig. 3.1 - La locandina di School of the Holy Beast.

Il film si apre con una folla esultante che assiste a una partita di hockey sul ghiaccio. In questo contesto mondano viene introdotta Maya, alla vigilia del suo ingresso nel convento del Sacro Cuore. È l'ultimo giorno della sua vita "ordinaria", che trascorre sperimentando una serie di attività che presto non avrà più l'occasione di fare.
La macchina da presa si muove dal campo da gioco agli spalti, fino a soffermarsi su di lei, isolandola visivamente dal resto della folla. Seguono poi brevi transizioni spaziali:

prima un treno in corsa, poi un flusso di persone in movimento per le strade di una grande città. Maya cammina da sola, accompagnata da una colonna sonora malinconica, quasi a suggerire il peso della scelta che sta per compiere. Trascorre il pomeriggio girando per negozi e andando al cinema, per poi salire su una motocicletta: il suo gesto viene interrotto da una mano guantata che la afferra al fianco, ma la tensione si spezza immediatamente, quando l'uomo che l'ha afferrata le sfila gli occhiali da sole e le sorride con complicità. Inizia una sequenza che li mostra insieme: in moto, a passeggio, in un locale e poi in una sala giochi. Mentre scorrono i titoli di testa, la loro giornata insieme si sviluppa come un rito di passaggio: che si conclude con i due che vanno a letto insieme. Maya indossa un rosario al collo, anticipando la portata del percorso che l'attende. Dopo il rapporto, i due conversano, e l'uomo si presenta come Kento Aoki, che le chiede di rivedersi. Lo spettatore capisce così che i due si sono incontrati per la prima volta proprio quel giorno, e che non c'è nulla che li lega a parte un pomeriggio insieme. Maya infatti rifiuta: confessa che quello era solo un incontro occasionale, un'esperienza voluta proprio perché il giorno seguente inizierà una nuova vita. Alla sua domanda su dove stia andando, risponde che si recherà in un posto dove una donna non è più una donna. Il convento è uno spazio che, idealmente, dovrebbe annullare il desiderio in favore della purezza e della trascendenza, ma che in realtà esaspera proprio quelle pulsioni che pretende di reprimere. La scena si chiude con un'inquadratura ravvicinata del crocifisso del suo rosario, chiaro presagio del sacrificio che seguirà. Questa sequenza iniziale dimostra il contrasto tra libertà e clausura. Maya trascorre il suo ultimo giorno da ragazza normale celebrando la sua autonomia; il suo corpo attraversa spazi pubblici, dove Maya può ancora essere soggetto attivo nelle proprie scelte, culminando con l'esperienza erotica (ma anche spirituale, dato il rosario al collo) dell'incontro con un uomo sconosciuto.

Fig. 3.2 - Viene introdotta Maya, una ragazza apparentemente ordinaria.

Compare una casa antica, immersa nella nebbia, accompagnata da una colonna sonora solenne e religiosa composta da organo e canto liturgico, che si collega al rosario inquadrato nella sequenza precedente. La macchina da presa indugia su diverse inquadrature del convento, la sua architettura austera e la torre sormontata da una croce, evidenziando la presenza di una chiesa al suo interno. Al culmine del canto compare in sovrimpressione il titolo del film, presentato come *Convent of the Sacred Beast*. Il portone di legno del convento si spalanca, rivelando un interno dai toni sacrali: una finestra istoriata, un altare e una schiera di suore disposte ai lati compongono una scena chiaramente rituale. Appaiono scritte sovraimpresse che spiegano la natura del luogo: il convento è riservato esclusivamente a donne di "verginità eterna", lontane dagli uomini, diventate "mogli dell'Onnipotente". Sono descritte come anime ferite dal mondo, rifugiate in cerca di redenzione. Maya Takigawa viene presentata al gruppo da una suora vestita di bianco. Viene introdotta come una "pecorella smarrita" davanti a una congregazione di suore tutte vestite di nero, giovani e anziane, il cui sguardo fisso e severo crea un senso di inquietudine; la suora vestita di bianco insiste sul fatto che nessuna delle presenti è stata costretta a entrare nel convento, ma ha scelto di farlo per fede.

A differenza delle altre donne, Maya spicca immediatamente: è l'unica a indossare un'uniforme quasi scolastica, con una gonna corta che lascia intravedere le gambe, visivamente dissonante rispetto alla severità dell'ambiente. Quando si presenta, tutte le suore fanno il segno della croce, Maya inclusa. Maya viene presentata subito come "altra", un elemento disturbante in un ambiente omologato. La sua immagine infrange il codice visivo della clausura ed evidenzia come l'apparente purezza del convento contenga in realtà violenza e desideri repressi.[62] Maya si presenta subito come una provocatrice, il suo corpo oggetto di attrazione e disgusto. La struttura patriarcale della religione, seppur mediata da un universo tutto femminile, appare già scossa dalla sola presenza di una soggettività femminile ancora autonoma. La dinamica tra corpo e istituzione sarà centrale in tutto il film, dove la clausura intensifica la passione e l'erotismo, trasformandoli in violenza e feticcio.

[62] L. Mulvey, op. cit., pp. 8-11.

Fig. 3.3 - L'ingresso di Maya.

Nel rituale di iniziazione, Maya è completamente nuda di fronte alla statua della Vergine Maria che domina la scena circondata da candele e accompagnata da un canto lirico solenne. L'attenzione delle donne è su Maya, inginocchiata davanti alla statua, con il corpo completamente esposto, che al posto di essere un simbolo di purezza e abbandono, risalta invece come figura erotica, in netto contrasto con il simbolismo religioso della scena.[63]

L'atto di baciare il crocifisso, seguito dalla copertura del corpo con un telo bianco, rafforza l'ambivalenza tra purificazione e possesso. Il telo sembra un sudario e un velo nuziale: il corpo di Maya viene simbolicamente offerto, non a Cristo, ma un sistema che regola e reprime l'individualità e la sessualità femminile.

Maya non viene liberata ma inglobata da un ordine che promette silenzio e redenzione e costruisce il proprio potere sulla sorveglianza dei propri credenti. La nudità sacrale nel contesto religioso diventa veicolo di trasgressione e controllo. [64]

[63] *Ibidem*.

[64] https://cleojournal.com/2017/04/21/when-hard-meets-soft-the-painful-pleasures-of-nunsploitation-cinema/ (ultima consultazione 13 giugno 2025).

Fig. 3.4 - L'iniziazione di Maya.

Dopo la cerimonia di iniziazione, Maya indossa per la prima volta l'abito da suora. Una consorella le illustra le regole del convento, soffermandosi su quelle che riguardano l'adulterio, l'omicidio e il furto: peccati capitali che vanno oltre l'infrazione delle leggi monastiche. Maya è chiamata a giurare solennemente di non trasgredirle, ponendola subito all'interno di un sistema di controllo totalizzante. Le viene poi spiegato il significato degli abiti: il bianco come segno di purezza e il nero come segno di penitenza. L'identità di Maya si riduce a una dicotomia morale e cromatica, in cui l'individualità viene annullata a favore della disciplina.

Nel dormitorio comune, Maya entra in contatto con un altro aspetto della quotidianità del convento: la violenza autoimposta. Una suora, con il busto scoperto, si flagella da sola mentre recita preghiere di pentimento. Le altre donne non sono sorprese da questo atto; la vicina di letto rassicura Maya spiegandole che ogni stanza è dotata di una frusta, a indicare quanto queste punizioni facciano parte della vita monastica. La coesistenza della religione e della violenza è data dal rosario che indossa la ragazza che si sta autoflagellando, ma anche dall'ombra di una croce che appare sulla parete di fronte a lei, quasi come una proiezione del senso di colpa. Anche se il convento è uno spazio apparentemente femminile, la logica dello sguardo e del controllo resta pienamente maschile: le punizioni avvengono sotto Gesù crocifisso, che rappresenta lo sguardo di

Dio, e la componente erotica di esse è presente per un altro tipo di sguardo, quello maschile dello spettatore.[65]

Fig. 3.5 - L'autoflagellazione di una consorella.

La routine del convento si struttura con una messa mattutina, il lavoro nei campi e la consumazione dei pasti in mensa. Le suore si lavano poi in una vasca comune, coperte solo da una veste sottile. Il corpo resta sempre sorvegliato, anche nei momenti ordinari.
Durante una lezione tenuta dalla vicepreside, viene ribadito il comandamento contro l'adulterio: le ragazze devono mantenere puro sia il corpo che la mente.
Ma Maya solleva un dubbio provocatorio, chiedendo come sia possibile il concepimento senza un rapporto sessuale. La discussione degenera quando un'altra giovane suora, Matsuko Ishida, mette in discussione la verginità di Maria. Le altre novizie, scandalizzate, chiedono che Matsuko venga espulsa, e lei, per ritorsione, accusa una compagna di non essere vergine. La vicepreside interrompe così la lezione.

Quella notte, in dormitorio, Matsuko offre dell'alcol a Maya, dicendole di essere contenta che ci sia un'altra ragazza come lei. Un'altra ragazza le osserva di nascosto e le denuncia e Matsuko viene convocata nell'ufficio della preside, che le ricorda che è lì per essere "rieducata" su volere dei genitori. Convinta che la spia sia Maya, Matsuko inizia a sospettare della nuova arrivata.

Nel convento viene fatta una distinzione tra le suore che hanno offerto donazioni e quelle che non l'hanno fatto: quest'ultime devono svolgere mansioni più pesanti.
Due suore, esauste, fanno cadere una scatola contenente delle salsicce e si abbandonano a un gesto impulsivo, divorando tutto in contenuto. Il simbolismo è evidente: il cibo fallico è consumato in segreto, tra desiderio e colpa. Scoperte, le due donne vengono condotte nella cappella per essere punite. Con il busto scoperto, le due ragazze devono

[65] *Ibidem*.

frustarsi a vicenda, venti colpi ciascuna. Le inquadrature insistono sulle schiene graffiate, sui gemiti soffocati, sulle fruste che sembrano animarsi di vita propria mentre si avvolgono sul corpo delle vittime. Le suore più anziane e la vicepreside osservano la scena con sguardi compiaciuti, quasi eccitati. Il sadismo è mascherato da penitenza, ma l'erotizzazione del castigo è evidente: il peccato è un pretesto per la messa in scena del desiderio.[66]

Matsuko ne approfitta per alimentare la paranoia affermando che c'è una spia tra loro e accusa Maya.

Fig. 3.6 - La punizione delle suore.

La sequenza si chiude con un'immagine che infrange l'austerità imposta dalla vita monastica: due suore si stanno baciando nella serra, al riparo da sguardi indiscreti. È un momento sospeso tra tenerezza e desiderio, che si carica di una tensione in netto contrasto con le regole del convento. Una delle due religiose è Janet, occidentale dai capelli rossi, mentre l'altra, giapponese, le sussurra parole ambigue: le dice che, grazie al suo aiuto, tutto sta andando secondo i piani, e che per questo merita una ricompensa. L'atto sessuale tra le due donne è suggerito da un'inquadratura simbolica: la suora giapponese, priva del velo, lecca la pelle tra il proprio indice e il medio, evocando con esplicita allusione il rapporto tra le due. La scena è improvvisamente interrotta dallo sguardo di Maya, che le

[66] J. Sharp, op. cit., pp. 203-218.

osserva da dietro un cespuglio. Il voyeurismo maschile è rappresentato dalla protagonista, che osserva di nascosto il rapporto saffico tra le due donne.[67]
Con uno sguardo accusatorio, Maya rivela di aver capito che la spia tra le novizie è proprio la suora giapponese. Le impone il silenzio e in cambio manterrà il segreto della sua relazione con Janet. La suora si giustifica dicendo che è stata costretta a collaborare, su richiesta della vicepreside, per ottenere informazioni sulle altre ragazze. Maya le ordina di portarla nell'ufficio della preside, dove, frugando tra i documenti, ha la conferma che anche sua madre ha vissuto nello stesso convento.

Fig. 3.6 - Il rapporto tra le due suore.

Maya è decisa a recuperare informazioni sulla madre, porta quindi del cibo a un'anziana suora malata, convinta che abbia conosciuto la madre. Infatti quando si avvicina al letto, la donna nota il rosario che Maya porta al collo, e con mani tremanti lo rigira tra le dita e legge la piccola incisione: "Mary-Michiko". Maya le dice che apparteneva a sua madre, Michiko Shinoara. Le chiede poi, con tono supplichevole, di non dirlo alla preside: non è stata mandata lì da nessuno, è nel convento per sua volontà. Maya capisce che l'anziana sa qualcosa su sua madre, e quindi prova a sapere di più. Le chiede se l'ha conosciuta, come è morta e l'identità di suo padre. L'anziana si limita a dire che Michiko era una brava persona, poi si inginocchia a pregare, come per sottrarsi al peso della verità.

Nella sequenza successiva le suore stanno lavorando nei campi sotto il sole. Tra le file di terra, Matsuko si è nascosta dietro un cespuglio e sta fumando di nascosto. Maya la raggiunge, e l'atmosfera si fa subito tesa. Matsuko la accusa con disprezzo di essere una spia al servizio della vicepreside e la schiaffeggia con violenza, facendola cadere a terra. Maya si rialza e le si scaglia contro; le due ragazze si picchiano con furia,

[67] L. Mulvey, op. cit., 14-16.

tirandosi i capelli e colpendosi con schiaffi e spinte. Le altre suore accorrono, ma restano immobili: durante lo scontro, i veli cadono e le due ragazze restano con i capelli scoperti. Come punizione, le due vengono mandate in isolamento.

Durante l'orario di visita, una bambina arriva al convento portando due mele a sua sorella maggiore, Isako, che ha preso i voti. Le due si incontrano ma sono separate da delle sbarre, che rappresentano l'alienazione delle suore dal mondo esterno. La bambina le porge il frutto, e poi le spiega come il padre malato stia peggiorando sempre di più, ma a casa mancano i soldi per aiutarlo. Le chiede aiuto e la accusa di essere cambiata. Isako, visibilmente turbata, risponde che l'unica cosa che può fare è pregare per lui. La bambina è disperata, ma la suora rimane immobile, intrappolata tra il suo voto e il senso di colpa.

Successivamente, un'agitazione improvvisa scuote la routine: mancano dei soldi dalla cassetta delle offerte. Una suora va a riferirlo alla vicepreside, che ordina immediatamente una perquisizione delle ragazze. Si apre una scena che richiama i momenti più assurdi e comici dell'exploitation giapponese degli anni Settanta. Le ragazze vengono fatte allineare in dormitorio, dove la vicepreside inizia l'ispezione con tono marziale; all'improvviso estrae una rivista pornografica da sotto un materasso e urla scandalizzata. Una suora anziana le dice di lasciar perdere e continuare, e Matsuko propone di far spogliare tutte le novizie: i soldi potrebbero trovarsi nascosti sotto i vestiti.

Matsuko si spoglia fino a rimanere in mutande e velo, esibendo con ostentazione il suo corpo. Quando l'assistente scopre che una delle ragazze indossa delle mutandine di pizzo a fiori, l'accusa di essere una pervertita, e lei con ingenuità prova a togliersi anche quelle, ma viene interrotta bruscamente. È Maya a intervenire, dicendo che la colpevole confesserà, se le verrà data l'occasione.

La vicepreside accetta e annuncia che terrà la rivista pornografica, per bruciarla personalmente. Per facilitare la confessione, viene chiamato un prete.

L'arrivo del sacerdote spezza la routine delle donne, che lo accolgono in modo quasi esagerato, inchinandosi al suo passaggio. Padre Takemura è un uomo anziano con la barba lunga e un bastone e, dopo aver lodato la dedizione delle religiose, si reca nella chiesa interna, dove trova Isako in preghiera, visibilmente turbata. Con tono paterno, le chiede se c'è qualcosa che la preoccupa. La ragazza, in lacrime, confessa di essere la ladra delle offerte. Spiega di aver trovato i soldi nella stanza della vicepreside mentre faceva le

pulizie e di averli presi per aiutare il padre malato, per questa ragione chiede di essere punita. Il prete inizialmente sembra comprensivo: le dà dei soldi e le dice di aiutare la sua famiglia. Ma la situazione prende una piega inquietante: quando lei lo ringrazia, riconoscente e visibilmente sollevata, lui le dice che Dio non può perdonarla, perché si è sentita sollevata una volta "risolto" il problema. Aggiunge che Dio esige un sacrificio e che lui stesso si farà strumento della punizione divina.

La sequenza prende il punto di vista dell'uomo: la macchina da presa riprende il gesto con cui strappa il velo a Isako e la getta sul letto, dove le apre le gambe con forza. La scena assume toni estremamente crudi e disturbanti: la giovane piange mentre subisce lo stupro, e il contrasto tra l'ambientazione sacra e la violenza subita rende ancora più forte l'effetto di shock. La scena si conclude con la ragazza stesa sul letto, i capelli sciolti, la veste lacerata e tracce di sangue tra le gambe, a rappresentare la verginità perduta: è immobile, come se fosse morta.[68]

Fig. 3.7 - Lo stupro di Isako.

La vicepreside, da sola nel suo ufficio, non riesce a resistere alla tentazione: apre il cassetto e tira fuori le riviste pornografiche sequestrate in precedenza. Con ipocrisia, finge di scandalizzarsi, per poi abbandonarsi al desiderio subito dopo. Questa scena, girata in chiave volutamente grottesca, segue il classico registro comico-erotico tipico dei film *pinku eiga*. All'esterno, Maya scavalca un muretto e si toglie la veste: sotto indossa abiti normali, e la sua doppia vita viene rivelata. Poco dopo entra in un locale notturno dove

[68] A. Kozma, op. cit., p. 42.

l'attende Kento, l'uomo incontrato all'inizio del film, insieme ad alcune ragazze e un altro uomo. Maya propone un "gioco": vuole vendicarsi della vicepreside.
I due uomini vengono travestiti da suore e fatti infiltrare nel convento. Raggiungono la stanza della vicepreside, che dorme abbracciata alle riviste sequestrate. Le sollevano la gonna, le tolgono la biancheria e uno dei due le monta sopra. La vicepreside si sveglia, ma l'uomo le sussurra che la porterà "in paradiso". Lei prova a fermarlo, ma poi cambia atteggiamento, arrivando a chiedere di continuare e invocando il nome della Madonna. Al termine dell'atto, l'uomo fa il segno della croce e le campane del convento iniziano a suonare.
Maya torna a riprendere gli infiltrati per farli uscire, ma vengono scoperti da altre suore. Inizia un inseguimento per i corridoi, dove vengono intercettati da Matsuko che, invece di denunciarli, fa i complimenti a Maya e li aiuta a fuggire. Quando vengono fermate dalle altre sorelle, si giustificano dicendo di essere semplicemente uscite per una passeggiata.
La vicepreside si sveglia in stato di shock. Piangendo, confessa alle suore che stanno entrando nella sua stanza che ha cercato di resistere all'uomo, ma non ci è riuscita. Si accusa di aver perso la purezza e di essere stata contaminata. Poco dopo, un'altra suora riferisce di aver visto Maya in compagnia di due suore sospette.
La sequenza descritta, come molte altre nei film *pinku eiga* e nell'exploitation giapponese degli anni '70-'80, è costruita per soddisfare lo sguardo maschile eterosessuale. Anche quando le donne sembrano avere potere narrativo come Maya, che pianifica la vendetta, il corpo femminile resta il centro dello spettacolo visivo, sempre esposto e sessualizzato per lo spettatore. In questo caso, lo stupro della vicepreside viene rappresentato in modo volutamente ambiguo: da un lato è una punizione grottesca per la sua repressione e autorità, dall'altro viene "risolto" in una sorta di parodia del piacere femminile, con la vittima che passa dalla resistenza alla partecipazione. Questo tipo di rappresentazione normalizza la violenza sessuale e la svuota del suo significato reale, riducendola a una fantasia di dominio. Rendendo Maya l'orchestratrice dello stupro, il film sembra voler "scagionarsi" dall'accusa di misoginia, spostando la responsabilità sulla donna. Tutto è costruito per sedurre e intrattenere un pubblico maschile, rendendo la sofferenza femminile erotica e giustificata, dalla masturbazione della vicepreside, lo stupro travestito

da sketch comico, e perfino il momento finale in cui la donna si accusa piangendo di non aver resistito.[69]

Maya deve essere punita: si trova quindi in ginocchio al centro della cappella sotterranea del convento con il torso scoperto e dei rami spinati che le stringono il busto e i seni.

Il sangue cola lentamente lungo il suo corpo, mentre due suore continuano a stringere i rami. Altre suore, disposte in cerchio, la colpiscono ritmicamente con mazzi di rose. La scena è al rallentatore, accompagnata da una musica drammatica. I petali si staccano e volano nell'aria, e il rosario che porta al collo si spezza, rivelando il nome della madre inciso sul retro. La preside, che sta assistendo alla punizione, lo raccoglie e resta visibilmente scossa. Matsuko prova a fermare la punizione, che si prende la colpa per difendere Maya. La preside ordina che venga punita anche Matsuko, ma lei si ribella, estrae un coltello da sotto la veste e poi si scaglia contro le suore, accusandole tutte di desiderare un uomo, anche se lo negano. Le suore, inorridite, chiedono alla preside l'espulsione immediata, e la preside acconsente. Matsuko si toglie il velo e lo pesta con decisione, e con il coltello taglia i rami che imprigionano Maya. Prima di andarsene, minaccia che, se una sola ragazza verrà ancora punita, lei denuncerà tutto alla stampa. La preside, sotto pressione, accetta in silenzio di non espellerla dal convento: non può rischiare che il mondo sappia la verità su di loro. In questa sequenza il corpo femminile viene erotizzato attraverso la sofferenza: Maya stretta dai rami spinati che le trafiggono il seno non rappresenta solo la punizione, ma un'estetizzazione della tortura, con tratti quasi cristologici. L'iconografia del martirio della tradizione cattolica viene rielaborata in chiave sadomaso. Anche la figura di Matsuko si inserisce in questa dinamica ambivalente: se da un lato è l'eroina ribelle che rompe il silenzio e salva Maya, dall'altro è comunque "sessualizzata" nel gesto di ribellione e nelle sue parole. La sua battuta sulle suore che desiderano un uomo rivela ancora una volta la tensione latente tra desiderio represso e religione.

[69] T. Shibata, op. cit., pp. 7-9.

Fig. 3.8 - La punizione di Maya.

Liberata dalla sua punizione, Maya torna dalla suora anziana che giace a letto, febbricitante. Il suono di una tempesta accompagna la sequenza: la vecchia decide di confessare ciò che è successo alla madre di Maya alla figlia. Michiko era infatti destinata a diventare preside, ma ha violato le regole del convento rimanendo incinta di Maya. La vicepreside di allora e attuale preside decide di punire Michiko per questo suo errore: Michiko viene frustrata nella cappella sotterranea, poi presa a calci sull'addome. La donna viene poi impiccata, e l'evento causa il parto. La scena che segue è confusa e frammentata, con schizzi di sangue sul pavimento che si alternano a vetri rotti e la neonata piangente. Tutto ciò avviene durante la notte di Natale, ma la bambina che nasce non viene al mondo per portare la salvezza; la sua missione è invece quella di eliminare i responsabili della morte della madre. La vecchia riesce a portare Maya nella città più vicina, dove le lascia il rosario della madre, ma dice di non sapere l'identità del padre della ragazza. L'elemento religioso viene usato per legittimare la punizione del corpo femminile, in particolare quello della madre, figura potenzialmente sovversiva nel suo potere generativo.

Maya torna nella cappella sotterranea, dove immagina la madre impiccata al soffitto. Viene raggiunta dalla preside che le restituisce il rosario; ha capito che Maya ha scoperto la verità sulla madre. Prova a giustificarsi dicendo che è necessario punire chi ha peccato, ma Maya la interrompe. La ragazza non vuole sentire nessuna scusa, così la preside le

chiede di lasciare il convento la notte stessa, in modo da mantenere il ricordo dei suoi genitori puro e incontaminato. Maya però vuole sapere l'identità del padre, ma la preside si rifiuta di parlare. La ragazza le comunica che non ha intenzione di lasciare il convento: è il luogo in cui ha avuto la sfortuna di nascere e vuole vederlo marcire dall'interno.

A seguito della decisione di Maya, padre Takemura e la preside si confrontano in una stanza del convento. Il prete chiede la giustificazione della presenza di Maya al convento, e la preside replica dicendo che la ragazza sa ormai troppe cose. Il sacerdote propone così di eseguire la "cerimonia del Signore", ma viene subito bloccato dalla donna: la cerimonia infatti non è più permessa. La confessione che segue rivela il pezzo mancante della storia di Michiko: Maya è infatti la figlia di padre Takemura. Si scopre così la gelosia della preside nei confronti di Michiko; le due sono state cresciute come sorelle, ma Michiko la superava in tutto. Inoltre, anche la preside era innamorata di Takemura, e alla scoperta della gravidanza dell'amica ha potuto sfogare la propria rabbia nella punizione della donna, fino a ucciderla. La confessione è carica di senso di colpa, ed emergono le relazioni sessuali tra il prete e le due donne, facendo riemergere il tema del peccato e del desiderio represso. Takemura appare disilluso, quasi disconnesso dalla realtà che lo circonda: afferma che l'amore è una mera illusione e che Dio non ha mai fatto nulla per le persone sofferenti. Si rivela così il trauma di guerra dell'uomo, che si inserisce nella narrazione attraverso delle immagini di esplosioni e di corpi, allusione alla bomba caduta su Nagasaki. La preside e Takemura si rivelano così come due personaggi corrotti e ambigui; il preside annuncia che compirà la cerimonia su Maya.

La preside porta Maya su una scogliera, con il pretesto di rivelarle la verità su suo padre. Quando le svela l'identità dell'uomo, aggiunge che è stato proprio lui a obbligare la preside a uccidere Michiko. Le indica poi la scogliera e il mare, raccontandole come questo fosse il posto preferito dei genitori, dove si incontravano di nascosto e dove lei è stata concepita. Maya osserva il mare dando le spalle alla donna, che allunga lentamente il braccio, come a volerla spingere giù dalla scogliera. La colonna sonora da film horror accentua la gravità del gesto, ma Maya si gira all'improvviso, cogliendo la preside di sorpresa e spezzando la tensione della scena. Maya si allontana dal luogo e dalla preside, e le dice che ora non tornerà più indietro: è ancora più decisa a vendicarsi.

Viene mostrato l'atterraggio di un aereo Air France, destabilizzando lo spettatore con un improvviso cambio di scenografia, finalmente all'esterno del convento. Una donna

misteriosa, vestita di nero e con occhiali da sole, scende portando una valigia: è Natalie Green, inviata da Roma per riportare l'ordine nel convento. Quando si presenta alle ragazze, dice di non tollerare le regole infrante e di sentire l'odore di una strega che sta provando a portarle tutte sulla cattiva strada. È decisa a trovarla, ma la preside la ferma dicendole che senza la sua approvazione non può fare nulla. Natalie ribatte dicendole che da quel momento in poi sarà lei a eseguire i suoi ordini. Si impone come nuova figura di autorità massima, seconda solo a Takemura. La sua presenza segna un salto di intensità, anticipando un'ondata di violenza e fanatismo.

Intanto, Isako corre in bagno a vomitare. Le voci delle ragazze insinuano una gravidanza, che viene confermata quando Maya chiede chi sia il responsabile, ma Isako non le risponde. Anche Natalie capisce che la ragazza è incinta e decide di punirla: la incatena con il busto scoperto e inizia un interrogatorio che si trasforma rapidamente in tortura. L'estetica è marcatamente feticistica: catene, pelle sudata, dolore, il corpo femminile esposto come oggetto sacrificale. Natalie chiede chi è il padre e Isako incolpa il prete, ma ovviamente nessuno le crede. Viene accusata di mentire, e Natalie chiede che venga portata dell'acqua salata per testare la fede della ragazza. L'acqua viene rovesciata sul volto di Isako, che è costretta a berla tutta, e sotto le gambe le viene posta una lastra con l'immagine di Cristo crocefisso. Se urinerà sulla croce, sarà la prova che non è degna della grazia divina e che quindi sta mentendo. Il riferimento esplicito è alla persecuzione dei cristiani durante l'epoca Tokugawa, richiamando storiche dinamiche inquisitoriali.
Il tempo diventa un elemento di tortura: l'orologio scandisce implacabile ogni secondo di questa scena di *omorashi:* in Giappone, questa viene riconosciuta come una forma di sottocultura feticista, nella quale i partecipanti o gli spettatori provano eccitazione nell'avere (o vedere) una vescica piena o bagnarsi.[70] Isako è incatenata, sfinita, con le occhiaie marcate, e le novizie, convocate da Natalie, vengono obbligate ad assistere: chi rifiuta viene considerata una traditrice. Solo Maya si oppone e si rifiuta di assistere. Il momento culminante è sospeso in un'attesa quasi rituale. Alla fine, Isako cede: urina sopra la lastra, sporcando l'immagine di Cristo. L'atto viene accompagnato da un inno sacro, in paradossale contrasto con la scena, che si chiude con il corpo della ragazza che crolla in avanti, il sangue che le esce dalla bocca e l'accusa definitiva: è colpevole dei suoi peccati e non si merita la grazia.

[70] D. Mangili, op. cit., p.81.

Fig. 3.9 - Isako viene torturata.

Mentre le ragazze assistono alla tortura, Maya va in cerca della preside. Quando la trova, le chiede che Isako venga lasciata andare: è l'unica che crede nella sua innocenza, e sa che anche la preside ha capito che il vero colpevole è il prete. La preside la ascolta apparentemente comprensiva, ma è un diversivo per prendere tempo: si avvicina a una corda che pende vicino alla finestra e la tira, facendo aprire una botola nel punto del pavimento dove si trova Maya, che però salta con prontezza verso la preside. Dopo una breve lotta, riesce a spingerla dentro la botola, che è piena di acqua bollente.
Maya raggiunge poi Isako, ancora incatenata nel luogo della tortura. La ragazza non risponde più: è morta. In un gesto di rabbia e disperazione, Maya distrugge la lastra raffigurante Gesù e poi abbatte la statua della Vergine Maria. La musica si interrompe bruscamente sul volto impassibile di Natalie, che la osserva in silenzio assieme alle altre suore. Natalie la accusa di essere una traditrice mentre ha in mano una frusta, che anticipa la tortura che dovrà subire Maya.

Segue una processione notturna: le suore, con le candele in mano, camminano in silenzio verso la messa di Natale celebrata dal prete. Le parole della funzione richiamano la necessità di pregare per chi ha deviato dal giusto cammino, in una liturgia che maschera vendetta e controllo sotto la veste della salvezza. Infatti Maya, l'unica assente alla celebrazione, è stata legata al pavimento di una stanza fredda, la finestra aperta lascia entrare la neve. Una candela accesa sul comodino diventa la sua unica possibilità di fuga: la fa cadere e sfrutta la fiamma per bruciare le corde che la tengono prigioniera. Il rumore di passi che salgono le scale scandisce l'urgenza di Maya: nella stanza entra infatti Natalie, che annuncia a Maya la sua condanna: dovrà bere del veleno che la ucciderà, e mentre Maya brucerà all'inferno, la donna e il prete celebreranno una "messa privata", una chiara allusione alla relazione sessuale tra i due, l'ennesima contaminazione tra sacro e profano.

Maya reagisce con grinta, gettando via il bicchiere: dopo la morte di Isako sembra ancora più decisa nell'eliminazione delle persone coinvolte. Natalie la colpisce con la frusta, ma Maya afferra la corda della campana che pende vicino alla finestra aperta: la usa per darsi lo slancio e colpisce Natalie con un calcio violento. Il corpo della donna viene scaraventato fuori dalla finestra, finendo impalato in un'immagine quasi grottesca: dopo la preside, Maya continua la sua vendetta dei responsabili della morte della madre, adesso anche di Isako.

Fig. 3.10 - Maya uccide Natalie.

Maya deve completare la sua missione, e l'ultima persona da eliminare è Takemura, suo padre, il vero responsabile della morte della madre. Si ricorda che Natalie e il prete si erano dati appuntamento dopo la messa, così si nasconde nel letto del prete, facendo finta di essere la donna che ha appena ucciso. Dopo la messa, lui si reca nella sua stanza, dove si spoglia, rivelando la pelle bruciata nel bombardamento di Nagasaki e si stende sopra la ragazza, convinto che sia Natalie. La telecamera riprende un quadro dove è raffigurata l'Ultima Cena, che rappresenta il tradimento imminente di Maya, ma anche quello che il prete ha compiuto contro la madre, che al tempo aveva illuso dicendo di amare. Lui si accorge che la donna con cui sta avendo un rapporto sessuale non è Natalie, e le chiede di svelarle la sua identità. Maya gli rivela di essere sua figlia e che è da diciotto anni che lo sta cercando, per scoprire che è un demone che ha appena peccato di incesto con la figlia, infrangendo le regole di ogni religione.
Il prete ribatte dicendo che la figlia non è altro che la manifestazione di Dio: il suo fanatismo gli impedisce di ragionare lucidamente. Maya replica che sua madre ha sofferto da sola, e che lui come punizione dovrebbe soffrire allo stesso modo. Lui non la ascolta più, sta parlando ma rivolto a Dio, e lo accusa di essere davvero crudele. La punizione che

arriva a Takemura non è divina, ma terrena: la preside, sopravvissuta alla botola piena d'acqua bollente, appare quasi come un fantasma, e lo impala con un crocifisso. Lui cade a terra con le braccia spalancate, quasi a mimare l'arma del delitto. Anche la preside riesce così a vendicarsi di colui che l'ha costretta a uccidere quella che era una sua amica, ovvero la madre di Maya. Il simbolo della fede si trasforma in strumento di morte, e il quadro dell'Ultima Cena si riempie di sangue, che cola lentamente a macchiare i volti degli apostoli.

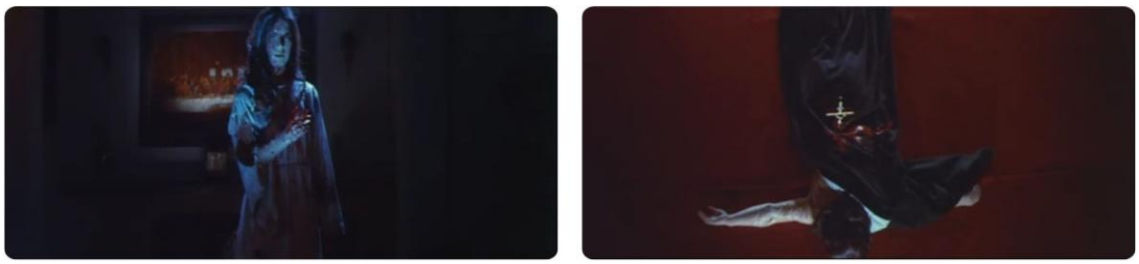

Fig. 3.11 - La preside si vendica

Nell'ultima sequenza del film un treno attraversa la campagna, e la città appare in lontananza. Maya cammina sola tra la folla, vestita di rosso, che richiama il sangue colato nel quadro dell'Ultima Cena. Il suo volto è impassibile mentre cammina con passo deciso; la religione, il peccato e l'identità si dissolvono nella folla anonima di una metropoli.

Fig. 3.12 - Maya riesce a completare la sua missione.

3.2 *Sex and Fury*

La protagonista del film è Ocho Inoshika (interpretata da Reiko Ike), una giovane donna che da bambina ha assistito all'omicidio del padre da parte di tre sconosciuti. Poco prima

di morire, l'uomo le mostra tre carte da *hanafuda* [71] raffiguranti un cervo, un cinghiale e una farfalla: degli indizi per identificare i responsabili. I tre animali (il cervo, il cinghiale e la farfalla) costituiscono un codice visivo che rinvia ai tre responsabili.
Cresciuta in un mondo violento e corrotto, Ocho diventa una giocatrice d'azzardo e un'abile borseggiatrice, ma la sua vera missione è vendicarsi del padre. La sua ricerca la porta a infiltrarsi in trame politiche complesse che coinvolgono anche agenti britannici, tra cui una spia occidentale.

Fig. 3.13 - La locandina di Sex and Fury.

La prima sequenza del film si svolge a Tokyo, nel 1886. Una ragazzina e un uomo stanno camminando spensierati sotto gli archi di un tempio. La bambina inizia a inseguire una pallina che rotola fino a fermarsi sopra un foglietto con scritto "sfortuna": un presagio di ciò che accadrà di lì a poco. L'uomo, che la osserva sorridendo, viene infatti attaccato da tre sconosciuti e trafitto con una katana. Prima di morire, chiede se lo hanno preso di mira perché è un detective, ma i suoi aggressori non rispondono e gli sottraggono la valigetta che porta con sé. Alcune carte da *hanafuda* cadono a terra, macchiandosi di sangue. L'uomo riesce ad afferrarne tre, raffiguranti un cervo, un cinghiale e una farfalla: indizi cruciali per identificare gli assassini. La bambina corre verso di lui, sconvolta. Lo schermo diventa nero e le carte cominciano a cadere come fiocchi di neve. Ingrandite, occupano l'intera inquadratura e diventano lo sfondo per la figura di una donna. È armata

[71] https://it.wikipedia.org/wiki/Hanafuda, (ultima consultazione 21 maggio 2025).

di katana e ha le spalle e il busto ricoperti di tatuaggi; effettua pose da arti marziali mentre scorrono i titoli di testa. Subito dopo, la donna sta camminando per strada: sfila abilmente un portafoglio dalla tasca di un passante e si presenta nel tipico stile da *sukeban*, anche se le epoche sono molto lontane tra loro. Anche se *Sex and Fury* non appartiene alla serie ufficiale dei film sulle gang femminili, già da queste prime sequenze emergono molti elementi tipici del genere: la violenza estrema, l'astuzia e il dominio femminile, la ribellione al potere maschile e istituzionale e una profonda lealtà verso uno stile di vita alternativo. Le carte da *hanafuda* tornano più volte nel corso del film, diventando un vero e proprio leitmotiv visivo, in parallelo con i tatuaggi che adornano il corpo della protagonista e quelli degli assassini.[72]

Fig. 3.14 - I titoli di testa.

La sequenza successiva riassume il contesto storico della pellicola attraverso un montaggio di fotografie e documenti d'epoca accompagnati da didascalie sovraimpresse. Il Giappone, uscito vincitore dalla guerra contro la Cina e da quella contro la Russia, si sta affermando come una potenza in espansione. È il 1905, nel periodo Meiji, e la nazione si sta evolvendo rapidamente verso la modernizzazione.

A Kanazawa, al Kanazawa Central Hotel, si sta tenendo un incontro tra il sindaco e il signor Kurokawa, presidente del gruppo nazionalista Seishinkai. Il sindaco riconosce l'influenza politica dell'uomo, che risponde con arroganza affermando che il suo gruppo potrà crescere anche grazie all'appoggio delle autorità. Il sindaco lo ringrazia e si congratula anche con la moglie di Kurokawa, ma uno scrittore del giornale *Mancho* (che in realtà si rivelerà essere Shunosuke Hiiragi, un rivoluzionario) chiede un incontro con l'uomo. La sua figura è sospetta; il ragazzo è vestito di scuro, i capelli gli coprono metà

[72] Monika Rusiňáková, *Perception of Tattoos in Contemporary Japanese Society*, master's thesis, Lund University, Centre for East and South-East Asian Studies, 2019, p. 4.

del volto e un'inquadratura ravvicinata rivela che nasconde un coltello sotto gli abiti. Poco dopo, infatti, Shunosuke attacca Kurokawa, fuggendo con l'arrivo della polizia, dopo essere stato ferito al braccio dagli uomini di Kurokawa. Viene aiutato e nascosto da Ocho, la donna dei titoli di testa, che lo spinge dentro una stanza. Vengono raggiunti da Sanemaro Hitsujikawa, il maggiordomo della famiglia Hiiragi, che riporta a casa il giovane. Rimasta sola, Ocho apre il palmo della mano e scopre di avere con sé un ciondolo: l'ha rubato a Shunosuke quasi senza accorgersene, come faceva da bambina. Lo apre e all'interno trova la fotografia di una donna occidentale. In quel momento, sembra quasi tentata di seguire i due uomini, ma poi sorride con ironia, divertita dalla sua stessa abitudine a rubare.

Fig. 3.15 - Ocho ruba inconsciamente a Shunosuke.

Ocho è alla ricerca delle persone responsabili della morte del padre e, seguendo alcune voci, arriva a Kanazawa. Parla con il proprietario della sala da gioco Inamura, mostrandogli le tre carte da *hanafuda* che teneva in mano il padre morente. L'uomo afferma di aver già sentito parlare della sua fama come giocatrice e le chiede una dimostrazione della sua abilità. Nella sala, una partita è già in corso ma si trasforma rapidamente in una rissa: alcuni giocatori si accusano di barare a vicenda e uno di loro viene accoltellato a morte. Nella confusione, l'uomo ferito perde un estratto conto bancario su cui compare il nome *Yuki Hosoya*, che attira immediatamente l'attenzione di Ocho. A differenza degli altri presenti, Ocho si china su di lui, lo consola e lo stringe tra le braccia, in un gesto che rivela una profonda umanità.[73] Nonostante la sua vita criminale e la durezza che la contraddistinguono, Ocho sembra seguire un proprio codice morale, che la rende diversa dall'ambiente corrotto in cui si muove. L'uomo confessa che è stato Inamura a costringerlo a barare, poi le affida l'estratto conto e le chiede di consegnarlo a

[73] A. Kozma, op. cit., p. 37.

sua sorella Yuki, che si trova a Tokyo. Se il documento non le verrà recapitato in tempo, la ragazza sarà venduta a un bordello per 500 yen. Dopo aver espresso il suo ultimo desiderio, l'uomo muore tra le braccia di Ocho. Un'inquadratura ravvicinata mostra il volto determinato della donna, mentre il proprietario della sala appare inquieto e tutt'altro che soddisfatto della piega presa dagli eventi.

Ocho viene ripresa mentre si sta lavando in un catino, ospite della sala da gioco e apparentemente rilassata. Si accorge però di essere spiata da alcuni uomini attraverso le finestrelle della stanza. Con gesto rapido e preciso, afferra una carta da gioco e la lancia, colpendo uno degli uomini a un occhio. Scatta così un'aggressione: i malintenzionati sfondano la parete e si lanciano su di lei armati di coltelli. Ocho, ancora nuda, riesce a impossessarsi della katana di uno degli assalitori e a difendersi. Nonostante l'evidente vulnerabilità della sua condizione, la donna affronta e abbatte gli uomini uno dopo l'altro. Li accusa di essere dei codardi per averla attaccata in gruppo, ma il proprietario della sala giustifica l'attacco dicendo che nessuno può parlare male del suo locale e che Ocho deve quindi morire. Ne nasce uno scontro brutale, coreografato al rallentatore. La colonna sonora è drammatica, ma gli spettatori capiscono fin da subito che Ocho non è in pericolo. Si crea invece un senso di inevitabilità, dove l'unica attesa è quella della sua vittoria. I suoni dei fendenti della katana sono amplificati, quasi musicali, a sottolineare la precisione e la potenza dei colpi. Il sangue sgorga in modo innaturale dalle ferite, con spruzzi esagerati. Sebbene Ocho combatta completamente nuda, la regia non insiste esclusivamente sul suo corpo come oggetto erotico: il focus è sulla sua abilità con la spada e sulla sua determinazione a sopravvivere. Il suo corpo, esposto, non è passivo ma attivo, un'arma letale che si muove con grazia e precisione.[74] Il combattimento si sposta all'esterno, dove inizia a cadere la neve: si crea così un forte contrasto visivo tra il bianco candido del paesaggio e il rosso vivo del sangue. Alla fine della carneficina, Ocho non appare affranta o traumatizzata, ma anzi soddisfatta del proprio gesto. Questa reazione sottolinea ancora una volta il suo ruolo da antieroina implacabile e autonoma, al di fuori di qualsiasi convenzione morale o sociale tradizionale.

[74] A. Kozma, op. cit., p. 41.

Fig. 3.16 - Ocho sconfigge i suoi assalitori.

Ocho arriva a Tokyo, dove nota un volantino che annuncia l'aggressione al signor Kurokawa, identificando l'attentatore come un ex membro della Minyukai. Qualcuno le poggia una mano sulla spalla, facendola sobbalzare: è proprio il ragazzo del volantino che aveva salvato, Shunosuke, che la ringrazia. Ocho gli restituisce il ciondolo, ma una ragazza lo colpisce con una spallata: Ocho la ferma immediatamente, intuendo che gli ha rubato qualcosa. Da borseggiatrice riconosce i trucchi del mestiere, e infatti la ragazza era riuscita a intascarsi il portafoglio di Shunosuke. All'arrivo della polizia il ragazzo è costretto a fuggire, mentre Ocho si reca a casa del suo vecchio gruppo di compagne di furti. Tra di loro c'è la nuova arrivata Hakonori Okinu, la ragazza che aveva provato a derubare Shunosuke. La sarta Ogin, capo del gruppo e madre adottiva di Ocho, dice che la stava aspettando: è infatti l'anniversario della morte di suo padre. Ancora una volta, emerge la presenza di una rete di donne solidali che si aiutano e proteggono a vicenda, in questo caso non sotto forma di gang di *sukeban*, ma di gruppo di borseggiatrici che si sostengono a vicenda.[75] L'atmosfera viene interrotta dall'ingresso improvviso e goffo di un uomo che inciampa appena varcata la soglia: si tratta di Kanichi Hazama. Cade e si lamenta, scatenando l'ilarità delle presenti. Consegna alla "boss" un borsello appena rubato e si vanta di aver finalmente imparato a derubare qualcuno. Vedendo Ocho, si presenta come uno studente e le propone subito di portarla a fare un giro sul lungomare. Le altre ragazze lo smentiscono ridendo: non è affatto uno studente, ma guida le barche

[75] L. Treglia, op. cit., p. 141.

che trasportano la spazzatura. Le ragazze ispezionano il borsello rubato e trovano dei preservativi. Non sanno cosa siano, e Ogin ipotizza che siano dei palloncini occidentali. Kanichi afferma di averli sottratti a un gruppo di studentesse, mentre una delle ragazze spiega con semplicità la loro reale funzione, lasciando tutti scioccati. Poco dopo, Hakonori rientra, e Kanichi, che non l'aveva mai vista, afferma con disinvoltura che il borsello l'ha rubato proprio a lei. La scena ha un tono comico e grottesco, a evidente sfondo sessuale, come dimostra il fraintendimento dei preservativi da parte delle ragazze. Questo momento, che mescola umorismo, allusioni sessuali e ingenuità, è tipico del cinema exploitation, dove elementi erotici e provocatori vengono inseriti anche in contesti apparentemente innocenti o ridicoli. La goffaggine maschile, la sessualizzazione implicita e l'irriverenza delle ragazze contribuiscono a creare una scena volutamente ridicola, che riflette sia i codici del genere sia la volontà di giocare con i tabù.[76]

Ocho cerca Yuki nei bordelli della città, ma senza successo. In uno dei bordelli che visita compare il signor Iwakura, accolto con deferenza dagli uomini del luogo. Parla con Kizugen, il proprietario del bordello, un uomo dal volto segnato da cicatrici, e gli dice di essere curioso di vedere una delle nuove ragazze: una vergine proveniente da Kanazawa, dalla pelle bianca. Si tratta proprio di Yuki. Nella sequenza successiva Iwakura si trova da solo in una stanza con Yuki; tenta di avvicinarsi alla ragazza, che è molto spaventata. L'arrivo improvviso di Ocho interrompe il loro incontro, e la donna mostra di avere con sé i 500 yen necessari per riscattare la ragazza. Ikawura si rifiuta di lasciarla andare, ma quando Ocho nomina il fratello di Yuki come mandante della sua missione, l'uomo la guarda con attenzione, notando i calli sulle sue mani: un segno evidente della sua esperienza come giocatrice d'azzardo. Ocho viene accusata dall'uomo di non guadagnarsi da vivere in modo onesto e le propone una sfida: Iwakura la accusa di non guadagnarsi da vivere onestamente e le propone una sfida: se Ocho vince una partita di poker, potrà riscattare Yuki. Se perde, entrambe dovranno rimanere con lui. La partita non sarà semplice; l'avversaria è una donna occidentale.

La narrazione si sposta in un grande salone da ballo, dove ospiti giapponesi e stranieri vestititi in abiti eleganti stanno ballando e conversando tra di loro. Il contrasto è subito evidente quando Ocho e Ogin spuntano in mezzo alla folla: sono le uniche a indossare abiti tradizionali giapponesi, quasi a voler affermare un'identità culturale distinta

[76] John Berra, *Directory of World Cinema: Japan 3*, Bristol, UK: Intellect Books, 2015, p. 45.

in un contesto dominato da influenze occidentali. La loro presenza spicca come silenziosa forma di resistenza rispetto all'ambiente che le circonda. Alla fine di una danza, un uomo annuncia con entusiasmo l'arrivo di Christina, una celebre ballerina londinese. Le luci si abbassano e tutti gli sguardi si puntano sulla scalinata da cui appare la donna. Il volto è nascosto da una maschera, e indossa un abito da sera verde. Christina scende la scalinata con movenze teatrali, mentre gli ospiti si protendono per osservarla meglio. La donna si toglie la maschera e fa un inchino: il volto è finalmente visibile. Ocho la riconosce subito: è la donna del ciondolo che aveva rubato a Shunosuke.

Fig. 3.17 - L'entrata in scena di Christina.

Le due donne si sfidano così a poker. Il tavolo diventa un campo di tensione: il montaggio alterna i primi piani dei volti delle due giocatrici, le mani che stringono le carte e le fiches impalate sui bastoncini. La colonna sonora, ritmata e nervosa, enfatizza la tensione psicologica della partita. Christina vince la prima mano, e la figura della donna, affascinante e glaciale, è una chiara incarnazione dell'"altro" occidentale nei *pinku eiga*: bionda, elegante, sofisticata, ma anche armata e letale. In un film d'exploitation, il suo corpo è mostrato per il male gaze, ma rompe lo stereotipo della donna passiva e aggiunge una dimensione ambigua.[77] La tensione si spezza con l'arrivo di un uomo che urla il nome

[77] John Lie, *Ruth Benedict's Legacy of Shame: Orientalism and Occidentalism in the Study of Japan*, «Asian Journal of Social Science 29», no. 4, 2001, pp. 250-251.

di Kurokawa: è Shunosuke, che Ocho riconosce immediatamente. Scoppia il caos, e Christina viene scortata fuori, ma appena i compagni di Shunosuke circondano la scalinata, lei estrae una pistola e inizia a sparare con precisione ai polsi degli uomini. Il suo volto è impassibile, trasformandola da principessa a cecchina letale. Quando punta l'arma verso Shunosuke, esita. Gli mormora qualcosa dalla scalinata e non riesce a spararagli: quando ci prova, sbaglia due volte. I ragazzi approfittano della confusione per fuggire.
Ancora una volta, il film ribalta le aspettative sulle figure femminili: sono sessualizzate ma implacabili e senza scrupoli.

Fig. 3.18 - Le due donne iniziano la partita di poker.

La partita tra Ocho e Christina riprende dopo l'interruzione. La scena è costruita con una crescente tensione visiva e sonora: i primi piani insistono sugli occhi delle due donne, le mani stringono le carte, e il suono ritmico della musica contribuisce a creare un'atmosfera di sfida carica di tensione. L'ambientazione, l'illuminazione e il montaggio evidenziano un vero e proprio duello, non fisico ma psicologico, dove il potere si misura attraverso lo sguardo.
Nel momento in cui Ocho comincia a vincere, l'inquadratura cambia prospettiva: Christina viene ripresa in primissimo piano, mettendo in risalto il sudore che le imperla la fronte, in un modo che ne accentua la vulnerabilità e il progressivo cedimento. Il corpo di Christina, fino a quel momento costruito come immagine di eleganza e controllo, si incrina simbolicamente con la comparsa del sudore sulla fronte, segno visivo della perdita del controllo.
A segnare la rottura definitiva è l'irruzione di un flashback romantico ed erotico: Christina e Shunosuke vengono mostrati mentre si stanno baciando, poi in un momento d'intimità sessuale. La sequenza, scandita da una musica diegetica dal tono romantico e malinconico, interrompe la linearità dell'azione e destabilizza Christina. Questo momento

permette di problematizzare la costruzione del personaggio: Christina non è solo una fredda cecchina, ma una donna attraversata da desideri e memorie che ne condizionano le scelte. Questo dispositivo narrativo rientra perfettamente nei codici del cinema exploitation, dove il passato sentimentale o sessuale dei personaggi femminili è spesso utilizzato per giustificare un indebolimento momentaneo del loro ruolo attivo, pur senza annullarne la forza complessiva. L'eros, in questo senso, è un elemento disturbante che agisce sul piano psichico più che su quello strettamente narrativo.

La vittoria di Ocho, oltre a segnare un punto di svolta, ribadisce la sua centralità nel racconto come figura femminile capace di muoversi con lucidità in un mondo violento e maschile. La sua azione finale, ovvero il furto della pistola di Christina, è compiuta con un gesto rapido e preciso, che si appoggia su un rapporto di apparente solidarietà tra giocatrici, ma in realtà mette in scena un gioco di potere quasi invisibile.

In questo contesto, l'atto di Ocho non è soltanto funzionale alla trama, ossia rubare la pistola e usarla effettivamente come arma alternativa alla katana, ma assume un valore simbolico: è il passaggio del potere da una figura femminile ibrida, divisa tra desiderio e controllo, a una donna che incarna la determinazione e la vendetta.

Fig. 3.19 - Il ricordo di Christina.

La scena in cui Yuki subisce violenza da parte di Ikawura rappresenta uno dei momenti più disturbanti e complessi del film, non solo per l'estremo abuso messo in atto, ma per il modo in cui esso viene codificato all'interno del linguaggio dell'exploitation

giapponese. Qui, il corpo femminile è oggetto di controllo, feticizzazione e violazione, e al contempo diventa terreno su cui si gioca la questione della purezza, dell'onore e della sopravvivenza. Ikawura ha la schiena tatuata, simbolo di potere e violenza organizzata (spesso legata all'immaginario yakuza), e impone un dominio fisico e simbolico su Yuki: infatti, prima di lasciarla andare come aveva promesso, decide di violentarla. L'ispezione dell'integrità fisica della ragazza, effettuata con freddezza clinica e attraverso l'uso di un'illuminazione artificiale, riproduce in forma estrema una logica patriarcale di possesso e consumo del corpo femminile, in particolare di quello verginale, considerato "puro" e "prezioso". Il gesto è reso ancor più agghiacciante dall'introduzione di un "elisir" che, secondo Ikawura, dovrebbe trasformare Yuki in una ninfomane: un espediente narrativo che, pur nella sua assurdità, ha una lunga tradizione nei film *pinku eiga* e nei rape-revenge asiatici, dove la sessualità viene spesso rappresentata come qualcosa che può essere indotta, manipolata o distorta.[78] La regia sceglie di restituire lo stupro attraverso frammenti: il dettaglio del tatuaggio sulla schiena dell'uomo, il movimento circolare della macchina da presa che destabilizza l'immagine, suggerendo lo stato confusionale della vittima e l'effetto dell'elisir. La rappresentazione della violenza oscilla tra estetizzazione e spettacolarizzazione. La scena spinge lo spettatore a interrogarsi su cosa sia mostrato e cosa sia suggerito, e in quale misura l'immagine si renda complice o critica del gesto rappresentato.[79]

La sequenza successiva, in cui Yuki si risveglia urlando, reintroduce il punto di vista della vittima e restituisce una dimensione profondamente umana al trauma subito. Il racconto del tatuaggio di un cervo diventa il punto di partenza per la ricostruzione degli eventi e l'inizio di un percorso di vendetta. La presenza di Ocho è fondamentale: non è solo una figura di conforto, ma un modello di resistenza femminile. Il dialogo fra le due, nel quale Yuki esprime il desiderio di morire e Ocho la invita a vivere per sé stessa e per l'onore del fratello, ribadisce un messaggio centrale del film: la sopravvivenza è un atto di forza, e la solidarietà tra donne è uno strumento di resistenza.

Il corpo violato di Yuki diventa uno spazio di trasformazione e riconquista di sé. L'incitamento alla vita da parte di Ocho si configura non solo come gesto affettivo, ma come

[78] L. Treglia, op. cit., pp. 154-155.
[79] A. Kozma, op. cit., p.43.

posizionamento politico: l'atto di vivere, per una donna in un mondo profondamente violento e maschilista, è una forma di ribellione. La scena dello stupro di Yuki può essere letta attraverso la lente del *male gaze*: il corpo di Yuki, legato, spogliato e ispezionato, è esposto alla visione non solo del personaggio maschile diegetico (Ikawura), ma anche dello spettatore, che si trova nella posizione ambigua di testimone forzato. Sebbene la regia eviti in parte un'esposizione esplicita, l'intero impianto della scena lavora sul voyeurismo di cui parla Mulvey: la donna come immagine da guardare, l'uomo come portatore dello sguardo.[80]

Tuttavia, come in molte opere d'exploitation, l'adesione a questa logica visiva è ambivalente: lo spettatore non può godere passivamente della violenza, ma è costretto a confrontarsi con il proprio ruolo, producendo una tensione tra attrazione e repulsione.

Il personaggio di Ocho, una donna che agisce, guarda e alla fine si vendica, riesce in parte a sovvertire il meccanismo di passività attribuito da Mulvey alla figura femminile. Ocho non solo guarda, ma reagisce.[81]

Fig. 3.20 - Lo stupro di Yuki.

Christina espone con toni malinconici la sua condizione di "spia per amore" mentre osserva il suo ciondolo, uguale a quello di Shunosuke: l'unico modo per raggiungere l'uomo che ama è stato rinunciare alla propria autonomia, diventando parte di un sistema

[80] L. Mulvey, op. cit. pp. 11-17.
[81] *Ibidem*.

violento e manipolatorio. La lingua usata (l'inglese) sottolinea una distanza non solo geografica e culturale, ma anche identitaria, accentuando l'effetto di alienazione della protagonista.[82] L'arrivo dell'uomo occidentale la interrompe bruscamente: entra senza bussare nella stanza, strappa di mano il ciondolo e lo getta a terra. La violenza che segue è rappresentata in modo crudo e disturbante: Christina viene fisicamente dominata, privata dei propri vestiti e ridotta a oggetto di controllo. La colonna sonora è malinconica, come a dimostrare che non è la prima volta che Christina subisce una violenza dal suo collaboratore. Il dialogo interno di Christina, che si rivolge a Shunosuke, inserisce una dimensione melodrammatica alla scena, legittimando la sopportazione della violenza come gesto estremo d'amore. Christina continua il suo monologo spiegando come una spia donna deve separare il proprio corpo dal proprio cervello. Infatti, nel momento in cui il corpo di Christina viene violato, è lei stessa a giustificare la propria passività come scelta strategica: una donna può sopravvivere come spia solo se rinuncia alla propria umanità, se spezza il legame tra corpo e mente. Il corpo viene addestrato a non reagire, a non sentire, a trasformare l'identità in funzione. Nel dichiarare che lo ha fatto per Shunosuke, Christina riporta la violenza al registro del melodramma amoroso: il sacrificio si giustifica non come imposizione, ma come scelta che alimenta la complessità del personaggio. Il gesto di sopportare, di separare il corpo dalla coscienza, viene così iscritto in una narrativa di amore estremo e autodistruttivo.

Fig. 3.21 - Christina si arrende al suo collaboratore.

Ikawura e Kurokawa si conoscono, e il primo prova ad approcciare la moglie del secondo mentre lei sta suonando il piano; la musica raffinata contrasta il desiderio trasgressivo dei due personaggi. Il loro rapporto, consumato mentre Kurokawa si trova ignaro nella stanza accanto, è segnato da una tensione tra rifiuto e sottomissione, dove la

[82] J. Lie, op. cit., pp. 250-251.

resistenza della donna si annulla per un'attrazione proibita. Nel momento in cui i due giacciono a letto, la macchina da presa indugia sul tatuaggio di un cervo che segna la schiena nuda di Ikawura: è un'immagine rivelatrice, smaschera la sua identità agli occhi dello spettatore. Ikawura le dice come abbia sbagliato a sposare un poliziotto riferendosi alla vita della donna prima di sposare Kurokawa. Il dialogo attiva un flashback nella mente della donna: scopriamo che è stata proprio lei a uccidere il padre di Ocho. La scena suggerisce un doppio tradimento: quello coniugale e quello morale, intrecciati nella figura ambigua della donna. Il suo pentimento, non verbalizzato ma espresso attraverso la malinconia del flashback, umanizza il personaggio.

Fig. 3.21 - Il flashback della donna.

Shunoske guida una riunione con i membri feriti del suo gruppo, insistendo sulla necessità di agire immediatamente contro Kurokawa. Loro lo accusano di agire per vendetta personale, ed è così: suo padre è stato distrutto dalle macchinazioni politiche del gruppo di Kurokawa, e in seguito è morto per l'indignazione. Il trauma generazionale alimenta l'azione rivoluzionaria del ragazzo e mette in tensione il suo desiderio di vendetta con quello di giustizia.

Ikawura e Kurokawa stanno discutendo con il commissario della polizia, che è in cerca del gruppo Hiiragi. Vengono interrotti da un agente che li informa che hanno trovato il luogo di ritrovo del gruppo, e viene dato un ordine di arresto immediato. La polizia allora fa un agguato all'organizzazione, ma Shunosuke riesce a fuggire. Si nasconde nella casa di Ogin, dove le donne, compresa Ocho, stanno prendendo il tè. Ocho lo nasconde dentro una stanza un attimo prima dell'arrivo della polizia, che chiede di entrare nella casa per perquisirla in cerca del ragazzo. Ogin vuole vedere un mandato di perquisizione, dicendo che l'accesso nella loro casa è riservato esclusivamente alle donne. La breve parentesi comica, in cui Kanichi si dichiara omosessuale per giustificare la sua presenza,

sovverte le aspettative e dimostra come le dinamiche di genere possano essere strumentalizzate per scardinare l'autorità istituzionale.[83]

Shunoske e Ocho sono nascosti dentro una casetta in riva al mare, che diventa un luogo di connessione emotiva tra i due. Il ragazzo racconta perché vuole uccidere Kurokawa e Ikawura: vuole vendicare il padre, ex presidente del Minyukai, morto in seguito a uno scandalo politico insabbiato. A ucciderlo sono stati Ikawura e Kurokawa, coinvolti nello scandalo. I due avevano sottratto e venduto le prove che li incriminavano, garantendosi così protezione. Shunosuke rivela che il detective che indagava sul caso, Tokuzo Kasai, fu ucciso per aver scoperto la verità. A questo punto, Ocho riconosce in Kasai il proprio padre, stabilendo una connessione drammatica tra le loro storie. Il primo piano sul volto di Ocho, seguito dall'inquadratura ravvicinata di Shunosuke in lacrime, sottolinea il passaggio da una narrazione pubblica e politica a una personale. Il gesto di Ocho di asciugare le lacrime del ragazzo non è solo consolazione, ma simbolicamente segna l'alleanza tra due figli in cerca di vendetta.

Fig. 3.22 - Ocho consola Shusosuke.

Kuzugen, il proprietario del bordello dove Ocho era andata in cerca di Yuki, irrompe nella casa delle donne. È stato mandato da Ikawura, ma, al contrario della polizia, non si ferma davanti alle proteste delle donne: lui e i suoi uomini entrano nella casa, distruggendo tutto ciò che trovano sulla loro strada.

Le donne vengono poi portate nel bordello, trasformato visivamente in un ambiente liminale e disturbante, simile a un tendone da circo, con luci colorate che filtrano la violenza attraverso una patina grottesca. Le donne sono sospese per i polsi e subiscono percosse da parte di uomini armati di bastoni. L'effetto straniante è accentuato dalla presenza di

[83] A. Kozma, op. cit., p. 39.

una musichetta allegra in sottofondo, che contrasta volutamente con le urla di dolore e il suono secco dei colpi, generando una dissociazione sensoriale che richiama strategie di messa in scena tipiche del cinema exploitation. Questa violenza spettacolarizzata ha una funzione strategica: è una trappola per attirare Ocho allo scoperto. Il suo arrivo segna un cambio di tono: un coltello le viene lanciato contro, ma lei lo devia con un colpo preciso della pistola rubata a Christina. La musica si interrompe bruscamente e Ocho si rivolge allora a Kizugen, proponendo uno scambio: la liberazione delle sue compagne in cambio della propria resa. La dinamica di potere si inverte temporaneamente: con la pistola puntata, Ocho sembra avere il controllo, ma una volta liberate le donne, Kuzugen la schiaffeggia. Ocho si consegna volontariamente a Ikawura, che osservava l'intera scena da dietro una tenda. Il suo gesto è carico di ambiguità: non è solo un sacrificio, ma anche un atto di resistenza che mantiene il controllo sulla propria individualità, pur in un contesto dominato dalla coercizione e dalla violenza maschile.

Fig. 3.23 - Ocho salva le sue compagne.

Inizia la vendetta di Ocho: lei e Ikawura si trovano in una stanza da soli e l'uomo si spoglia lentamente della vestaglia, rivelando il tatuaggio del cervo. Ocho, distesa con il busto scoperto, lo osserva e commenta che si tratta di un tatuaggio raro. Quando lui si avvicina per sfilarle la vestaglia, Ocho lo ferma con la scusa di volersi mettere del profumo. Va in un'altra stanza, estrae una boccetta nascosta tra i capelli e inizia a cospargersi lentamente il liquido sul corpo, indugiando anche sui seni e prolungando il gesto in modo marcatamente erotizzato. L'assenza di colonna sonora sottolinea il carattere sospeso e disturbante della scena. Il corpo femminile viene esibito in modo sensuale e voyeuristico, ma è anche lo strumento del delitto. Il nudo, esibito come oggetto erotico, si trasforma in veicolo di morte. L'apparente passività del corpo di Ocho cela un controllo totale sulla

situazione, e la sua arma letale è proprio il corpo erotizzato, trasformato in trappola. Ikawura, ignaro del pericolo, la bacia e la spinge sul tatami. Inizia a baciarla su tutto il corpo, fino a che non mostra segni evidenti di soffocamento. È a questo punto che Ocho gli rivela la verità: è la figlia del detective Tokuzo Kasai, che lui ha assassinato anni prima. Il "profumo" è in realtà un veleno mortale di origine tedesca. Mentre l'uomo agonizza, Ocho gli chiede chi fosse il terzo complice nell'omicidio del padre, oltre a lui e Kurokawa. L'uomo riesce solo a dirle che lo scoprirà presto, per poi morire. Ocho depone infine una carta con l'immagine di un cervo sul suo volto, chiudendo simbolicamente l'atto di vendetta nel modo in cui è iniziata.

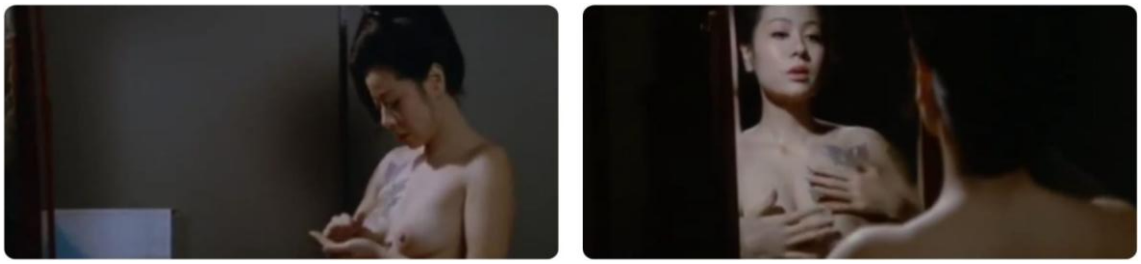

Fig. 3.24 - Ocho si cosparge di veleno.

Christina viene esortata dal suo collaboratore a usare la sua vera arma, ovvero il proprio corpo. Le rivela l'attrazione che Kurokawa prova per lei e le ordina di recarsi a casa sua per recuperare dei documenti segreti. Nella villa, Kurokawa accetta di firmare dei contratti legati al commercio dell'oppio, ma in cambio vuole Christina. Le assegna la domestica Shinobu, che la accompagna in una stanza dove li attende Kurokawa, seduto in silenzio. Senza dire una parola, Shinobu si avvicina a Christina, le bacia il collo e le sfila la parte superiore dell'abito, massaggiandole i seni. Le due iniziano a baciarsi mentre una melodia leggera e surreale accompagna i gesti: il loro contatto è elegante, ma coreografato, come se stessero eseguendo un ruolo, più che vivendo un desiderio reale. La scena è chiaramente performativa, costruita per compiacere lo sguardo maschile. Kurokawa osserva, immobile, mentre le due si spogliano completamente e si toccano. Alla fine, partecipa anche lui al rapporto sessuale.

Shunoske sta osservando tutto dalla finestra e sgrana gli occhi quando riconosce Christina. Nella penombra, la macchina da presa indugia sul tatuaggio di un cinghiale sulla schiena.

Fig. 3.25 - Christina viene costretta a prostituirsi.

Christina e Kurokawa sono distesi sul tatami quando la moglie entra nella stanza per informare l'uomo della morte di Ikawura per mano di Ocho. Christina viene lasciata sola e raggiunta da Shunosuke: il montaggio costruisce un incontro carico di tensione emotiva irrisolta. Il corpo femminile, inizialmente offerto come merce nel gioco del potere maschile, si trova ora in una posizione intermedia tra vittima e agente. Christina si confronta con Shunosuke in una scena priva di azione ma densa di sottotesti affettivi. La donna rivela la maternità passata come prova concreta del loro legame. La scena è mediata dal ciondolo di Christina che Shunosuke porta ancora, e quando lei lo vede decide di offrirgli l'informazione sulla localizzazione di Kurokawa (nel treno per Osaka a mezzogiorno del giorno dopo). Shunosuke raggiunge Ocho e le rivela che Kurokawa porta tatuato un cinghiale sulla schiena. Le chiede di potersi occupare personalmente di lui, ma Ocho rifiuta: è lei a dover concludere il ciclo della vendetta.

Sul treno in corsa, Ocho e Shunosuke preparano l'attacco a Kurokawa, mentre Christina li osserva a distanza. Ocho e Shunosuke si fanno un cenno, e il ragazzo attacca l'uomo, costringendolo alla fuga lungo i vagoni, dove incrocia Ocho, che abbatte i suoi uomini con freddezza, ma quando punta la pistola a Kurokawa, l'arma smette di sparare: è scarica. Decide allora di affrontarlo a mani nude, ma viene circondata da un gruppo di donne vestite da suore armate di coltelli. Il loro abbigliamento allude a un feticismo dell'esotico occidentale, con un impatto visivo che mescola iconografia cristiana,

erotismo e violenza. Mentre Shunosuke combatte contro gli uomini rimasti, Ocho è immobilizzata dalle suore. Christina interviene, si riappropria della pistola e colpisce ripetutamente Ocho fino a farle perdere conoscenza.
Ocho è incatenata e viene frustata da Christina, che indossa un abito ispirato all'immaginario western anni Settanta, con un top scollato e una gonna con le frange: un'estetica fa riferimento alla contemporaneità e si discosta dall'epoca del film. Ocho è a torso nudo e sanguinante; la macchina da presa indugia sul suo corpo martoriato, enfatizzando i seni esposti, mentre Christina è ripresa dal basso, che la osserva con odio.

Fig. 3.26 - Ocho viene torturata da Christina.

La scena si svolge in uno spazio che richiama la cappella sotterranea di *School of the Holy Beast*, con crocifissi, una finestra istoriata con Gesù e musica d'organo in sottofondo, e le suore del treno che assistono alle torture. Questa scelta iconografica crea una contrapposizione tipica della *nunsploitation* tra religione cristiana e violenza erotizzata, suggerendo inoltre una tensione irrisolta tra Oriente e Occidente, portata dalla figura di Christina. Ocho, appesa e sofferente, assume le sembianze visive di una martire cristiana.

Fig. 3.26 - L'iconografia cristiana.

La moglie di Kurokawa si avvicina a Ocho e la chiama con il suo vero nome, Kyoko Kasai: rivela così di essere sua madre. Le taglia le corde, ma l'intervento di Kurokawa interrompe il momento di riconciliazione, che minaccia di uccidere Ocho se la moglie non si spoglia. Portata sotto un getto d'acqua, viene rivelato il tatuaggio di una farfalla sulla schiena, simbolo della terza figura coinvolta nell'omicidio del padre di Ocho. La donna chiede perdono, ammette di essere stata ingannata da Kurokawa, ma viene rinnegata dalla figlia. Kurokawa, per silenziarla definitivamente, la strangola. L'inversione tra vittima e carnefice si consuma anche sul piano fisico, dove la resistenza della donna si rivela vana.

Fig. 3.27 - Ocho comprende la verità.

Christina e Shunosuke si ritrovano, ma l'incontro si rivela una trappola. Il collaboratore della donna le comunica che il suo ruolo di spia è concluso e che deve morire per non rivelare ciò che ha appreso. La dinamica di potere tra i due si ribalta brevemente quando Christina estrae una pistola nascosta nella giarrettiera e spara, ma non riesce a ucciderlo. Il collaboratore riesce a colpire Shunosuke, poi spara a Christina, il cui corpo ferito viene inquadrato al rallentatore, enfatizzando l'effetto melodrammatico: il sangue si mescola al ciondolo sul suo petto, mentre i capelli sciolti e una bandiera britannica agitata nel vento accentuano come la lealtà al suo paese sia ciò che l'ha veramente uccisa. Shunosuke tenta di soccorrerla, ma viene ferito a sua volta. A questo punto, è Christina a impugnare la katana dell'amato, uccidendo l'uomo con un'arma tradizionalmente giapponese: un gesto che segna un ritorno simbolico all'identità non occidentale in opposizione al dominio straniero. I due amanti si toccano con mani insanguinate, e Christina confessa il suo amore, ma è Shunosuke a morire per primo. Le campane accompagnano la morte imminente della donna, caricando la scena di sacralità.

Fig. 3.28 - La morte di Christina e Shunosuke.

Nella sequenza finale, Ocho riesce a liberarsi tagliando le corde con una carta da hanafuda. Kurokawa, protetto dalla polizia, viene colto di sorpresa quando le carte cominciano a cadere dall'alto: una lama colpisce quella con l'immagine del cinghiale, segno premonitore della sua morte. Ocho fa il suo ingresso dall'alto, in piedi, e si scopre la

spalla mentre impugna la katana, avviando un combattimento coreografico accompagnato da musica rock, elemento che ribadisce la componente spettacolarizzata del film.
Man mano che affronta i nemici, il suo corpo si scopre progressivamente: resta con il kimono strappato, seni bendati e poi scoperti, completamente ricoperta di sangue. La nudità di Ocho, combinata alla violenza, continua a inscrivere la sua figura nel registro dell'exploitation, ma si carica anche di un significato rituale: il corpo martoriato ma resistente si fa immagine della vendetta. La sua lotta non è solo fisica, ma simbolica.
Dopo aver trafitto Kurokawa con la katana, lo finisce con un colpo di pistola mirato al tatuaggio del cinghiale, un gesto che chiude il cerchio della vendetta. Ferita gravemente, Ocho striscia fuori dalla casa, mentre nevica. La neve, simbolo ricorrente di purezza, viene utilizzata dalla donna per pulirsi dal sangue, e poi si fonde con le carte che ricadono dal cielo, riprendendo la scena iniziale del film.

Fig. 3.29 - Ocho completa la sua vendetta.

IV. LO SGUARDO DI MEIKO KAJI

Come già spiegato nel capitolo I, l'attrice Meiko Kaji decide di smettere di recitare per la casa di produzione cinematografica Nikkatsu, per passare alla Toei. Qui chiede di togliere tutte le scene di nudo dei suoi personaggi, convinta che questo potesse elevare i film in cui era protagonista. Questa formula funziona, e Meiko Kaji si ritrova protagonista di saghe cult, tra cui quella di *Female Prisoner Scorpion* (1972-1973) e *Lady Snowblood* (1973-1974) che, anche se viene prodotto dalla Toho, rimane un cult del filone dei *pinky violence*.

Female Prisoner #701: Scorpion viene diretto da Shunya Ito per la casa cinematografica Toei. È il primo capitolo della saga dove Meiko Kaji interpreta la protagonista Nami Matsushima. L'opera si inserisce nel sottogenere dei *women in prison films*, ambientati all'interno di carceri femminili dove le protagoniste subiscono violenze fisiche e psicologiche da parte delle autorità o delle compagne di detenzione.[84]

Lady Snowblood viene diretto da Toshiya Fujita, basato sul manga dal titolo omonimo, scritto da Koike Kazuo e disegnato da Kamimura Kazuo. Il tema centrale del film è la vendetta: ambientato nel periodo Meiji, segna un'epoca in cui il Giappone passa da una struttura feudale a una potenza imperialistica, ma allo stesso tempo rappresenta un paese ancora influenzato dal periodo precedente, il Tokugawa, in cui la vendetta era istituzionalizzata: esistevano vere e proprie procedure legali per ottenere il permesso di vendicare un parente ucciso. Era un sistema che rifletteva il pensiero confuciano secondo il quale la pietà filiale era una virtù cardinale: i figli dovevano rispettare i genitori, obbedirli e proteggerli. In Giappone, questa virtù si è poi unita al concetto di lealtà dell'etica dei samurai: un figlio doveva vendicare il genitore per una questione morale e di giustizia.[85]

La figura di Yuki si discosta dalla classica protagonista femminile dei *pinky violence*, che usa la furbizia ma soprattutto il suo corpo come mezzo per ottenere ciò che vuole, ingannando un sistema che va contro il suo modo di vivere. Inoltre, non subisce violenze sessuali e non viene mai sottomessa dagli uomini: nasce come arma della madre, e ciò non la priva solo della sua umanità, ma anche del desiderio sessuale.[86]

---

[84] J. Sharp, op. cit., p. 227.
[85] https://it.wikipedia.org/wiki/Rescritto_imperiale_sull%27educazione, (ultima consultazione 24 agosto 2025)
[86] Martina Malasomma, *Neve di sangue - La vendetta di Shurayuki hime*, tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 114. https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/18861 .

Inoltre, Yuki è inserita in un contesto del *jidaigeki*, ovvero di un film in costume, ma la sua figura si discosta anche dal concetto tradizionale di eroe: innanzitutto Yuki è una donna e la sua indole non è buona; viene cresciuta come un'assassina spietata e letale. Il suo maestro la definisce infatti come uno shura, un demone infernale in forma umana, la cui unita ragione di vita è eliminare i suoi nemici.[87]
Nonostante la sua letalità, Yuki è molto femminile, ma questo non è un simbolo di debolezza, anzi: la sua forza proviene dalla sua femminilità. Combatte in modo aggraziato, riuscendo a compiere delle mosse eleganti che solo un personaggio femminile può compiere. L'unione di forza ed eleganza rende la protagonista ancora più pericolosa perché riesce a sovvertire l'ordine sociale.[88]

4.1 *Female Prisoner #701: Scorpion*

La protagonista del film è Nami, detta Sasori ("scorpione"), una donna silenziosa e implacabile che viene incarcerata dopo essere stata tradita dall'uomo che amava, un detective corrotto che l'ha usata e poi abbandonata. La sua permanenza in carcere si trasforma in un percorso di vendetta e resistenza, in cui la protagonista sfida un sistema carcerario sadico, incarnando una figura di rivolta muta ma potente.[89]

Fig. 4.1 - La locandina giapponese di Female Prisoner 701: Scorpion.

[87] Malasomma, op. cit., p. 50.
[88] Ivi, pp. 155-156.
[89] https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A5%B3%E5%9B%9A701%E5%8F%B7/%E3%81%95%E3%81%9D%E3%82%8A, (ultima consultazione 1 luglio 2025).

Il film si apre con una cerimonia all'esterno di un carcere femminile: la bandiera del Giappone viene issata mentre viene consegnato un attestato di merito al direttore del penitenziario, Takeshi Goda, per i suoi anni di servizio. Il suono improvviso di una sirena dall'allarme interrompe la celebrazione. Le guardie si precipitano all'interno del carcere e nella confusione generale l'attestato cade a terra e viene calpestato. Solo Goda mantiene la calma, recupera il foglio e lo liscia con cura, anticipando l'ossessione per il controllo che lo seguirà per tutto il film.

All'interno della prigione le detenute, agitate e ammassate contro le sbarre, cercano di capire cosa stia succedendo. Una di loro ipotizza che ci sia stata un'evasione, evento tanto straordinario quanto impensabile in pieno giorno. Eppure, afferma con convinzione, solo una persona sarebbe capace di tentare un atto simile: Nami Matsushima, l'unica tra di loro ad avere il coraggio di sfidare l'autorità del carcere.

Nami è in fuga in un campo incolto con l'erba alta e il terreno bagnato dalla pioggia. La donna sta correndo tra le pozzanghere con i capelli lunghi e sciolti e indossa ancora l'uniforme carceraria, composta da un vestito a righe bianche e blu ormai scolorito, un simbolo del suo status di reclusa, così come i piedi scalzi. Con lei c'è un'altra detenuta, Yukiko Kida, detta Yuki. Le due donne sono braccate dalla polizia e dai cani, ma Yuki si ferma improvvisamente, piegata dal dolore. Nami si accorge che l'amica sta sanguinando: le dice con tono rassicurante che si tratta delle mestruazioni, tornate dopo un lungo periodo di assenza dovuto alla detenzione. Questo dettaglio biologico si lega a una riappropriazione del corpo e della propria individualità che la prigione aveva negato. Le due donne riprendono la fuga, ma il sangue lasciato da Yukiko viene fiutato dai cani. Yuki viene infatti attaccata, ma Nami interviene con violenza, usando un bastone per difenderla e colpendo il cane fino a stordirlo. La sequenza sottolinea la brutalità dell'inseguimento, ma anche la solidarietà tra le due donne, in un contesto dove la sopravvivenza non dipende dalla loro alleanza: sebbene Nami sia rallentata da Yuki, non ha intenzione di lasciarla indietro e abbandonarla alla polizia. Le due donne riprendono a correre, ma si trovano improvvisamente davanti l'ufficiale Furuya, che le minaccia con un fucile. Nami si mette in mezzo per proteggere Yuki, e un'anatra spicca il volo, distraendo l'uomo e permettendo a Nami di attaccarlo per levargli l'arma. Yuki lo colpisce con un tronco e le due riescono temporaneamente a liberarsi. La fuga ha una durata breve; Furuya aggredisce Nami col calcio del fucile, la blocca a terra con un piede,

e compare in sovrimpressione il titolo del film, scritto in rosso. Il colore e il tempismo dell'apparizione accentuano l'impatto visivo della violenza, segnando la protagonista come figura di resistenza ma anche di costante repressione. Infatti, sebbene le due ragazze abbiano provato a fuggire insieme, la violenza da parte delle guardie viene riservata e sfogata soprattutto su Nami, usata come capro espiatorio per tutta la durata del film.

Fig. 4.2 - La violenza verso Nami è presente già da questa prima sequenza.

Compaiono i titoli di testa mentre la canzone *Urami Bushi*, cantata da Meiko Kaji, accompagna la routine del carcere femminile. Il tema musicale dipinge lo stato d'animo della protagonista e evidenziano come sia stata la vendetta a farla voler evadere di prigione:

"Sei un bellissimo fiore" … le sue parole oggi ti lusingano.
Ma quando sarai in piena fioritura, lui ti getterà via.
Una canzone di una donna sciocca…
La sua canzone di vendetta.

"Il dolore è il mio destino" … quindi hai rinunciato agli uomini.
Mostragli le tue lacrime e ti porterà di nuovo dolore.
Una canzone di una donna in lacrime…
La sua canzone di vendetta.

"Ti aggrappi ai tuoi sogni" … disprezzano il tuo mondo di bugie.

Quindi provi a svegliarti, ma non riesci ad aprire gli occhi.
Il cuore di una donna è la sua canzone.
La sua canzone di vendetta.[90]

La voce di Meiko Kaji, carica di malinconia e rabbia repressa, sostituisce efficacemente i dialoghi minimali di Nami.
Come suggerisce Laura Mulvey, il cinema classico tende a codificare la figura femminile come oggetto del desiderio, da guardare e possedere attraverso lo sguardo maschile. In *Female Prisoner #701: Scorpion*, al contrario, Nami disattiva questa dinamica: non parla, ma osserva. Il suo silenzio trasforma in un soggetto vendicativo attivo, che guarda e restituisce lo sguardo.

Nonostante le numerose scene di tortura, sorveglianza e controllo a cui è sottoposta, Nami non viene mai veramente contenuta né dal sistema carcerario né dallo sguardo maschile.
Il silenzio di Nami e il suo sguardo tagliente trasformano la passività apparente in resistenza muta. Il suo corpo non si piega mai davvero, non cede e non supplica. La sua immobilità non è segno di sottomissione, ma di sfida. Shunya Itō rafforza questa lettura con una regia fortemente stilizzata: molte delle scene più importanti dal punto di vista narrativo sono spesso girate in ambienti teatrali con fondali colorati e poco realistici.[91] Il film sovverte la logica sadica e voyeuristica descritta da Laura Mulvey: Nami non è mai davvero "guardabile" nel modo tradizionale del cinema. Non solo resiste alla narrazione patriarcale, ma l'interrompe con lo sguardo accusatore che rivolge verso la macchina da presa.[92]

Delle donne, completamente nude, marciano in fila attraversando passerelle sopraelevate e ostacoli simili a quelli di un percorso militare. Le loro figure esposte sono sorvegliate dai poliziotti posizionati in basso, che le osservano compiaciuti. Le inquadrature sembrano suggerire una dinamica voyeuristica tipica del genere *women in prison*, ma il film introduce da subito un elemento di disturbo. L'immagine di Nami, ancora stesa a terra e bloccata dal poliziotto, compare in sovrimpressione insieme ai titoli di testa: il suo sguardo è carico di odio. Vengono sovrapposti lo sguardo di chi rifiuta di

[90] https://lyricstranslate.com/en/urami-bushi-bitter-melody.html, (ultima consultazione 1 luglio 2025).
[91] https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BC%8A%E8%97%A4%E4%BF%8A%E4%B9%9F, (ultima consultazione 1 luglio 2025).
[92] L. Mulvey, op. cit., 11-78.

essere oggetto a quello dei corpi femminili resi tali, spostando l'asse della scena da un possibile compiacimento visivo a un commento critico sulla violenza del potere carcerario. La sequenza si conclude con l'inquadratura di uno dei poliziotti che guarda le detenute con evidente eccitazione: la bocca è socchiusa e lo sguardo quasi animalesco. La macchina da presa zooma lentamente sul suo occhio, fino a invaderlo, per poi tagliare di nuovo sul volto di Nami. Lo sguardo maschile viene esposto, mentre quello di Nami resta impenetrabile.[93]

Attraverso questo montaggio, il film non solo mette in crisi il piacere visivo tradizionalmente maschile, come descritto da Laura Mulvey, ma lo espone come qualcosa di grottesco e impotente davanti alla figura di Nami.[94]

Fig. 4.3 - La sequenza iniziale mostra il carcere da dove Nami è evasa e dove sarà costretta a tornare.

Goda rimprovera duramente i poliziotti per aver permesso la fuga di due prigioniere durante la cerimonia ufficiale. Come punizione, decide di razionare il cibo di tutte le detenute per sette giorni. Le prigioniere protestano battendo le posate sul tavolo della mensa in segno di protesta. Indossano tutte la stessa uniforme carceraria blu a strisce bianche, come quella che portavano Nami e Yuki durante la fuga. A rompere l'unanimità entra un gruppo di altre detenute, con un'uniforme arancione a strisce bianche: il colore

[93] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html, (ultima consultazione 1 luglio 2025).
[94] L. Mulvey, op. cit., pp. 6-18.

diverso le distingue immediatamente e le identifica come un gruppo favorito, probabilmente grazie alla complicità con le guardie. Una di loro usa un fischietto per richiamare l'attenzione di tutte e, con tono autoritario, accusa Nami di essere la responsabile della punizione e invita le altre a smetterla di protestare, dicendo che è inutile opporsi. Incita le prigioniere a mangiare, cercando di ristabilire una parvenza di normalità sotto il controllo interno di quella che sembra essere una gerarchia tra prigioniere.

Tadayuki Kuwana, lo scenografo del film, ha dichiarato che voleva creare un senso quasi infernale che circondasse la prigione, e che si è quindi ispirato ai campi di prigionia della Seconda Guerra Mondiale per l'aspetto del carcere e dei suoi ambienti circostanti. È riuscito a dare l'impressione di profondità utilizzando soffitti molto alti, in modo che Nami sembrasse più piccola, e questo si vede nella sequenza che segue la sua cattura.[95] La donna è rinchiusa in una cella buia, legata con catene ai polsi e alle caviglie, e il corpo immobilizzato da corde. L'unico suono è quello costante di un rivolo d'acqua che scorre dentro la cella, che amplifica la sensazione di claustrofobia ma allo stesso tempo richiama l'esistenza di un mondo esterno. Nella cella adiacente si trova Yuki, anche lei incatenata, ferita in viso e con un seno scoperto. Le due donne comunicano la loro presenza battendo la testa contro il muro che le separa.

All'improvviso, la porta della cella di Nami si apre. Una prigioniera con la divisa arancione, Ibune, entra portando un secchio, mentre un poliziotto resta di guardia all'esterno. La donna ride in modo disturbante mentre prende un mestolo di minestra e lo versa sul pavimento, accanto a Nami, poi le preme la faccia a terra con la suola della scarpa e la schernisce, dicendole di mangiare. La violenza è umiliante, cerca di ridurre Nami a uno stato animale, costringendola a nutrirsi come una bestia. Poi, fingendo un gesto di premura, Ibune afferma che Nami sta tremando e che quindi vuole "scaldarla". Prende una coperta, la immerge nel rivolo d'acqua e la stende bagnata sul suo corpo, ridendo. È un atto di sadismo travestito da cura, ma lo sguardo di Nami, implacabile e carico d'odio, la spiazza. Poi, inaspettatamente, mettendo a disagio Ibune. La donna esce turbata, e anche il poliziotto inizia a ridere della donna, compiaciuto dello spettacolo.

Goda, che chiede informazioni su Nami. Il poliziotto risponde che la prigioniera non mostra ancora segni di pentimento. Il direttore entra nella cella e la chiama con il suo

[95] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

numero: “701”. È così che si riferiscono a lei nel tentativo di annientare la sua identità. Il direttore le rinfaccia che, per colpa sua, tutte le altre prigioniere sono state punite, e che può uscire solo se giura di non tentare mai più la fuga. Nami resta in silenzio, con lo sguardo fisso.

Fig. 4.4 - Nami non si fa spezzare da nessuno.

La voce fuori campo di Nami induce un flashback che racconta come, tre anni prima, fosse una donna normale e felice, innamorata di un uomo. Il tono onirico del ricordo contrasta fortemente con l’oscurità della cella in cui si trova nel presente. Il passato viene messo in scena quasi come uno spettacolo: l’ambiente è irreale, interamente blu, privo di profondità, come se i personaggi si muovessero su un palcoscenico teatrale. La scenografia stilizzata accentua il distacco tra il ricordo e la realtà. Nami è avvolta in un lenzuolo bianco, vulnerabile ma anche immersa in una dimensione apparentemente intima. Di fronte a lei c’è Sugimi, un poliziotto dei narcotici, l’uomo di cui è innamorata. Lui le dice che la desidera e con un gesto deciso tira il lenzuolo, spogliandola. Poi la raggiunge, distendendosi sopra di lei e avvolgendo entrambi nel tessuto bianco, baciandola lentamente sul collo e sul seno. L’intera sequenza è coreografata in modo elegante ma inquietante, come una messinscena che nasconde qualcosa di oscuro sotto la superficie.[96] Una macchia di sangue comincia ad allargarsi sul lenzuolo. È un dettaglio che segnala la perdita della verginità di Nami, e allo stesso tempo introduce una tensione perturbante. Il bianco, simbolo di purezza, viene contaminato dal rosso del sangue, anticipando il tradimento e il dolore che seguiranno. L’amore, presentato inizialmente come puro e totale, si trasforma in qualcosa di ambiguo. L’intero spazio scenico, costruito come un teatro, rende chiaro che ciò che stiamo vedendo non è solo un ricordo, ma una rappresentazione di un dramma personale.

[96] *Ibidem*.

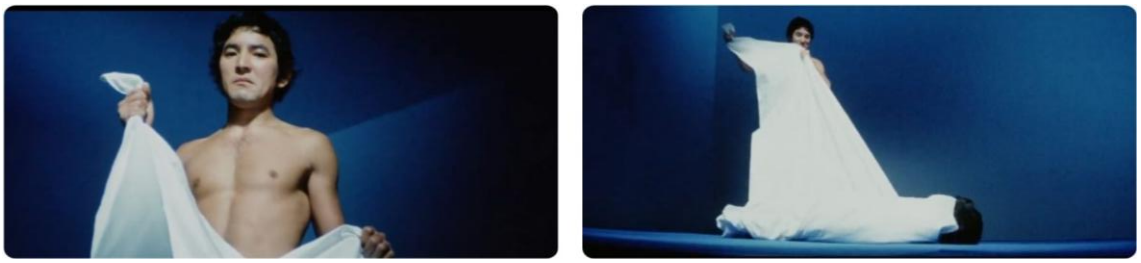

Fig. 4.5 - Sugimi.

Avvolti nel lenzuolo, Sugimi le dice che c'è qualcosa che vorrebbe da lei. La luce cambia, ma non la scenografia: ci si sposta in un altro angolo della stessa stanza blu, con una transizione che sembra appartenere a una pièce teatrale. Il cambio di scena avviene senza soluzione di continuità: lo spazio non cambia realmente, ma muta funzione. Questo espediente visivo amplifica l'impressione che tutto ciò che viene rappresentato sia filtrato attraverso la memoria traumatizzata di Nami, come se il suo passato fosse diventato una recita distorta.

Nami scende le scale di quello che sembra essere un locale, la composizione è artificiale, con una luce blu che dà quasi l'illusione di essere sott'acqua. La voce fuori campo continua a raccontare: Sugimi le aveva chiesto di aiutarlo in un'operazione sotto copertura, e lei doveva fingersi una donna coinvolta con i criminali per ottenere delle informazioni. Nami, innamorata e ingenua, accetta. È chiaro che Sugimi sia il suo primo amore e che quel legame la renda vulnerabile. Lo spazio teatrale non serve solo a stilizzare l'ambientazione, ma a rivelare che ciò che lei ha vissuto come amore era in realtà un inganno, dove lei era solo una pedina.[97]

Fig. 4.6 - Nami accetta di aiutare Sugimi.

[97] *Ibidem*.

L'ambiente assume contorni più realistici: Nami si trova all'interno di un locale della Kaizu Enterprises, un'organizzazione criminale legata alla *yakuza*. Indossa un lungo abito elegante e i capelli legati le lasciano scoperto il volto, dettaglio visivo che sottolinea la sua esposizione, non solo fisica ma anche emotiva. La voce narrante di Nami rivela che, in quel momento, l'unico pensiero che la ossessionava era Sugimi e che quindi non aveva paura, segno di un legame affettivo ancora vivo e totalizzante.

I membri della *yakuza* la accusano di essere un'infiltrata. Le violenze iniziano con gesti di sopraffazione verbale e fisica: schiaffi, strattoni e minacce. Nami si rifiuta di parlare, e la sua resistenza rimane silenziosa ma ostinata, coerente con la modalità espressiva che il film attribuisce alla sua figura fin dall'inizio.[98]

Il momento di massima violenza è coreografato con una scelta visiva volutamente artificiale: Nami è stesa su un pavimento di vetro e la macchina da presa la inquadra anche da sotto. Questa angolazione fa in modo che lo spettatore riesca ad immedesimarsi ancora di più in Nami che, in biancheria intima, viene stuprata dagli uomini. La donna è totalmente sopraffatta dal gruppo di *yakuza*, e la ripresa da sotto evidenzia la sua debolezza contro un gruppo di uomini senza pietà. Mentre lei piange e prova a ribellarsi, questa inquadratura mostra i volti compiaciuti e lascivi dei criminali, che a turno la molestano.[99]

Fig. 4.7 - Nami viene usata come esca.

[98] L. Treglia, op. cit., p. 146.
[99] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

Nami piange mentre gli uomini continuano a tenerla per i polsi, ma all'improvviso si sente uno sparo: è Sugimi, che irrompe nella stanza e colpisce uno degli assalitori. Dopo aver guardato Nami con freddezza, spara di nuovo, stavolta contro un mobile vicino, dove all'interno c'è ciò che lui cercava, ovvero un carico di marijuana. Il suo sguardo si fa professionale mentre dichiara l'arresto dei presenti, accusandoli di traffico di droga e stupro. Le parole confermano ciò che l'immagine ha già suggerito: Sugimi aveva previsto tutto, e ha deliberatamente usato Nami come esca.

In quel momento la scenografia cambia di nuovo come in un teatro: la parete dietro Sugimi ruota su se stessa, rivelando un nuovo spazio scenico con un ufficio e una scrivania. Seduto dietro c'è un uomo, Satoshi Kaizu, il boss del gruppo criminale con il quale Sugimi aveva stretto un accordo per trovare la droga e arrestare i criminali. Gli dice che tutto è andato secondo i piani e gli porge una mazzetta di denaro, che Sugimi accetta senza esitazione. Poi si volta a guardare Nami, ancora stesa a terra, stordita e sconfitta, mentre la sua voce fuori campo racconta la consapevolezza dell'inganno. Sugimi le si avvicina, la ringrazia e lascia cadere alcune banconote su di lei. Nami, sempre distesa, è incapace di muoversi ma piena di una rabbia che cresce. Quando lui si allontana e sparisce oltre il fondale, lei si gira a pancia in su. Il pavimento di vetro, prima trasparente, si tinge ora di rosso, come un presagio di vendetta imminente. Il suo sguardo cambia, diventa quasi mostruoso: da vittima, Nami sta per diventare qualcos'altro.[100]

Fig. 4.8 - Nami scopre il tradimento di Sugimi.

[100] *Ibidem*.

Nami è accovacciata dietro un'auto parcheggiata fuori dalla centrale di polizia. Indossa un lungo mantello nero che la copre interamente, quasi come un'ombra. Sugimi esce dall'edificio con passo sicuro, inconsapevole di ciò che lo attende.
Appena lo vede, Nami si alza in piedi con un gesto deciso e teatrale: apre il mantello, che ha una fodera rossa acceso, quasi a ricordare il sangue che ha perso la prima notte con lui. Sotto, indossa ancora la stessa sottoveste bianca strappata dallo stupro: il seno destro è scoperto e i segni dell'abuso subito sono visibili. Ha in mano un coltello e, senza dire una parola, lancia via il mantello e si scaglia contro l'uomo, brandendo l'arma in modo caotico, accecata dalla rabbia. Sugimi riesce così a schivare i colpi, e gli altri poliziotti accerchiano Nami e la bloccano. Lei si agita con tutta la forza che ha, ma gli uomini sono troppi.
Il flashback si conclude, e si capisce la ragione dell'arresto di Nami: ha cercato di uccidere Sugimi, l'uomo che l'ha tradita e distrutta, e la sua fuga dal carcere non era solo un desiderio di libertà, ma una missione incompiuta. La sua vendetta è ancora aperta, e Nami non avrà pace finché Sugimi sarà vivo.[101]

Fig. 4.9 - Nami prova a vendicarsi di Sugimi, ma fallisce.

Nel giardino interno della prigione, il gruppo selezionato di detenute in divisa arancione vive in netto contrasto con il resto delle prigioniere. Tra rose e fragole fresche, le donne ridono, si truccano con mezzi di fortuna e si decorano i capelli con fiori: un'immagine apparentemente idilliaca, che cela in realtà una gerarchia corrotta. Nonostante la reclusione, queste prigioniere godono di privilegi grazie alla loro alleanza con le guardie carcerarie. Tra loro c'è Masaki, la leader del gruppo, che ordina con tono complice e allusivo a Ibune di andare a "prendersi cura" di Nami. Il dettaglio della bocca di Katagiri, un'altra delle donne del gruppo, ripresa in primissimo piano mentre ride con

[101] L. Treglia, op. cit., pp. 142-143.

il rossetto sbavato e un dente d'oro in vista, rafforza l'estetica grottesca del film. La sua risata viene progressivamente coperta dai versi striduli degli uccelli, che si sovrappongono in modo fastidioso alla scena e creano un'atmosfera sgradevole.

Ibune, accompagnata da una guardia, scende nei sotterranei con un secchio di zuppa bollente. Entra prima nella cella di Yuki, ancora ferita dopo l'attacco del cane, e le versa addosso il liquido rovente, colpendola sul petto scoperto. Le sue urla laceranti raggiungono la cella di Nami, che ascolta senza poter intervenire. Subito dopo, Ibune entra da lei, ghignando, e le versa un mestolo di zuppa bollente sul collo. Ma questa volta Nami reagisce con furbizia: afferra la coperta che Ibune le aveva steso sopra con i denti e la tira, facendo cadere la donna, che si era posizionata in piedi su un lembo. Il secchio si rovescia interamente addosso a Ibune, che viene portata via su una barella, in preda a urla di dolore. I secondini entrano nella cella di Nami e iniziano a interrogarla con brutalità. Le tirano i capelli, la insultano, la schiaffeggiano, e uno di loro, tra le risate, solleva la sua gonna con il manganello e glielo infila in mezzo alle gambe, insinuando un'ulteriore minaccia sessuale. Nami resta muta, e la macchina da presa si mette a girare vorticosamente, restituendo un senso di vertigine, come a far sentire lo spettatore intrappolato nello stesso caos mentale e fisico della protagonista.[102] I poliziotti le infilano il manganello in bocca, ma lei continua a non emettere un solo suono. Il silenzio di Nami è l'ultima forma di controllo che può esercitare su un corpo ormai continuamente violato. Questa scena segna una svolta: Nami è riuscita a vendicarsi di Ibune, che sarà la prima della sua lunga lista di vittime.

Fig. 4.10 - Nami si vendica di Ibune.

[102] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

Nel mondo esterno Sugimi si reca nell'ufficio di Kaizu, che lo informa di una sua imminente promozione. Il dialogo tra i due rivela le implicazioni più profonde del processo che ha portato all'incarcerazione di Nami. Kaizu è perplesso: non riesce a capire perché la donna non abbia testimoniato contro di loro in tribunale. Sugimi afferma che Nami non ha parlato perché ancora innamorata di lui, ma secondo Kaizu quello di Nami non è amore, ma un odio viscerale che l'ha paralizzata e le ha impedito di parlare. Sugimi è visibilmente preoccupato all'idea che Nami possa ancora desiderare di vendicarsi, e Kaizu è convinto che lei rappresenti una minaccia concreta per i loro affari; afferma quindi la necessità di eliminarla. Per portare a termine il piano, Kaizu propone di utilizzare Katagiri, una detenuta apparentemente leale, che ha già lavorato in passato come corriere per il loro traffico di droga. Ora fa parte del gruppo privilegiato delle donne in divisa arancione, quelle che godono di trattamenti speciali all'interno del carcere. La macchina da presa indugia su una fotografia in bianco e nero che ritrae Katagiri sorridente, com'era prima della detenzione. Questo fermo immagine segna un momento di riflessione: il sorriso sincero e la posa rilassata contrastano radicalmente con l'ambiente soffocante del carcere e con la sua corruzione.

La sequenza successiva si apre su un esterno cupo e piovoso, richiama la tensione interna della prigione. Le condizioni meteorologiche riflettono lo stato d'animo delle detenute, costrette a lavorare nonostante il maltempo.

Parallelamente, viene messa in scena la divisione gerarchica tra detenute: le donne con la divisa arancione non partecipano ai lavori forzati, ma passano il tempo giocando d'azzardo in un angolo. La capa del gruppo, Masaki, incarna un modello tipico del film sulle donne in prigione: è sessualmente provocante, violenta; la posa con cui si mostra, a gambe aperte lasciando intravedere la biancheria intima, è una scelta registica che aderisce ai codici visivi dell'exploitation: la sessualizzazione è esplicita, ma usata per veicolare potere e dominio, non passività.[103]

L'accusa di barare da parte di una detenuta con la divisa blu innesca un confronto carico di tensione, accusa che viene confermata da Rie, una nuova detenuta. Masaki ha nascosto sotto una gamba dei dadi truccati, e reagisce tentando di colpire Rie, ma viene fermata e schiaffeggiata. Rie incalza Masaki e mette in dubbio il suo ruolo di capo che ha ottenuto il potere con la forza. In questo momento il film sovverte temporaneamente i codici del

[103] A. Kozma, op. cit., p. 38.

genere: la violenza femminile non è più spettacolarizzata per lo sguardo maschile, ma messa in discussione come meccanismo interno di legittimazione tra donne. Il coltello, arma ricorrente nell'immaginario delle *sukeban*, non viene usato, ma rimane una minaccia latente. L'intervento dell'autorità maschile ristabilisce l'ordine, ma la scena ha già introdotto un elemento di disgregazione del potere carcerario interno.

La scena delle docce collettive segue un codice visivo codificato all'interno dei film sulle donne in prigione: l'ambiente è dominato dal corpo femminile nudo, esposto allo sguardo spettatoriale e organizzato visivamente in modo da alternare erotizzazione e controllo. Le detenute si lavano reciprocamente, inquadrate in modo da sottolineare dettagli corporei come seni, tatuaggi e corpi insaponati, in una modalità che aderisce esplicitamente al male gaze, ma che si può anche leggere come rituale sociale e una tregua momentanea.[104] L'ingresso di Rie nelle docce segna una nuova escalation del conflitto tra le detenute: uno scambio di sguardi con Masaki riattiva la tensione lasciata in sospeso nella sequenza precedente. Katagiri estrae un bastoncino appuntito dai capelli, un oggetto apparentemente innocuo ma proibito, e lo nasconde nell'uniforme di Rie per fare in modo che sia punita. L'autorità carceraria, rappresentata da guardie che sembrano spesso cieche o complici, è facilmente manipolabile. Tuttavia, l'apparente vittoria di Masaki viene neutralizzata da un'interferenza inaspettata: Nami, appena uscita dall'isolamento, osserva e sovverte silenziosamente il piano. Infatti, mette il bastoncino nell'uniforme di Masaki, che, quando esce dalle docce, viene accusata del possesso dell'oggetto proibito. La messa in scena della vergogna è totale: la nudità non è più erotizzata ma esposta al giudizio, vulnerabile e priva di difesa. Il suo sguardo confuso e disperato cerca risposte: il passaggio del bastoncino dall'uniforme di una all'altra non è spiegabile con la logica, ma con il tradimento. Quando i suoi occhi incrociano quelli di Nami, capisce di essere stata sabotata dalla donna e, ignorando la sorveglianza, corre nuda verso di lei. Nami si infila nelle docce e sbatte la porta in faccia a Masaki, frantumando il vetro e provocandole una ferita alla fronte. Il sangue che cola sul volto di Masaki provoca una trasformazione, non solo estetica ma anche psichica. La protagonista viene ora presentata secondo un immaginario grottesco e demoniaco, che attinge visivamente all'iconografia del teatro Noh e agli *oni* del folklore giapponese.[105] Il trucco e l'acconciatura ne accentuano la

[104] *Ibidem*.
[105] https://mangaschool.it/news/2021/il-teatro-dei-demoni/, (ultima consultazione 1 luglio 2025).

mostruosità e Masaki cessa di essere una detenuta ribelle e diventa una maschera simbolica del caos e dell'eccesso femminile. L'uso di una colonna sonora disturbante e dissonante contribuisce alla costruzione di questo momento, in cui i confini tra realtà e delirio si fanno fluidi, e l'inseguimento si trasforma in una parodia horror. Il gesto di impugnare una scheggia di vetro sancisce l'entrata definitiva nella performance demoniaca: Masaki non è più solo una donna ferita ma è una creatura fuori controllo.
Tuttavia, la figura di Nami continua a rappresentare un polo opposto. Immobile e fredda, il suo ruolo è quello della catalizzatrice che innesca il disfacimento altrui. Non è necessario che Nami agisca fisicamente; è il suo sguardo a destabilizzare Masaki. In questo, Nami incarna una forma di potere femminile opposta a quella della forza bruta o dell'isteria. L'azione esplode nel momento in cui Masaki tenta di colpire Nami, ma fallisce: Nami si sposta all'ultimo momento e il suo attacco colpisce accidentalmente Goda, trafiggendogli l'occhio con la scheggia. L'"incantesimo" che aveva trasformato Masaki in demone si spezza di colpo. Tornata in sé, si mostra attonita, quasi innocente, improvvisamente risucchiata nella realtà che aveva momentaneamente trasceso.
Il direttore reagisce strangolandola, in una scena che ripristina la brutalità del controllo istituzionale. Ordina che tutte le prigioniere siano punite, riportando l'azione alla logica punitiva dell'ambiente carcerario.
Nami, nel frattempo, si mantiene distante, osserva senza emozione e poi si gira per osservare Rie, segnalando così una nuova dinamica in arrivo.

La sequenza reinterpreta in chiave espressionista i temi del genere carcerario femminile: la nudità, la vendetta, le punizioni, l'isteria collettiva e l'ordine maschile che viene ignorato, contaminandoli con una grammatica visiva del folklore giapponese, del teatro e dell'horror psicologico.[106]

[106] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

Fig. 4.11 - La trasformazione di Masaki.

La scena del campo di lavoro introduce un cambio di registro, spostando momentaneamente l'azione dallo spazio chiuso e claustrofobico del carcere a un ambiente aperto, ma non per questo meno oppressivo. Le detenute vengono costrette a scavare buche nel terreno, per poi riempirle e ricominciare daccapo. Questo gesto ripetuto e privo di senso non è un semplice lavoro forzato, ma un esercizio di autorità punitiva finalizzato all'umiliazione e alla distruzione psicologica. Il linguaggio visivo rafforza questa logica: i corpi piegati, il sudore, la polvere, i colpi inflitti a chi si ferma. Lo spazio aperto si rivela così illusorio: non è un luogo di fuga ma l'estensione del carcere.

Un ulteriore dettaglio significativo si inserisce dopo la morte di Masaki: le ragazze del suo gruppo, che fino a quel momento avevano mantenuto la divisa arancione, indossano ora la stessa uniforme blu delle altre detenute. Il colore diventa uno strumento visivo per segnalare il crollo di una gerarchia interna e la neutralizzazione di un potere che non proveniva dall'istituzione, ma che era comunque legittimato da essa. La divisa blu reintegra le donne nella massa, le priva di quella distinzione che le aveva rese parte attiva di un sistema repressivo. È significativo che anche Nami, generalmente impassibile, cominci a mostrare segni di fatica. La tensione aumenta con l'arrivo di Sugimi, che vuole parlare con Katagiri. Il dialogo con la donna, osservato da Rie, è breve: le viene proposta la libertà condizionata in cambio dell'assassinio di Nami. La libertà diventa merce di scambio e ricompensa per l'esecuzione di un atto di violenza. Il corpo di Katagiri, come già quello delle altre detenute, non appartiene a sé stessa: è soggetto alla disciplina del

carcere, ma anche manipolabile dal potere maschile, che ne sfrutta la vulnerabilità per attivare meccanismi di dominio interno. Katagiri accetta per necessità. Si configura così una dialettica interna alla prigione: le donne sono messe l'una contro l'altra, in una strategia che sfrutta i loro corpi e i loro desideri, mantenendole in uno stato di conflitto permanente.

Nami vede Sugimi che si allontana in auto, e lui le rivolge un ghigno. È un gesto silenzioso ma violento, che segna Nami come bersaglio designato. Il fatto che Rie comunichi a Nami l'avvenuto incontro con Katagiri crea una nuova dinamica: se prima Rie era una figura secondaria, ora diventa una potenziale alleata. Il ritorno di Nami al lavoro, subito dopo aver appreso la notizia, rappresenta una scelta strategica: l'apparente passività di Nami è in realtà una maschera tattica. Goda ordina che Nami venga nuovamente rinchiusa in isolamento, momento che segna un ritorno al controllo punitivo e alla solitudine. Tuttavia, la cella non è vuota: al suo interno c'è Kitoh, una nuova detenuta, che funge da elemento di rottura rispetto all'isolamento. La presenza di Kitoh introduce subito un contrasto fra mito e realtà: è incuriosita dalla figura leggendaria di Nami che, come sempre, rifiuta il dialogo diretto e minimizza, segnando la sua distanza da qualsiasi costruzione mitologica della propria persona.

Durante la notte, il contatto tra le due evolve in una scena che rientra formalmente nei codici del *pinku eiga*: l'erotismo lesbico, spesso presente più per il piacere dello sguardo maschile che per una reale esplorazione affettiva o sessuale, viene qui disinnescato e sovvertito. L'iniziativa sessuale parte da Nami, ma non ha alcuna connotazione romantica o passionale: è un atto meccanico, volto alla sottomissione. Kitoh inizialmente resiste, ma poi cede. Il punto focale, però, non è il rapporto in sé, bensì lo sguardo e l'atteggiamento di Nami. Lungi dall'essere partecipe, rimane distaccata e sprezzante. Il suo sguardo impassibile e persino disgustato priva la scena della carica erotica che si era formata prima. Questa scelta registica spezza consapevolmente il patto con lo spettatore voyeuristico dell'exploitation classico e lo rende un estraneo.[107]
Nami esercita dominio senza partecipazione emotiva, confermando il suo ruolo di figura alienata. La rappresentazione del sesso lesbico, invece di veicolare trasgressione erotica, diventa una metafora per la gerarchia interna tra le detenute: Kitoh si mostra vulnerabile, e questo agli occhi di Nami è una forma di debolezza imperdonabile. L'eccitazione del

[107] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

cinema d'exploitation si trasforma in disagio, il contatto fisico in strumento di potere e il sesso in meccanismo di punizione emotiva. È una negazione del piacere, tanto per il personaggio quanto per lo spettatore.

Fig. 4.12 - Nami continua la sua vendetta.

Goda si confronta con Kitoh, che è in realtà una poliziotta sotto copertura, che sembra aver interiorizzato un sentimento reale per Nami, tanto da umiliarsi per tornare con lei. La donna infatti prega il direttore di farla tornare in isolamento con la prigioniera, e lui dà l'ordine di perquisirla. La sua nudità forzata, in particolare la rivelazione dei succhiotti lasciati da Nami, diventa qui un simbolo evidente: il corpo femminile è ancora una volta il luogo su cui si imprime il dominio (fisico, emotivo, sessuale) e su cui si misurano le dinamiche del potere.[108] Il direttore la schiaffeggia e ripete che bisogna trovare il modo di spezzare Nami.

Le ragazze stanno ancora scavando all'esterno, e viene ordinato loro di interrompere i lavori forzati e di uscire dalla buca che hanno scavato fino a quel momento. Anche Nami sta salendo la scala per uscire, ma lei sarà l'unica che dovrà rimanere a scavare, e viene ributtata dentro con un calcio nel petto. Lei ricomincia a scavare con rabbia e continua fino a notte inoltrata. Quando si accascia alla pala per la stanchezza, le viene subito urlato di rimettersi in piedi e le viene tirata della terra addosso. L'illuminazione notturna con i fari, la terra lanciata sul corpo e la stanchezza estrema contrastano con lo sguardo ancora vigile di Nami. Quando al mattino le prigioniere tornano e le viene chiesto di confessare, la sua decisione di ignorare la domanda e continuare a scavare ribadisce la sua determinazione. Viene ordinato alle prigioniere di riempire la buca dall'alto, e di conseguenza di gettare la terra su Nami. Yuki è l'unica che all'inizio si rifiuta di eseguire gli ordini, ma viene incoraggiata da uno sguardo gentile

[108] *Ibidem*.

della stessa Nami. Nami non si oppone alla propria punizione: anzi, la incoraggia, accettando pienamente il ruolo di martire consapevole.
Il montaggio accelera sul finale, con l'inquadratura circolare delle compagne che gettano terra e il ritmo visivo che riproduce la vertigine e lo sfinimento di Nami.

Le ex-compagne di Masaki si vendicano lanciando zolle di terra contro di lei, ma mentre una di loro si sporge per colpirla meglio, appoggiando il piede su un cumulo friabile, Nami alza la pala e con un colpo secco la spinge via. La donna cade rovinosamente nella buca, atterrando sulla schiena con un tonfo sordo. Un filo di saliva le scivola dalla bocca semiaperta, e i poliziotti la tirano fuori dalla buca; nel gesto frettoloso, la gonna dell'uniforme si solleva e lascia intravedere le mutande, richiamando ancora una volta l'iconografia voyeuristica tipica dei *pink violence*, in cui la morte stessa non è mai completamente svincolata dall'esposizione del corpo femminile.[109]

Arriva la sera, e le detenute, esauste, sono ridotte allo stremo: i volti e i corpi sono coperti di fango, i capelli arruffati, gli occhi persi. Gemono dalla fatica, ma nessuna si ribella.

Fig. 4.13 - Nami si vendica.

Alcune prigioniere crollano sotto lo sforzo estenuante, ma vengono sollevate con violenza dalle guardie e forzate a riprendere il lavoro. Una di loro tenta un gesto di dissenso, ma la risposta è un pestaggio, eseguito senza esitazione. Nami si accascia al

[109] L. Treglia, op. cit., pp. 141-143.

suolo, incapace di sostenere ulteriormente la pala. Un poliziotto la raggiunge e le preme il calcio del fucile contro il collo. È in questo momento che interviene Yuki, in un gesto impulsivo che interrompe la sua spirale di passività. La colonna sonora scompare, e la scena successiva viene rallentata per enfatizzarne la violenza: Yuki si scaglia contro il poliziotto con una pala e lo colpisce alla nuca. Il sangue fuoriesce copiosamente, marcando un punto di non ritorno. La risposta dell'istituzione è immediata: Furuya, una delle guardie, spara un colpo di fucile e colpisce Yuki, che cade a terra.

Con il calare del sole, l'atmosfera si fa sempre più cupa. La regia adotta una fotografia sempre più scura e virata verso toni plumbei, suggerendo visivamente l'imminenza del collasso. Un poliziotto, evidentemente sopraffatto dal caos crescente, intima alle prigioniere di retrocedere. Tuttavia, Furuya ignora qualsiasi invito alla moderazione e riprende a sparare, generando una reazione immediata: le detenute, armate di pale, si lanciano contro i poliziotti in un atto collettivo di rivolta. Nami raggiunge Yuki, ancora in vita nonostante il colpo subito, mentre intorno a loro le altre prigioniere combattono nel caos della sommossa. In mezzo alla confusione una prigioniera, Otsuka, propone una rivolta e di prendere alcuni agenti in ostaggio. La ribellione evolve da gesto spontaneo a insurrezione organizzata.

Fig. 4.14 - Le detenute iniziano la rivolta contro le guardie.

Nel frattempo Katagiri, collaboratrice di Sugimi, riesce a recuperare un fucile. L'arma viene usata per completare il proprio incarico, ovvero uccidere Nami. Katagiri prende la mira e spara ma Yuki, accortasi del pericolo, si interpone tra il colpo e Nami, ricevendo il proiettile al suo posto. L'intervento di Yuki, che si frappone tra l'arma e l'amica, rappresenta la massima espressione del legame affettivo tra le due donne. Le prigioniere corrono verso la cecchina, che è costretta ad abbandonare temporaneamente la posizione. Nami approfitta del momento per trascinare Yuki lontano dallo scontro, ma

le inquadrature rivelano che si trova ancora nel campo visivo di Katagiri, che viene però fermata da Rie trascinata via proprio prima che la donna prema il grilletto per colpire Nami. Nel frattempo Yuki, gravemente ferita, si accascia a terra. La luce cambia, ha contrasti accentuati e ombre marcate che riflettono il dolore. Un temporale improvviso segna un cambiamento simbolico, e un fulmine illumina il cielo che è diventato blu, segnalando gli ultimi momenti di vita di Yuki.[110] Nami sconvolta, le chiede se si è messa in mezzo per proteggerla. Yuki non risponde verbalmente, ma raccoglie del sangue dalla propria ferita e scrive il nome "Katagiri" sulla mano di Nami, dopodiché sorride e si accascia definitivamente. Nami la prende in braccio sotto la pioggia battente, in una composizione visiva che cita l'iconografia sacra e tragica.

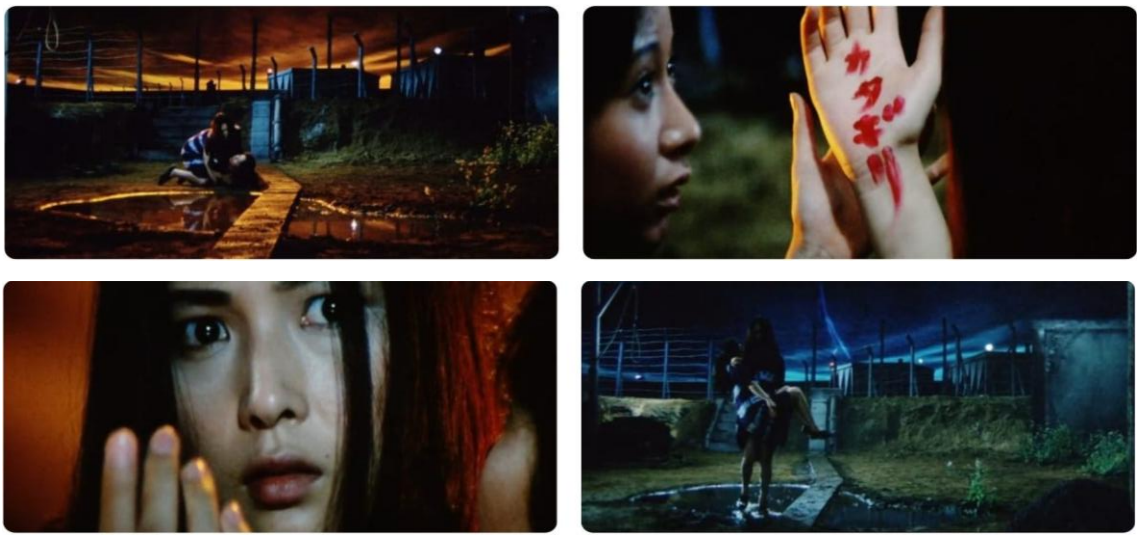

Fig. 4.15 - Yuki muore tra le braccia di Nami.

Nel frattempo le prigioniere conducono i poliziotti presi in ostaggio all'interno di un magazzino, trasformato nella base della loro rivolta. Katagiri, ancora armata, viene osservata con sospetto da Rie. All'esterno, le forze dell'ordine rimaste libere circondano la struttura. Dall'altoparlante, viene intimata alle donne la resa, ma Otsuka apre il portone e minaccia i poliziotti con un fucile, poi rivendica l'umanità delle recluse, esigendo una scorta di cibo per sessanta persone come risarcimento per le torture subite. Il direttore, consultandosi con i sottoposti, rifiuta fermamente tale concessione, rivelando la chiusura

[110] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

ideologica del potere carcerario nei confronti di qualsiasi forma di compromesso. Nel magazzino alcune delle detenute si spogliano fino a restare in mutande e aggrediscono sessualmente i poliziotti prigionieri. La messa in scena è volutamente grottesca e provocatoria, non per erotizzare la violenza, ma per rovesciare, in forma estrema e problematica, la dialettica vittima-carnefice che aveva strutturato fino a quel momento l'universo narrativo. I poliziotti, ridotti allo stato di oggetti di terrore e umiliazione, sono colti in una dimensione di vulnerabilità assoluta.[111] Questa scena solleva interrogativi profondi anche sul piano dell'etica rappresentativa: se da un lato il ribaltamento dei ruoli può essere letto come un atto di potere femminile, dall'altro l'uso della violenza sessualizzata come vendetta lascia lo spettatore in uno stato di sospensione morale, che riflette il caos totale in cui è precipitato l'istituto carcerario.[112]

Fig. 4.16 - I poliziotti vengono attaccati dalle ragazze.

La fiducia tra le donne è incrinata, non si fidano più di Katagiri che, sentendosi minacciata, accusa Nami di essere la responsabile di ogni cosa. Otsuka propone di far entrare Nami nel magazzino affinché possa essere oggetto della vendetta collettiva. La proposta, accolta con entusiasmo dalle presenti, viene comunicata ai poliziotti con una nuova provocazione: l'invio di Nami e del cibo in cambio della vita degli ostaggi. Il linguaggio utilizzato da Otsuka è volutamente crudele e osceno, con l'intento di umiliare ulteriormente gli agenti, rappresentati in una condizione di impotenza all'interno di gabbie, mentre le prigioniere li deridono. Goda, sotto pressione, accetta la richiesta, ma senza fornire le provviste pattuite: vuole che le donne si sfoghino su Nami. La protagonista viene accompagnata sotto la pioggia dai poliziotti fino a una certa distanza, per poi essere lasciata procedere da sola verso il magazzino. Il suo passo è risoluto, e

[111] *Ibidem*.
[112] L. Treglia, op. cit., pp. 152-158.

l'illuminazione intermittente dei lampi accende il suo volto in modo drammatico. Il passaggio dal buio esterno alla luce artificiale dell'interno segna un nuovo punto di transizione: Nami entra in uno spazio carico di tensione dove non esistono regole. All'interno, le detenute la circondano, e Katagiri le rivolge un sorriso compiaciuto. Nami, con i capelli bagnati che le coprono parte del viso, appare come una figura spettrale, priva di difese ma carica di determinazione silenziosa. Otsuka le comunica le intenzioni del gruppo, ma Nami non le presta attenzione: il suo sguardo è fisso su Katagiri. Quando quest'ultima incita le altre a colpirla, la violenza esplode parallelamente ai lampi e l'oscurità che invade il magazzino fonde il dentro e il fuori in un'unica atmosfera di incubo. Nami viene legata ai polsi e sospesa in aria da una catena, in una posizione innaturale che le piega il busto in avanti. La regia indugia su dettagli del corpo ferito e sulla perdita di forza fisica, con inquadrature dal basso che enfatizzano la sua condizione di vulnerabilità, riprendendo visivamente il trauma della notte con Sugimi. Le bastonate e gli strattoni ai capelli sono interrotti solo da Katagiri, che porta con sé una lampada a olio, utilizzata per infliggere a Nami una nuova forma di tortura: prima sul collo, e poi in mezzo alle gambe, con le altre donne che la umiliano verbalmente. In un sussurro, Nami le chiede se ha intenzione di ucciderla. Katagiri risponde che la torturerà a morte sotto lo sguardo complice di tutte le presenti.[113]

Fig. 4.17 - Nami viene torturata.

Durante la notte, mentre tutte le detenute dormono, Nami è ancora appesa alla corda. In questo clima di apparente calma, Katagiri inizia a svuotare il contenuto di un contenitore di benzina sotto il corpo di Nami. La protagonista, ancora cosciente, si accorge del rumore del liquido e intuisce il pericolo imminente, così come Rie, che viene svegliata dal rumore. L'intenzione omicida di Katagiri viene ulteriormente esplicitata nel

[113] A. Kozma, op. cit., pp. 42-44.

momento in cui tenta di generare delle scintille sfregando tra loro due cavi elettrici, avvicinandosi ai piedi di Nami con l'intenzione di appiccare il fuoco. Tuttavia, prima che possa portare a termine il gesto, viene interrotta dall'intervento di Rie, che sveglia le altre detenute e accusa apertamente Katagiri di volerle bruciare vive. Katagiri afferra il fucile con l'intento di intimidire Rie, ma viene colta di sorpresa da un calcio di Nami, appesa dietro di lei. Rie riesce così a disarmare Katagiri e a rivolgerle contro la stessa arma. Katagiri tenta di giustificarsi, affermando che la sua intenzione era esclusivamente quella di uccidere Nami, ma viene smascherata: Rie la accusa di aver deliberatamente messo in pericolo tutte, sottolineando l'impossibilità di contenere un incendio in uno spazio chiuso impregnato di benzina. Le altre detenute, furiose, la aggrediscono: Katagiri viene denudata parzialmente, in mutande, e immobilizzata con una rete. Rie libera Nami dalla catena, e le altre detenute costringono Katagiri a prenderne il posto. Il rovesciamento dei ruoli segna una nuova fase nel conflitto interno al gruppo: Katagiri, ormai privata di ogni autorità, viene a sua volta brutalmente percossa con delle bastonate.[114]

Fig. 4.18 - Katagiri viene sopraffatta dalle altre prigioniere.

Un nuovo sviluppo irrompe nella narrazione con l'arrivo del cibo annunciato dai poliziotti. Questi dichiarano che si tratta dell'unica razione che verrà consegnata e che, qualora le detenute dovessero mostrare segni di pentimento, potrebbero essere trattate con clemenza. Le donne, inizialmente ignare dell'inganno, accolgono l'arrivo del cibo con entusiasmo e si affrettano a portare all'interno i grandi recipienti. Non appena varcano la soglia del magazzino, i contenitori si aprono rivelando la trappola: al loro interno si nascondono alcuni poliziotti armati che puntano i fucili contro le prigioniere. Approfittando della sorpresa, anche gli altri agenti riescono a fare irruzione. La situazione però non si risolve immediatamente: le detenute, a loro volta armate, minacciano di

[114] L. Treglia, op. cit., pp. 152-158.

sparare agli ostaggi che hanno trattenuto fino a quel momento. Gli agenti, colti alla sprovvista, chiedono con insistenza che non venga aperto il fuoco.

In questa fase di stallo, l'azione si sposta nuovamente su Nami e Rie, che si trovano in un angolo della stanza. Nami, con freddezza e determinazione, recupera i cavi elettrici utilizzati in precedenza da Katagiri, mentre Rie rovescia una tanica di benzina sul pavimento. Il rumore spaventa i poliziotti e le altre detenute, e una di loro apre il fuoco, dando inizio a uno scontro armato caotico. Nel mezzo della confusione, Nami appicca il fuoco alla benzina, generando un'esplosione che investe le taniche rimaste. Il fuoco si propaga rapidamente e Katagiri, rimasta intrappolata, inizia a bruciare viva. La donna implora aiuto mentre Nami e Rie la osservano con i volti impassibili. Confessa che il suo tentativo di uccidere Nami era avvenuto per ordine di Sugimi. Tuttavia, la risposta di Nami è implacabile: la guarda con disprezzo e pronuncia la frase "imbrogliare è un crimine da donne", una battuta ambigua che può essere letta tanto come condanna della meschinità femminile interna al sistema carcerario, quanto come dichiarazione di rottura con la logica del tradimento e della complicità tossica tra donne vittime e carnefici.[115] Katagiri viene così abbandonata alle fiamme, una punizione estrema per la sua doppia colpa: la violenza esercitata contro un'altra donna e la complicità con l'oppressore. Rie, che ha osservato la scena al fianco di Nami, le sussurra che quello è il momento giusto per fuggire. Nami annuisce e, senza voltarsi, corre via.

Fig. 4.19 - Nami riesce a vendicarsi anche di Katagiri.

Dopo l'incendio, la narrazione si apre su una scena di apparente quiete. I poliziotti sopravvissuti allo scontro e all'esplosione stanno contando le vittime. Le detenute rimaste sono allineate in piedi, ma tra di loro si distingue il volto di Rie che sorride: un gesto

[115] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

sottile ma eloquente, che suggerisce una forma di complicità con la fuga e la vendetta di Nami. È proprio la sua assenza a farsi subito notare. Quando i poliziotti si rendono conto che manca all'appello, Goda decide di non avvisare la centrale. Il suo rifiuto di rendere pubblica la rivolta non è soltanto dettato dal timore delle conseguenze istituzionali, ma anche dalla volontà di mantenere il controllo e il potere all'interno del sistema carcerario, evitando di mostrare crepe nella struttura che rappresenta. Afferma inoltre di sapere dove Nami si sta dirigendo.

Il film si sposta nella città notturna, illuminata da insegne al neon. Nami cammina silenziosamente tra le strade, vestita di nero, sembra pronta per un funerale. Il volto è parzialmente nascosto da un cappello a tesa larga: una mise che la rende anonima e carismatica. La canzone *Urami Bushi* accompagna questa sequenza, accompagnando finalmente la vendetta della protagonista.

Una rosa rosso vivo ha spine
Che potresti non vedere.
Non voglio trafiggerti
Ma in quale altro modo potrò ottenere la libertà?
Una canzone di una donna che brucia.
La sua canzone di vendetta.

Perdere sangue una volta al mese
Dovrebbe aiutare, eppure...
Ci provo come posso
Ma non potrò mai dimenticare
Una canzone incompleta di una donna
La sua canzone di vendetta.

Non posso morire
Prima di compiere il mio destino
Così continuo a vivere,
Spinta solo dal mio odio.
La vita di una donna è la sua canzone
La sua canzone di vendetta.[116]

[116] https://lyricstranslate.com/en/urami-bushi-bitter-melody.html

In una serie di omicidi brevi ma coreograficamente studiati, Nami elimina gli uomini della yakuza coinvolti nel suo caso, responsabili del suo stupro e della successiva incarcerazione. Il primo viene ucciso in una stazione della metropolitana, luogo di transito e anonimato per eccellenza. Il secondo delitto avviene in un parcheggio sotterraneo, e il terzo ha luogo all'interno di una porta scorrevole.
Nami agisce da sola, al di fuori della legge istituzionale, per ristabilire un ordine morale infranto.[117]

Nami è sempre più vicina al suo obiettivo. Kaizu riceve una telefonata da Sugimi, che lo informa che nessuno degli uomini della yakuza si è presentato alla riunione con Kaizu perché sono morti tutti, e individua in Nami la colpevole. È convinto che sia riuscita a evadere nuovamente dalla prigione. Ma mentre Kaizu ride, accusandolo di ossessione e immaginazione morbosa, l'inquadratura svela la verità: le porte dell'ascensore si aprono lentamente, lasciando intravedere la figura scura di Nami, che avanza verso l'ufficio.
La protagonista viene messa a fuoco lentamente, e Kaizu si accorge di lei solo all'ultimo secondo. Il suo volto si contrae in un'espressione di puro terrore e la connessione telefonica si interrompe: Nami ha strangolato il boss con il filo del telefono e ha lasciato cadere una rosa vicino al corpo. La rosa è un elemento simbolico: oltre a richiamare il testo di *Urami Bushi* ("Una rosa rosso vivo ha spine che potresti non vedere"), richiama l'estetica femminile del delitto, in cui l'atto violento viene sublimato da un gesto poetico.

Infine, il corpo dell'uomo viene mostrato impiccato all'esterno dell'edificio: la vendetta di Nami si conclude con un atto di radicale visibilità, che rompe l'ordine del potere maschile non solo con la morte, ma anche con l'umiliazione. Il corpo dell'aguzzino diventa un monito per la sua ultima vittima, Sugimi.

[117] https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html .

Fig. 4.20 Nami continua la sua vendetta.

Il confronto finale tra Nami e Sugimi rappresenta il culmine drammatico ed emotivo del film, in cui la protagonista completa il proprio arco narrativo. Dopo aver scoperto il corpo impiccato del boss, Sugimi, visibilmente scosso, accende una sigaretta con mani tremanti. Il suo gesto automatico e nervoso lo colloca già in una condizione di vulnerabilità, quasi presagendo la propria fine. Si dirige poi in auto verso la centrale di polizia, seguito di nascosto da Goda e dai suoi poliziotti. Loro riconoscono Nami, che si aggira all'interno dell'edificio. Il direttore ferma i suoi poliziotti e impone il silenzio, per evitare che la loro presenza venga notata: la loro missione non è fermare la donna dal crimine che sta per compiere, ma portarla in carcere subito dopo.

L'incontro tra Nami e Sugimi avviene in ascensore, uno spazio chiuso e claustrofobico: Nami tenta di colpirlo con un coltello, ma Sugimi è armato e le intima l'arresto. La sua voce si fa sprezzante, mentre cerca di riaffermare il proprio potere attraverso l'umiliazione fisica e psicologica. Le dice che quanto più lei lo odierà, tanto più sarà incapace di dimenticarlo, rivendicando perversamente di essere colui che l'ha resa una donna. L'aggressione culmina in un bacio forzato, che riattiva la memoria del trauma di Nami: la prima notte trascorsa insieme a lui, quando era ancora innamorata e ignara di essere solo uno strumento nelle mani del poliziotto. Ma Nami reagisce e gli morde la lingua con forza, costringendolo a lasciar cadere l'arma. La situazione si capovolge: è lei ora ad avere il coltello, mentre Sugimi indietreggia ferito e disorientato. Il conflitto si sposta sul tetto dell'edificio, dove il poliziotto tenta di fuggire, provando persino a bendarsi la ferita con il proprio fazzoletto: un gesto disperato, che contrasta con

l'inesorabilità della protagonista. Nami lo raggiunge e lo colpisce prima alla schiena e poi al petto. Il coltello finale, che l'uomo si strappa dal corpo e lancia in aria, vola davanti a una bandiera giapponese, un'inquadratura fortemente simbolica che richiama l'immagine del lenzuolo macchiato di sangue della verginità perduta con Sugimi. Il lenzuolo simboleggia così la bandiera del Giappone, diventa un simbolo dell'abuso di potere da parte delle istituzioni, di cui fanno parte anche le prigioni.[118] Uccidendo Sugimi, Nami uccide anche il simbolo stesso della corruzione istituzionale che ha permesso tutto questo.

Il film si chiude con un'inquadratura ravvicinata del volto di Nami: sebbene sia sopravvissuta, il suo viso appare ancora pallido e spettrale. La morte di Sugimi non restituisce la purezza perduta, ma chiude un ciclo di dolore e vendetta. Viene quindi riportata in prigione, ma la sua camminata è diversa: non è più piegata, né in fuga. La prigione ora è uno spazio neutro, privo del carico simbolico che aveva prima: Nami ha portato a termine la sua missione, e nella chiusura del carcere può finalmente trovare una sorta di pace.

Fig. 4.21 - Nami completa la sua vendetta.

[118] https://cinemaestremo.wordpress.com/2017/05/25/female-prisoner-701-scorpion/, (ultima consultazione 1 luglio 2025).

4.2 *Lady Snowblood*

Meiko Kaji, che interpreta Yuki, una giovane donna che deve vendicare la madre. Per trasporre le vicende del manga nel modo più fedele possibile, vengono usate diverse strategie narrative, come la divisione della pellicola in capitoli, la presenza di una voce narrante fuori campo, flashback e rimandi al passato, sequenze in bianco e nero e un intenso contrasto nei colori.[119]

Fig. 4.22 - La locandina di Lady Snowblood.

Lady Snowblood si apre con il pianto di una neonata all'interno di un carcere femminile. La prima inquadratura della macchina da presa è una finestra sbarrata da dove si vede della neve che sta scendendo al suo esterno: la neve è infatti un elemento atmosferico ricorrente nella pellicola. Il nome stesso della protagonista, "Yuki", ha il significato di "neve", e la protagonista si farà chiamare "*Shurayuki-hime",* Lady Snowblood (letteralmente, la Signora della Neve di Sangue). La macchina da presa si sposta poi sul viso della neonata, affiancata dalla madre Sayo. Le due sono osservate da altre prigioniere dall'uniforme rossa, che hanno aiutato la madre a partorire. Quando la bimba smette di piangere, Sayo si rivolge a lei e dandole il nome "Yuki", un gesto che viene accompagnato da dei fiocchi di neve che si posano delicatamente sul viso della

[119] Matthew Bolton, *Like Oil and Water: Adaptation as Textuality, Intertextuality, and Metatextuality in Lady Snowblood (Fujita, 1973)*, «Studies in 20th & 21st Century Literature 42», no. 1, 2017, pp. 7-8.

bambina. La madre parla alla figlia e le dice che è suo compito completare la vendetta. Definisce poi la bimba uno *shura*, ovvero una creatura demoniaca nata per la vendetta.

Da questa prima sequenza si percepisce il rapporto complesso tra Sayo e Yuki: la madre ha concepito Yuki avendo come unico scopo quello di vendicarsi; Yuki diventa uno strumento della madre, che la vuole implacabile e invincibile. L'identità di Yuki viene decisa dalla madre ancora prima che la bambina venga messa al mondo: Yuki, anche se orfana, non può vivere solo per sé, ma deve portare a compimento l'ultimo desiderio della madre, il motivo per cui lei è stata creata.[120]

Il corpo femminile, in caso di necessità, viene usato con astuzia: Sayo accetta di morire, e in cambio dà alla luce la sua arma, che dovrà completare la sua missione.[121] La macchina da presa torna sulla finestra innevata, ma la neve diventa di colore rosso, e sopra compare il titolo del film, *Lady Snowblood*. Il titolo sembra venire trasposto letteralmente da questa immagine: neve di sangue.

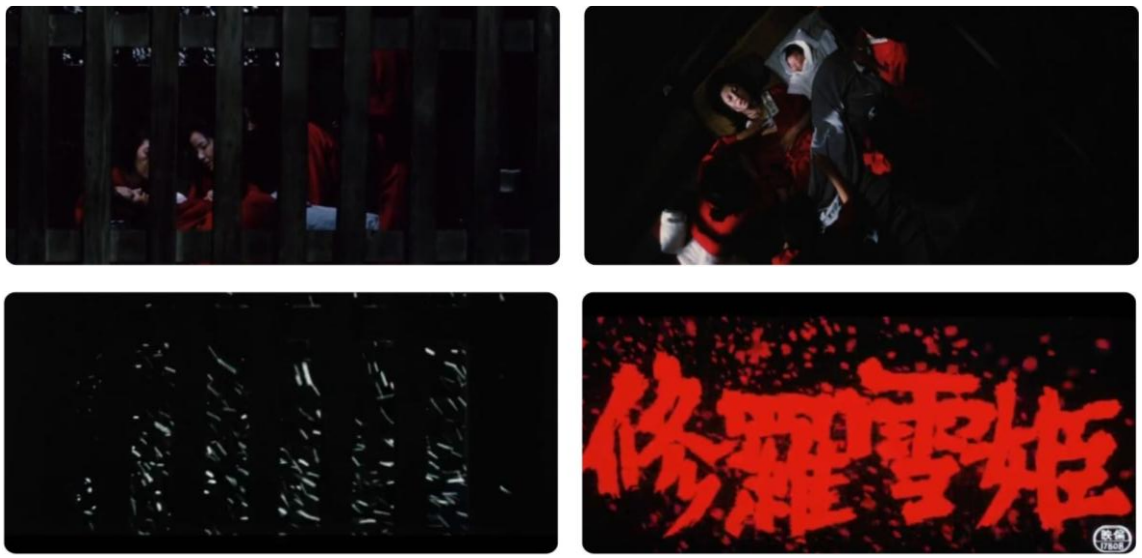

Fig. 4.23 - La nascita di Yuki, Lady Snowblood.

Una donna che cammina in una strada innevata viene ripresa dall'alto: si sta proteggendo dalla neve con un ombrello viola e indossa un kimono bianco decorato da farfalle. Mentre avanza l'ombrello le copre il viso, ma il silenzio viene interrotto da uno scricchiolio. La macchina da presa fa un primo piano sul viso della donna: è Yuki, che

[120] Kristin A. Hrehor, *Mother-Daughter Identity Constructs in Lady Snowblood and Carrie*, «*Aesthetic Investigations* 3», no. 2 (2020), pp. 274-276.
[121] Malasomma, *Neve di sangue - La vendetta di Shurayuki hime*, p. 155.

viene presentata per la prima volta nel suo elemento atmosferico, la neve. La donna ha percepito qualcosa, e il film mostra sin da subito una delle caratteristiche più importanti della protagonista: il suo sguardo intenso e attento, accentuato dalla matita nera che contrasta con il pallore spettrale del viso, quasi bianco. Yuki sbarra loro la strada, con il viso coperto dall'ombrello. Gli uomini le intimano di spostarsi e la minacciano dicendo che ha davanti Ginzo Shibayama, il capo dell'Akusa Senrio Gang. Yuki non si sposta, e gli uomini non esitano ad attaccarla. Lei li schiva facilmente con un salto mortale: queste prime mosse la presentano da subito come una creatura quasi sovrannaturale, che riesce a essere aggraziata e letale contemporaneamente. Nell'atterraggio colpisce con un fendente uno degli uomini, per poi eliminare facilmente tutto il gruppo, a eccezione del capo. Yuki nasconde infatti la katana all'interno dell'ombrello e usa quest'ultimo per parare i colpi. L'ombrello diventa la metafora della protagonista: femminile ad aggraziato, non esita a essere letale nel momento del bisogno. Shibayama la minaccia con la sua katana, le chiede chi è. Yuki non gli risponde e invece lo infilza nello stomaco, la punta della katana che esce dalla schiena. L'uomo le chiede il motivo del suo attacco e la prima parola che Yuki pronuncia in tutto il film è ciò che muove la narrazione: "vendetta". L'uomo è inginocchiato per terra, si tiene la ferita che colora la neve di rosso. Yuki è in piedi, lo osserva dall'alto, il suo pallore e la sua freddezza sono in forte contrasto con l'uomo agonizzante coperto di sangue. La donna prosegue dicendo che la sua è una vendetta per le persone che l'uomo ha fatto soffrire. Si presenta come Lady Snowblood, accentuando il suo carattere mitico, e l'uomo si accascia al suolo, morto.

Fig. 4.24 - Yuki affronta la Akusa Senrio Gang.

Suona il tema principale del film, *Shura no Hana*, cantata dalla stessa Meiko Kaji, e la donna è ripresa ancora dall'alto mentre cammina nella strada innevata, ma adesso l'ombrello viola ha un taglio, l'unico segnale della battaglia appena conclusa. Seguono i titoli di testa accompagnati da una transizione, mentre delle sequenze mostrano la donna che si allena da sola in paesaggi diversi. Yuki, durante il suo allenamento, sembra quasi volersi confondere con l'ambiente circostante: quando si allena davanti al mare, indossa abiti blu e bianchi che richiamano il colore delle onde, quando è in un bosco gli abiti sono delle sfumature del marrone e dell'arancione, come le foglie degli alberi, e quando è notte anche gli abiti sono scuri.

Shura no Hana sottolinea il tormento interiore della protagonista, ma anche la sua determinazione:

Il mattino è morto
E la neve cade in lutto
Un cane randagio ulula
E i suoi geta tintinnano sotto di lei
Porta il peso del karma
Mentre cammina, guardando dritto davanti a sé
Abbraccia l'oscurità
Con la sua spada ombrello
Percorre il sentiero che divide la vita e la morte

Si è asciugata le lacrime molto tempo fa
Dovere e sentimento
Sogni e lacrime
Ieri e oggi
Tutte queste parole non significano niente per lei
Molto tempo fa le ha buttate vie
Nel fiume della vendetta[122]

Capitolo primo: La vendetta lega amore e odio

Il primo capitolo del film viene accompagnato da una voce fuori campo che contestualizza storicamente l'ambientazione: sono trascorsi vent'anni dall'inizio dell'epoca Meiji, e in questo periodo il paese si è modernizzato. Questa trasformazione non è però riuscita a togliere le classi più povere dall'oppressione, ma ha anzi favorito degli individui disonesti. È nato però un "mezzo dio, uno shura", incarnato in forma femminile. Questo racconto si alterna con l'immagine di Yuki che avanza in un campo fiorito e poi si inginocchia per raccogliere un fiore rosso. La voce sottolinea l'aspetto contradditorio di Yuki, una bellissima donna aggraziata con un obiettivo spietato. La figura femminile diventa così un oggetto di attrazione, ma anche di destabilizzazione narrativa.[123] La metafora finale esplicita il senso del titolo: "Non si può lavare via il fango di questo mondo con della neve bianca, ma con la neve dello *shura*, macchiata di un rosso vivo".

Yuki si reca in un villaggio povero, e il suo pallore contrasta ancora di più con i volti abbronzati e segnati degli abitanti. Si avvicina a una donna e le chiede dove può trovare Matsuemon, il capo del villaggio, ma viene ignorata e circondata da un gruppo di uomini che si offrono di accompagnarla dal loro leader. Yuki decide di seguirli, e il suo kimono bianco la rende visibile all'interno del bosco scuro che stanno attraversando: sembra quasi illuminata rispetto all'ambiente circostante. Se durante i suoi allenamenti solitari sembrava quasi mimetizzata tra la natura, adesso è particolarmente esposta. Gli uomini la circondano e ridono, le risate si confondono con i versi degli uccelli nascosti negli alberi. Il gruppo arriva finalmente a una radura, dove Yuki viene minacciata: gli uomini vogliono violentarla in gruppo, ma la donna si difende senza problemi. Mentre schiva gli

[122] https://www.youtube.com/watch?v=OoCxq6A0llM, (ultima consultazione 21 luglio 2025).
[123] Laura Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946),* in «Visual and Other Pleasures», Palgrave Macmillan UK (Londra, 1989), pp. 29-38.

attacchi si intravede l'interno del kimono, di un rosso vivo, che sembra anticipare il sangue dagli uomini che la sottovalutano che verrà presto versato per mano sua. Sta per sfoderare la katana dall'ombrello, quando lo scontro viene interrotto dall'arrivo di Matsuemon, che ferma i suoi uomini e accoglie la donna con rispetto, riconoscendola come la donna che ha ucciso Genzo Shibayama, colui che aveva cercato di distruggere il villaggio. Yuki infrange così la logica dello sguardo maschile: non è passiva, ma è un soggetto attivo e agente. Viene sottovalutata, essendo una figura femminile, ma si difende con facilità e prova come siano i personaggi maschili a essere deboli, schiavi dei loro stessi desideri carnali.

Fig. 4.25 - Yuki arriva al villaggio di Matsuemon.

Yuki e Matsuemon sono seduti all'interno della capanna del capo. Matsuemon osserva la protagonista e le dice che ha un volto di una persona che non farebbe male a nessuno, eppure uccide per vivere. Yuki incarna visivamente un ideale di femminilità tradizionale, ma agisce in modo spietato e violento. Il capo chiede a Yuki la ragione della sua visita e lei gli chiede aiuto nel trovare tre persone che sta cercando, che provengono dal villaggio natale di Matsuemon. La donna afferma di aver impiegato un anno per rintracciarlo e gli domanda se ricorda le rivolte legate alla tassa sul sangue, sottolineando come in quel contesto alcuni individui abbiano approfittato del caos per ingannare e sfruttare gli abitanti dei villaggi. La sua missione è rintracciarli e punirli.

Matsuemon le conferma che all'epoca gli autori della truffa erano quattro, ma di conoscerne solo i nomi. Yuki replica con freddezza che uno di loro è già stato ucciso. Matsuemon è sorpreso dalla determinazione della donna, e Yuki gli risponde che ancora prima di nascere si è già segnato dal karma. La macchina da presa si avvicina ai motivi disegnati sulla parete a cui Yuki sta dando le spalle, e questi si trasformano in dei punti all'interno di una mappa: questa transizione apre una sequenza piena di flashback; la narrazione si fa frammentata. La voce fuori campo ricorda l'introduzione della tassa del sangue del 1873: il concilio statale giapponese ordinò la leva obbligatoria per tutti gli uomini, con l'obiettivo di creare un esercito nazionale sul modello occidentale. Molti cittadini non erano d'accordo con questa riforma, e venivano presi di mira gli uomini vestiti di bianco, sospettati di essere spie governative incaricate di individuare i disertori. Disegni in bianco e nero accompagnano questa descrizione, l'unico accenno di colore è il rosso, che colora gli incendi e il sangue delle rivolte.

Nel villaggio Koichi, un uomo sta camminando con la moglie Sayo e il figlio in un campo fiorito. Tutti e tre sono vestiti di bianco, e la messa in scena evidenzia il paesaggio idilliaco e pittoresco. Il rumore di una campana spezza la quiete, e il bambino viene fermato da una donna. Vengono così presentati i quattro antagonisti, che accusano l'uomo, vestito di bianco, di essere una spia, nonostante lui protesti affermando di essere solo il nuovo insegnante delle elementari del villaggio. Viene poi colpito con la katana mentre il sangue schizza in modo innaturale sul volto dell'assassino, seguito da un fermo immagine in cui compare sovraimpresso il nome dell'uomo: è Gishiro Tsukamoto. Viene poi accoltellato nel fianco da Banzo Takemura e alla schiena da Tokuichi Shokei. La donna che ha fermato il bambino, Okono Kitahama, ha assistito alla scena con un ghigno compiaciuto, adesso minaccia la moglie puntandole la katana alla gola. Il marito viene accoltellato ancora e muore, il sangue che scorre verso i fiori, mescolandosi alla terra. La moglie si lancia verso di lui piangendo e si sdraia al suo fianco. Alza lentamente la testa e lancia uno sguardo pieno di odio ai quattro che la stanno guardando dall'alto.

Fig. 4.26 Sayo assiste all'omicidio del marito.

La narrazione si sposta nel 1984, dove la voce del maestro di Yuki le ricorda di completare la sua missione di vendetta: per farlo dovrà tagliare ogni legame affettivo e abbandonare le emozioni umane. Uno *shura* infatti non conosce pietà, né compassione. Yuki sta pregando davanti alla tomba della madre Sayo Kashima e di Tora Kobayashi, il marito della madre. Il maestro la ha addestrata per tutta la vita rendendola una guerriera imbattibile, ma Yuki trova ancora conforto nella madre, che saluta al cimitero.

Ricompare ancora la finestra sbarrata con la neve che scende al suo esterno, segno che la narrazione si è spostata di nuovo in carcere, durante la nascita di Yuki. Sayo sta partorendo in quel momento esatto, ma la nascita è difficile. Viene assistita da altre detenute, tra le quali c'è Tora. Sayo implora quest'ultima, le chiede di salvare la vita del bambino a costo della propria. Quando un'altra prigioniera la provoca ricordandole che non sa nemmeno chi sia il padre del nascituro, Sayo minaccia Tora nel caso il bambino muoia. La madre è disperata, sa che dare alla luce il nascituro sarà l'unico modo in cui potrà ultimare la sua vendetta. Quando alza in viso per guardare in faccia le compagne, lo sguardo ricambiato non è quello delle donne, ma quello dei quattro antagonisti: la narrazione si sposta nuovamente, Sayo è distesa vicino al marito.

La macchina da presa segue un ruscello insanguinato fino alla sua foce, dove il figlio di Sayo giace senza vita con una ferita alla testa. Il ruscello si trova all'esterno di un mulino, e al suo interno Shokei prova a baciare Sayo, che lo spinge via. Takemura la colpisce mentre Okono ride in un angolo, ma non ci sono suoni a parte quelli dei passi e

dei colpi a Sayo. La donna si lancia su un'accetta appesa al muro, e tutti iniziano a urlare, ma non esce alcun suono. Riescono però a bloccare Sayo, che viene stuprata: il suo urlo fa riacquisire il sonoro e si fonde con quello che lancia durante l'ultima spinta del parto. C'è un forte contrasto di colori: se la morte della prima famiglia di Sayo avviene durante il giorno sotto un sole splendente, la nascita di Yuki, e di conseguenza la rinascita di Sayo, avviene di notte con la neve.

Fig. 4.27 - Sayo viene attaccata.

Le compagne di Sayo le chiedono la motivazione degli omicidi, e lei replica che il movente era economico. Approfittando della confusione seguita alle rivolte contro la leva obbligatoria del 1873, i quattro avevano diffuso la voce che, pagando 270 yen, si poteva evitare l'arruolamento. Così facendo, riescono a truffare gli abitanti dei villaggi e poi a dividersi il denaro.

Delle foto in bianco e nero spiegano cosa è successo dopo l'aggressione di Sayo: Shokei, invaghito della donna, l'aveva portata con sé a Tokyo, dove aveva aperto un ristorante. La sequenza successiva viene costruita come uno stop motion fotografico: Sayo si vendica dell'uomo durante un rapporto sessuale, che viene rappresentato attraverso le fotografie. La narrazione torna "normale" dopo che la donna accoltella Shokei alla schiena; il sangue esce copiosamente dalla ferita dell'uomo. La sessualizzazione del corpo femminile, frequente nel cinema exploitation, viene qui ribaltata: Sayo usa la propria corporeità per esercitare potere, e l'atto erotico si converte in mezzo di

rivendicazione.[124] La donna vuole vendicarsi di tutti e quattro i suoi aguzzini, ma l'assassinio le vale l'arresto.

Fig. 4.28 - Sayo inizia la sua vendetta.

La macchina da presa inquadra ancora la finestra innevata. In carcere, Sayo racconta di come volesse generare un figlio che potesse vendicarsi al posto suo. Segue così un montaggio che mostra come la donna si è unita sessualmente a numerosi uomini, come guardie, preti e chiunque fosse disponibile, nella speranza di rimanere incinta. Dopo aver dato alla luce Yuki, la narrazione assume ancora una volta un tono mitico nei confronti di Lady Snowblood: Sayo dice di voler morire in modo da far passare l'anima a sua figlia. Chiede a Kiku e Tora di prendersi cura della figlia, e prega la bambina di vendicarsi. Muore subito dopo, e nel frattempo ha smesso di nevicare: la luce filtra dalle sbarre e illumina il corpo senza vita di Sayo.

Yuki viene affidata alle cure di Kiku, che, uscita dal carcere, la porta dal maestro Dokai per farla addestrare. La voce narrante ricorda che uno *shura* ha bisogno di disciplina, e Dokai è la figura più adatta a impartirla. Yuki inizia così il suo allenamento all'età di otto anni: è un allenamento spietato, il maestro non le lascia tregua. Durante una notte ventosa, Dokai attacca la bambina con una katana; lei, per schivare il colpo, compie un salto mortale all'indietro, durante il quale la veste si sfila e lei rimane completamente

[124]Alicia Kozma, op. cit., p. 38.

nuda. Dokai riesce a ferirle il braccio, e la bambina si lecca la ferita mentre la macchina da presa indugia sugli occhi intensi di Yuki. Questa scena segna un passaggio per la bambina: si è spogliata simbolicamente delle sue debolezze umane e ora è pronta a vivere e addestrarsi come uno *shura*; il modo in cui reagisce alla ferita al braccio evidenzia l'autocontrollo e la determinazione che caratterizzano la bambina già dalla tenera età.

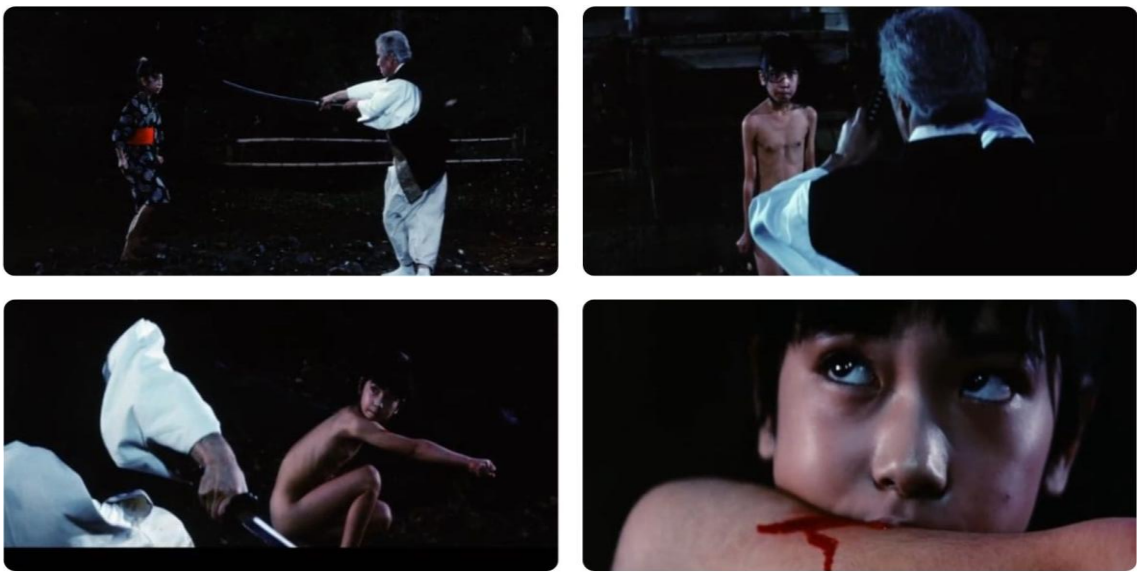

Fig. 4.29 - L'addestramento di Yuki.

Yuki supera così le prove del maestro Dokai. La narrazione si sposta nel 1894, dove Yuki, ora adulta, è mostrata in preghiera davanti alle tombe dei suoi familiari. La voce narrante riflette sull'umanità di Yuki: il dolore per la perdita della madre non l'ha mai abbandonata davvero. È il ventesimo anniversario della morte di Sayo, la vendetta deve avere inizio.

Dopo questa sequenza, la narrazione non torna al dialogo tra Yuki e Matsuemon, ma passa al capitolo successivo. La complessità narrativa riesce a spingere al limite le convenzioni cinematografiche, sia per quanto riguarda il montaggio che la narrazione.[125]

Capitolo secondo: Bambole piangenti di bambù degli inferi

[125] M. Bolton, op. cit., pp. 14-19.

Il secondo capitolo si apre con la notizia che Banzo Takemura è stato finalmente localizzato. La narrazione si sposta all'interno di una casa, dove una ragazza sta lavorando del bambù, ma viene interrotta dai colpi di tosse del padre malato, Takemura. Lo aiuta premurosa a bere e l'uomo si mostra dispiaciuto per il fatto che è la figlia, tra i due, a dover lavorare. La ragazza lo rassicura: le sue "mogli di bambù" artigianali stanno avendo successo.

Intanto, Yuki sta passeggiando in riva al mare con il suo ombrello chiuso; indossa un kimono a righe bianche e blu che richiama il colore del mare. Il contrasto tra la sua eleganza e la durezza del paesaggio marino suscita l'attenzione dei passanti, che la osservano con curiosità, affascinati dalla sua bellezza. Yuki, anche con il suo obiettivo spietato, non perde mai la sua femminilità e rimane un oggetto del desiderio e di contemplazione. Poco distante, la figlia di Takemura sta gettando le sue creazioni da una scogliera. Yuki la osserva, e quando la ragazza se ne accorge, le sorride e le dice con leggerezza che non le avrebbe vendute in ogni caso. Le porge poi un dono: un fermaglio per capelli realizzato da lei. Yuki le chiede il nome e la ragazza si presenta come Kobue Takemura. La macchina da presa si focalizza sul volto di Yuki, che da rilassato e sorridente si fa teso. Una melodia carica di tensione accompagna il ragionamento della protagonista: la ragazza dolce e premurosa che ha appena incontrato è la figlia di Banzo Takemura, l'uomo che dovrà uccidere a breve.

La narrazione si sposta all'interno di un salotto, dove Kobue si sta facendo pagare da due uomini, che rappresentano la casa di piacere Hamatsu. L'implicazione della scena è chiara: Kobue non guadagna vendendo le sue creazioni in bambù, ma prostituendosi. È costretta a farlo per guadagnare i soldi per comprare le medicine al padre malato. Il personaggio di Kobue evidenzia la fragilità sociale in un contesto patriarcale: il padre sperpera il poco denaro che ha per comprare l'alcol, e lei è circondata da uomini che la "aiutano" costringendola a vendere il proprio corpo a figure potenti del governo.[126]
I due uomini fanno visita a Takemura, che sta bevendo in solitudine. Rivelano all'uomo che la figlia non fa la venditrice, ma la prostituta. Takemura è scosso dalla notizia e decide di provare a giocare d'azzardo per liberare la figlia dalla sua occupazione.

[126] L. Treglia, op. cit., p. 141.

Yuki è in cerca di Takemura, e lo trova nella casa Hamatsu, dove c'è una sala dedicata al gioco d'azzardo. Yuki è l'unica figura femminile presente ed è infatti costantemente osservata, ma la sua concentrazione è solo verso Takemura, che entra nella stanza visibilmente disperato, dove scommette il poco denaro che ha per provare a salvare la figlia. Yuki lo scruta e capisce che sta barando, così come i due responsabili, che lo scortano in una sala a parte per ammazzarlo. In preda al terrore, l'uomo offre persino la figlia in cambio del perdono: ancora una volta le figure maschili vengono rappresentate come personaggi deboli e patetici. Yuki interviene e si offre di ripagare lei stessa il debito dell'uomo: la sua richiesta viene ascoltata e Takemura viene liberato. Yuki vuole seguire l'uomo, ma si accorge di Kobue, che le chiede spiegazioni. Yuki le risponde in modo enigmatico, assicurandole che, qualunque cosa accada, potrà trovarla a Tokyo e le lascia il suo indirizzo. Kobue rifiuta l'invito, dichiarando che non può abbandonare suo padre. Yuki si allontana in silenzio, sapendo il destino a cui le e Takemura andranno incontro di lì a poco.

Yuki trova l'uomo che sta bevendo da solo in un locale. L'uomo, riconoscendola, le dice di essere in debito con lei per avergli salvato la vita, ma confessa anche la propria indifferenza nei confronti della morte. Yuki lo invita a seguirla nel suo ultimo viaggio.
I due sono in riva al mare, il cielo si sta incupendo. Yuki si trova sopra uno scoglio, in una posizione rialzata che evidenzia la sua superiorità, sia fisica che morale, rispetto a Takemura. La composizione visiva fa capire allo spettatore che la vittoria di Yuki sarà inevitabile. La donna, pallida e silenziosa, sembra uno spettro: la sua figura immobile e composta, in netto contrasto con la crescente agitazione dell'uomo, le conferisce un'aura quasi sovrannaturale. La sequenza è priva della colonna sonora; si sente solo il rumore delle onde. Yuki inizia a raccontare all'uomo la storia della madre, ma lui afferma di non ricordare nulla. La donna si avvicina ma Takemura tiene lo sguardo basso, così Yuki lo invita a guardarla in faccia. La macchina da presa fa un primo piano sul volto della donna, che gli rivela la sua identità. Quando Yuki si presenta, uno zoom improvviso all'indietro mostra i due a figura intera uno di fronte all'altro, per poi tagliare su un primo piano degli occhi preoccupati dell'uomo, ricambiati dallo sguardo impassibile della donna. La destabilizzazione di Takemura dura poco, l'uomo prova a negare il proprio passato, per poi crollare in ginocchio. Piange e implora pietà, dichiarando di essersi pentito e chiedendo cosa sarà della figlia che lascerà orfana. La macchina da presa riprende Yuki

dal basso, che guarda l'uomo quasi annoiata, esattamente come il punto di vista adottato nel flashback del passato, quando i carnefici guardavano dall'alto la madre di Yuki in lacrime. Questo ribaltamento di sguardo segna il passaggio da vittima a carnefice: prima di colpirlo al petto, la donna urla "occhio per occhio", quasi a ricordare l'importanza del karma all'interno della sua missione. I due vengono ripresi dall'alto, Takemura che si è alzato in piedi spalancando le braccia. Il sangue gli schizza dal petto, e l'uomo cade in mare, dove il rosso si mescola all'acqua. Yuki è impassibile, il suo sguardo non comunica nessuna soddisfazione: il suo compito era uccidere l'uomo, e adesso può proseguire con il resto della missione.
Nella sequenza successiva Yuki trascina il corpo ormai privo di vita di Takemura fino a una scogliera e lo getta nel mare, nello stesso modo in cui Kobue getta le sue bambole di bambù.

Fig. 4.30 - Yuki uccide Takemura.

Capitolo terzo: Ombrello di sangue, cuore di fiori

Yuki si reca al cimitero e si ferma davanti alla tomba di Gishiro Tsukamoto. Indossa un kimono viola, un colore che sembra indossare quando non ha combattimenti previsti. La notizia della morte dell'uomo l'ha raggiunta da poco: l'uomo è deceduto tre anni prima in un naufragio. La donna sta osservando la lapide con uno sguardo colmo d'odio e frustrazione, e lentamente sfodera la katana accompagnata da una melodia in

crescendo, e si sfoga deturpando la lapide e i fiori. Un uomo ha assistito alla scena e osserva la lapide rovinata con preoccupazione.
Yuki torna da Mastuemon e Tora, uscita di prigione, che le confermano la morte di Tsukamoto. Yuki è disperata, tra i bersagli della sua vendetta Tsukamoto era colui che voleva uccidere più di ogni altro. Tora le ricorda che ha ancora un ultimo nemico da affrontare e deve quindi mantenere il sangue freddo e trovare l'ultima colpevole ancora in vita, Okono Kitahama.

L'uomo del cimitero trova Yuki e prova a parlarle: ha infatti capito che tra la donna e Tsukamoto c'è un rapporto problematico. Si presenta come Ryurei Ashio, editore di un giornale intitolato *The People's Courier.* Yuki vuole essere lasciata in pace, così Ryurei torna nel suo studio, dove inizia a scrivere la storia di Lady Snowblood, inserita nella narrazione tramite i pannelli del manga originale. Si scopre così che la voce narrante è quella di Ryurei, inserendo un altro elemento destabilizzante nella narrazione del film: un personaggio crea la storia dalla quale è ispirata la pellicola, diventando così responsabile della narrazione. La pubblicazione del romanzo raggiunge il pubblico, guadagnando popolarità e attirando l'interesse dei lettori. Yuki viene così trasformata in icona, la sua caratterizzazione mitica raggiunge anche i personaggi del film, sono solo gli spettatori.

Fig. 4.31 - Ryurei scrive la storia di Yuki.

Yuki si reca dal suo maestro Dokai, turbata dalla pubblicazione e dal successo del romanzo. Dokai le confessa di essere stato lui a parlare di lei a Ryurei Ashio, pensando che raccontare la sua storia a un pubblico più vasto possa aiutare a fare uscire allo scoperto l'ultima antagonista, Okono Kitahama. Inoltre, al maestro Ryurei sta simpatico perché esprime la sua ostilità contro il sistema politico. Come negli altri film *pinky violence*, anche Lady Snowblood critica le istituzioni dominanti: la ribellione è una caratteristica dei personaggi "buoni".

Nel frattempo anche Kobue arriva a Tokyo, dove si presenta nello studio di Ryurei per confrontarlo sul romanzo. Lui conferma l'autenticità della storia, e Kobue capisce che è stata Yuki a uccidere suo padre. Il dialogo tra i due viene interrotto da alcuni agenti di polizia, che dichiarano che la verosimiglianza del suo romanzo ha sconvolto l'opinione pubblica e che per questo Ryurei deve essere condotto alla centrale. Ryurei si oppone, ma viene portato via con la forza. Kobue avvisa Tora dell'arresto, ma la donna capisce che Kobue è arrivata per vendicarsi di Yuki, anche se la ragazza dichiara che non vuole rivederla mai più.

Nella centrale, Ryurei viene brutalmente picchiato dai poliziotti, che vogliono sapere dove si trova Yuki. Ryurei si rifiuta di parlare e fa il suo ingresso Okono Kitahama, che lo tortura personalmente, immergendogli la testa in un secchio d'acqua, dichiarando di volerlo vedere soffrire. Viene però fermata: se Ryurei morisse, non potrebbero più estorcergli alcuna informazione.

Okono sta pregando seduta davanti a uno specchio, avvolta da una luce verde che distorce la scena e trasforma le sue preghiere in maledizioni. All'esterno di casa sua ci sono dei poliziotti di ronda. Il silenzio della quiete della sera viene interrotto dal sibilo dell'ombrello di Yuki che atterra nel giardino. L'oggetto è estraneo ai poliziotti ma riconoscibile dallo spettatore: Yuki è infatti accovacciata sopra il tetto della casa con la katana sguainata.

Okono viene avvisata dell'arrivo della donna: il poliziotto con l'informa non pronuncia nemmeno il nome di Yuki ma si limita a un enigmatico "lei", sottolineando come la reputazione della protagonista la preceda. Okono ha la fronte imperlata di sudore: è pronta allo scontro, ma sa che sarà una battaglia difficile.

All'esterno Yuki salta giù dal tetto con un movimento aggraziato. Indossa un kimono bianco, vuole infatti distinguersi dal cielo notturno. Attacca i poliziotti, ma viene circondata in fretta e ferita al braccio: il taglio della manica del kimono bianco e il sangue che ne sgorga rievocano l'episodio della sua infanzia, e questo basta a farla risvegliare. Yuki si lancia in un attacco implacabile, eliminando velocemente tutti i poliziotti e imbrattando il kimono del loro sangue. Si sposta poi all'interno della casa in cerca di Okono, e schiva un proiettile: la casa è immersa nell'oscurità, ma nel soppalco Okono e Ryurei, tenuto in ostaggio dalla donna, sono illuminati dalla luce di una candela. Okono spara più volte verso Yuki, che schiva abilmente i colpi. Ryurei riesce a spegnere la candela, distraendo Okono, e Yuki riesce a saltare nel soppalco con un movimento innaturale che evidenzia ancora la sua caratterizzazione mitica. Attacca Okono e la fa cadere al piano terra, dove lei viene soccorsa da altri suoi uomini. Yuki si sfila un fermaglio per capelli e lo butta giù: è una thunder sand bomb, che soffoca gli uomini producendo una polvere rossa. Okono riesce a fuggire, mentre Yuki salta giù dal soppalco ed elimina rapidamente tutti gli uomini. Il kimono insanguinato la mimetizza tra la sabbia rossa, ma quando Ryurei riaccende la candela si rende conto che tra i corpi manca quello di Okono. Con gli occhi sbarrati, Yuki individua un tenue spiraglio di luce che la conduce a una porta. Entra così nella casa della donna, dove controlla ogni stanza. La macchina da presa è traballante, Yuki sta perdendo il controllo, la rabbia e la frenesia la stanno rendendo imprecisa. Apre ogni porta fino ad arrivare nell'ultima stanza, dove vede delle gambe che penzolano. Sconvolta, realizza che le gambe sono di Okono: la donna si è impiccata. Ryurei la raggiunge, e dei primi piani sui loro volti ricambiano lo sguardo di Okono, che ha ancora gli occhi spalancati e sembra osservare la coppia. La macchina da presa si stringe sugli occhi di Yuki, mentre il battito del suo cuore viene amplificato fino ad aprire un'inquadratura totale che comprende lei, Ryurei e il corpo di Okono di spalle. Con un fendente, Yuki recide a metà il corpo della donna: dalla parte ancora appesa piove del sangue, e Yuki osserva la scena affascinata, mentre Ryurei ne è sconvolto. Yuki poi abbassa la testa e cala un sipario, chiudendo la vicenda con un chiaro riferimento al teatro kabuki. La teatralità del momento apre il secondo tempo del film.

Fig. 4.32 - Yuki non riesce a uccidere Okono.

La sequenza successiva si svolge in pieno giorno, su una barca. Yuki e Ryurei si trovano insieme, lei gli sta medicando le ferite. È un momento di sospensione spazio-temporale, e le loro voci fuori campo discutono della vendetta di Yuki. Ryurei afferma che adesso la missione di Yuki si è compiuta, ma lei non è d'accordo. Mentre lei gli medica le ferite, si inverte la dinamica tradizionale tra soggetto maschile e femminile: Yuki, sebbene abbia assunto un ruolo quasi materno, rimane un soggetto attivo, mentre Ryurei è ferito e vulnerabile. Questo rovesciamento introduce una parentesi di umanità per Yuki, ma non compromette la sua identità di letale assassina. Il momento culmina con un abbraccio tra i due: la momentanea sospensione della narrazione sembra giustificare l'umanità della protagonista. Yuki gli racconta di come si ricordi la sua nascita, e che quindi lo spirito della madre sia entrato in lei: per questo motivo non può ritenere conclusa la sua missione.

Ryurei inizia a scrivere il capitolo finale della storia di Lady Snowblood. Si trova nel suo studio, ma viene interrotto da degli uomini che fanno irruzione nella stanza, tra cui Gishiro Tsukamoto, che l'uomo credeva morto. L'uomo conferma di aver inscenato la propria morte, poi copre d'inchiostro il foglio su cui Ryurei stava scrivendo la storia di Yuki. Racconta di come stia lavorando per procurare armi all'esercito giapponese e di lavorare al Rokumeikan, dove negozia con l'estero. Invita Ryurei a unirsi a lui, rivelando un legame implicito tra i due uomini. Ryurei rifiuta, mantiene una dignità morale, opponendosi alla corruzione di Tsukamoto. Emerge così la figura dell'ultimo antagonista; la

vendetta di Yuki non si è ancora compiuta. La donna, che indossa un kimono e un turbante viola, raggiunge Ryurei. Lui le informa del ritorno di Tsukamoto, che riaccende in Yuki il desiderio di vendicarsi: è pronta a correre via per inseguirlo, ma Ryurei la trattiene. Emerge una rivelazione sconvolgente: Ryurei è il figlio di Tsukamoto, e Yuki rimane pietrificata dalla notizia. Si alternano dei primissimi piani degli occhi dei due, con in mezzo gli occhi di Sayo e di Tsukamoto. Yuki e Ryurei fanno un accordo silenzioso, che apre l'ultimo capitolo della storia.

Fig. 4.33 - Yuki scopre che Tsukamoto è ancora vivo.

Capitolo quarto: La casa delle gioie, l'ultimo inferno

L'ultimo capitolo si apre con Ryurei che guida una carrozza nella notte innevata. Yuki siede al suo interno, dove estrae la katana dall'ombrello. Tsukamoto sa che lei sta arrivando al Rokumeikan con lo scopo di ucciderlo, non c'è bisogno di nascondersi. Indossa il kimono bianco con le farfalle che aveva nella prima sequenza, e anche in questa sta nevicando: si sta per chiudere un cerchio, la missione è quasi conclusa. La carrozza si ferma davanti al Rokumeikan, celebre edificio simbolo della modernizzazione e dell'occidentalizzazione del Giappone Meiji. [127] L'insegna dell'evento, "*Rokumikan Charity Masquerade*", sottolinea l'ambiente mondano dove si consumerà l'ultimo atto. Yuki

[127] https://en.wikipedia.org/wiki/Rokumeikan, (ultima consultazione luglio 2025).

scende dalla carrozza e rivolge un lungo sguardo a Ryurei, ma i due non si dicono nulla. Fa poi il suo ingresso nell'edificio e, con gli occhi coperti da una maschera bianca, entra nella sala da ballo. L'interno è sfarzoso, occupato da persone giapponesi e occidentali che danzano insieme, sotto un soffitto dal quale pendono bandiere internazionali. Tutti gli ospiti indossano delle maschere, e Yuki, seduta in disparte, si sfila la sua impaziente. Le maschere introducono l'ultimo atto pieno di inganni macchinati da Tsukamoto, seduto a fumare un sigaro; quando si accorge di Yuki, apre una porta segreta alle sue spalle e si infila dentro. La donna parte al suo inseguimento, ma le danze si interrompono con un lancio di coriandoli, e nella confusione, l'uomo svanisce. Yuki riesce a individuare una porta segreta nascosta dietro il divanetto dov'era seduto l'uomo, e vi entra seguita da Ryurei, che nel frattempo l'ha raggiunta.

La sequenza che segue è costruita interamente sulla tensione e sull'elemento dell'inganno, reso sia a livello narrativo che visivo. Yuki si trova dentro un salottino privato, ma l'immagine della donna è in realtà il suo riflesso nello specchio che occupa una delle pareti della stanza. Un movimento di macchina segue la vera Yuki, che è avvolta dalla penombra: il passaggio dal buio alla luce coincide con il momento in cui individua Tsukamoto, nascosto e pronto ad attaccare. Yuki riesce a parare i colpi dell'uomo, ma all'improvviso viene ferita al braccio da un suo fendente. Con una mano si stringe la ferita, mentre con l'altra afferra e lancia una ciotola d'argento contro l'uomo. L'arrivo di Ryurei introduce un ulteriore elemento di distrazione: Yuki ne approfitta per mozzare entrambe le mani di Tsukamoto, che rimane in piedi agonizzante con i monconi sanguinanti. Yuki lo colpisce poi al petto, e l'uomo si accascia su uno dei divani nella stanza. Yuki si prepara a sferragli il colpo di grazia, ma viene fermata da Ryurei, che le fa notare la barba finta dell'uomo. Yuki la tira e toglie una maschera: l'uomo che ha appena ucciso non è Tsukamoto, ma uno dei suoi collaboratori.

Fig. 4.34 - Yuki uccide il falso Tsukamoto.

La voce di Tsukamoto riecheggia nella stanza ed esorta la coppia ad andarsene. Ryurei accusa l'uomo di agire sempre con l'inganno, ma viene interrotto da Yuki, che ha sentito un altro rumore: i due si girano verso lo specchio e Ryurei non esita a romperlo con lo sgabello. Dietro c'è una stanza e Tsukamoto, che fugge rapidamente. Yuki e Ryurei lo inseguono ma si trovano davanti a un bivio: ci sono due rampe di scale, che costringono i due a dividersi. Ryurei si lancia senza esitazione in quella a sinistra, e Yuki va a destra. Alla fine della rampa apre una porta che dà su un balcone che si affaccia alla sala da ballo, e torna improvvisamente la musica della festa. Nell'altro balcone esce Ryurei, che sta minacciando Tsukamoto con una katana. Tsukamoto ha però una pistola: il combattimento contro di lui continua a dimostrarsi ingiusto. Lo sguardo di Yuki passa dall'uomo a Ryurei, fino al lampadario che si trova in mezzo ai due balconi. La musica si interrompe per il dialogo interno tra Yuki e Tsukamoto: lei gli dice che lo ucciderà e che tutto finirà, e Tsukamoto conferma la fine di tutto, puntandole contro la pistola. Vengono interrotti dalla voce di Ryurei, che mette una mano davanti alla pistola del padre e dice a Yuki di non preoccuparsi per lui. La musica riprende, e Ryurei esorta la donna a uccidere Tsukamoto, per poi lanciarsi contro il padre, che gli spara. Ryurei gli cade addosso bloccandolo, e Yuki capisce che non può più esitare: afferra la katana tra i denti e usa il lampadario per lanciarsi sull'altro balcone. La donna si blocca ancora: sa che per uccidere Tsukamoto dovrà uccidere anche Ryurei. Tsukamoto le spara e la colpisce di striscio sulla guancia, e Ryurei la esorta di nuovo, disperato. Yuki affonda così la katana

nella schiena di Ryurei, che lo trapassa fino a raggiungere Tsukamoto. L'uomo è ancora vivo e sta sparando colpi alla cieca, e Yuki, prima del colpo di grazia, urla ancora "occhio per occhio". L'uomo riesce a spararle al fianco, ma Yuki riesce a colpirlo alla gola subito dopo: il sangue spruzza dalla ferita in modo artificiale e innaturale. Tsukamoto cade dal balcone e trascina con sé la bandiera del Giappone, simboleggiando la caduta del sistema stesso rappresentato dall'uomo. La macchina da presa riprende Yuki, accasciata contro il muro mentre si tiene la ferita insanguinata, il corpo senza vita di Ryurei, e poi quello di Tsukamoto, che ha provocato il panico generale nella sala da ballo. Il prezzo della vendetta di Yuki è la sofferenza, accompagnata dalla perdita di ogni legame umano.

Fig. 4.35 - Yuki completa la sua vendetta.

La sequenza finale del film si svolge all'esterno del Rokumeikan. Yuki avanza con fatica nel giardino innevato, immersa nella neve che continua a cadere, proprio come nella notte della sua nascita. Si sta per chiudere il ciclo della vendetta, che finisce per davvero con la comparsa di Kobue, che la trafigge con una katana. È tornata per vendicarsi della morte del padre, ma Yuki la osserva con uno sguardo comprensivo: ormai nella donna non c'è più rabbia, solo sofferenza. Kobue, scolvolta, non riesce a darle il colpo di grazia e corre via. Yuki continua ad avanzare, quando si sfila la katana di Kobue dal fianco, riparte il tema musicale *Shura no Hana*, proprio come all'inizio del film: questa canzone segna la vera conclusione della storia dello *shura*, che è riuscita a completare la sua vendetta. La donna crolla a terra e con una mano insanguinata raccoglie

un pungo di neve che si porta al volto. La musica si interrompe bruscamente e Yuki urla, proprio come l'urlo della madre Sayo durante il parto. L'urlo rompe il silenzio, libera un dolore fisico ma anche interiore.

Arriva l'alba, e un'inquadratura dall'alto mostra Yuki distesa sulla neve, mentre la luce del sole crea ombre rosse sulla superficie, evocando visivamente il suo stesso nome. La donna è ancora viva e solleva il volto verso la luce. L'immagine si dissolve in un rosso pieno: la vendetta si è compiuta, ma il ciclo della violenza sembra essere pronto a rigenerarsi.

Fig. 4.36 - Yuki conclude la sua storia.

Lady Snowblood ha influenzato numerosi film che l'hanno seguito: dalle somiglianze con *Sex and Fury* di Norifumi Suzuki, uscito nello stesso anno, a film più recenti. L'esempio più eclatante è la saga di *Kill Bill* (2003-2004) diretta da Quentin Tarantino. La trama della duologia ha come tema la vendetta: dopo aver scoperto di essere incinta, la protagonista Beatrix Kiddo abbandona la "Squadra Assassina delle Vipere Mortali" e lascia Bill, il capo della squadra, per una vita pacifica con un altro uomo. Bill scopre dove si è nascosta, e insieme alle altre Vipere si presenta alle prove del matrimonio, dove massacra tutti i presenti. Beatrix riesce a sopravvivere, e dopo quattro anni di coma, si risveglia e decide di eleminare tutti i responsabili.

Il film è simile a *Lady Snowblood* non solo dal punto di vista della trama, ma anche come stile di narrazione: è diviso in capitoli, è presente una voce narrante e viene

usata la tecnica dell'animazione per alcune scene. Inoltre, la figura di Yuki si rispecchia in due personaggi della pellicola: oltre alla protagonista Beatrix e al suo desiderio di vendetta, Lady Snowblood si ritrova nel personaggio di O-Ren Ishii, una delle Vipere vittime di Beatrix. O-Ren richiama fisicamente Yuki: la donna è una samurai che combatte con la katana e indossa un kimono bianco. Come Yuki, anche lei ha assistito all'uccisione della sua famiglia da parte di criminali, ma al contrario della donna O-Ren non si vendica, ma si unisce a loro e diventa un capo spietato. Entrambe le donne si muovono in un contesto pieno di violenza, ma se quella di Yuki è mossa dalla vendetta, quella di O-Ren deriva dal desiderio di provare il suo valore. La sete di vendetta si manifesta invece in Beatrix Kiddo, che, come Yuki, possiede abilità straordinarie, e come lei è stata addestrata in *Kill Bill Vol. 2* da un maestro spietato che l'ha resa invincibile. Anche Beatrix viene elevata a una figura mitica, soprattutto dopo essere riuscita a farsi forgiare una katana da Hattori Hanzo, un fabbro leggendario. La vendetta di Beatrix e di Yuki viene trasformata in giustizia personale, e per farlo le due donne devono reprimere le loro emozioni.

La sequenza finale in *Kill Bill Vol. 1* sembra aver preso molti elementi da *Lady Snowblood,* soprattutto nel duello tra Beatrix e O-Ren Ishii. In *Kill Bill Vol.1*, il duello finale avviene all'esterno della Casa delle Foglie Blu, in un giardino giapponese innevato. La composizione dell'inquadratura fa sì che ci sia un forte contrasto tra il candore della neve e gli abiti insanguinati della protagonista: anche Beatrix, come Yuki, ha dovuto eliminare una grande quantità di nemici prima di arrivare al suo vero obiettivo. Se Yuki si sta però allontanando dallo scontro, Beatrix gli sta andando incontro.

Fig. 4.37 – Il giardino di O-Ren Ishii richiama l'esterno della scena finale di Lady Snowblood.

Beatrix avanza lentamente con la katana in mano e viene accolta da O-Ren Ishii, che complimenta la sua arma. O-Ren indossa un kimono bianco proprio come Yuki, che

si mimetizza con il candore della neve e contrasta con gli abiti gialli e insanguinati di Beatrix.

Fig. 4.38 - Yuki e O-Ren Ishii hanno un'estetica molto simile.

O-Ren inizia il duello con un inchino e ogni suo movimento è aggraziato, come quelli di Yuki. Il silenzio si trasforma in una musica ritmata dai toni western, che accompagna gli attacchi delle due avversarie. Il combattimento si alterna tra pause e attacchi, intensificando la tensione. La neve cade lentamente e conferisce un'aura quasi onirica alla scena, fino a che Beatrix riesce a spezzare il fodero della katana dell'avversaria. Le inquadrature si alternano tra campi lunghi e primi piani degli occhi delle protagoniste, facendo intendere che lo scontro non è solo fisico, ma anche psicologico. Come in *Lady Snowblood*, dove lo sguardo di Yuki era un vero e proprio elemento narrativo, anche in *Kill Bill Vol.1* gli sguardi delle donne sottolineano l'intensità dello scontro.

Fig. 4.39 – L'importanza degli sguardi.

Il ritmo rallenta quando O-Ren riesce a ferire Beatrix alla schiena: un primo piano mostra il volto sofferente della protagonista, seguito da un'inquadratura dal basso di O-Ren, che la osserva compiaciuta. Il rallentatore e l'eco dei respiri della protagonista enfatizzano la percezione del suo dolore e della sua fatica. Questa ripresa dal basso si trova anche in *Lady Snowblood*, quando i quattro antagonisti osservano dall'alto Sayo mentre

lei abbraccia il marito appena ucciso: lo sguardo dei nemici dall'alto enfatizza la sua impotenza. Beatrix però non si lascia sottomettere: questa composizione visiva anticipa la sua vittoria imminente.

Fig. 4.40 – Lady Snowblood influenza anche le scelte stilistiche.

Segue un momento di immobilità che viene accompagnato dal suono di uno *shishi-odoshi*, una fontana tradizionale giapponese che, riempiendosi e svuotandosi ciclicamente, crea un ritmo regolare. Le protagoniste, entrambe ferite, si osservano prima dell'ultimo attacco. Il colpo decisivo viene mostrato al rallentatore, con uno spruzzo di sangue sulla neve che rimanda visivamente alle sequenze di *Lady Snowblood*, e anche al suo nome stesso. Il duello si conclude con la parziale recisione della testa di O-Ren e la sua katana che cade in primo piano, mentre risuona *Shura no Hana*, direttamente dal film di Fujita, che ribadisce la connessione tra le due opere. O-Ren, distesa a terra e insanguinata, richiama l'ultima sequenza di *Lady Snowblood*, dove Yuki è sdraiata sfinita sulla neve.

Fig. 4.41 – Yuki e O-Ren Ishii sono personaggi collegati alla neve.

La morte di O-Ren è intrisa di malinconia, così come gli ultimi minuti di *Lady Snowblood*: gli sforzi delle due donne sembrano resi vani dalla loro sconfitta (anche se, nel caso di Yuki, la missione è stata completata). Il destino di Yuki, O-Ren e Beatrix è

segnato dalla violenza e dal dolore; quest'ultima chiude la sequenza sedendosi su una panchina del giardino innevato, il bianco della neve intriso di sangue.

CONCLUSIONE

Il cinema d'exploitation giapponese si può quindi considerare un fenomeno sociale che, oltre a reagire ai cambiamenti culturali ed economici della società, ne viene fortemente influenzato. La necessità delle case di produzione cinematografiche di ricavare un guadagno facile e immediato dalle loro pellicole ha creato le condizioni per cui venissero inseriti nelle trame degli elementi trasgressivi, andando contro una narrazione tradizionale. Il pubblico inizia ad apprezzare la ribellione rappresentata in queste nuove produzioni cinematografiche, accompagnata dalla presenza di protagoniste femminili anticonformiste e audaci.

La figura femminile diventa però problematica: sebbene sia la protagonista nei film dei filoni *pinku eiga* e *pinky violence*, diventa oggetto e vittima dello sguardo maschile individuato da Laura Mulvey, sguardo attraverso il quale la donna viene osservata in modo feticista e scopofilo. Lo sguardo si intensifica a causa della costante esposizione del corpo femminile: l'attrattiva dei *pinku eiga*, e poi di conseguenza dei *pinky violence*, si trova soprattutto nelle scene di nudo femminile, di sesso e di violenza di donne su altre donne, o di uomini su donne. Si creano però nuove configurazioni in merito alla figura della donna nel cinema che, al contrario delle rappresentazioni antecedenti ai film d'exploitation, dove veniva rappresentata in modo passivo e inserita nella sfera domestica, è un personaggio forte e soprattutto fisico, che non si sottrae alla violenza e allo scontro.

La mia analisi si è concentrata sui film *pinky violence*, la cui nascita viene favorita dalle forti tensioni giovanili che hanno attraversato il Giappone negli anni Settanta. Questo filone recupera e rielabora gli elementi funzionanti dei *pinku eiga* e li rende ancora più esagerati; l'elemento della vendetta raggiunta attraverso la violenza estrema è uno dei temi presenti nella maggior parte delle pellicole del sottogenere.

I *pinky violence* sono film pieni di contraddizioni: sebbene non si scostino mai dalla logica maschile che sessualizza il corpo femminile, riescono allo stesso tempo a rappresentare delle protagoniste resilienti e violente, che si scontrano contro un sistema che le vuole contenere. Le figure femminili rappresentate, che siano *sukeban*, prigioniere o spadaccine, riescono a mettere in scena un modello di femminilità mai visto prima, che diventa un modo per denunciare le gerarchie sociali e politiche. Le protagoniste stesse criticano il

modello di femminilità tradizionale rappresentando per la prima volta delle donne che agiscono al di fuori del codice morale dominante.
L'ambiguità di questi personaggi femminili, oggettivizzati ma protagonisti, rende complicato il rapporto con lo spettatore che, non trovando nessun personaggio maschile in cui riconoscersi, viene costretto a identificarsi con le figure femminili, contrariamente ai canoni narrativi tradizionali. I personaggi maschili hanno poco spazio nella narrazione, vengono derisi e usati per rappresentare le istituzioni più potenti, contro cui si ribellano le protagoniste. L'ideologia dei *pinky violence* è infatti antiautoritaria e rispecchia l'insoddisfazione giovanile nei confronti della società giapponese che si sta formando dopo il secondo dopoguerra: i cineasti, per smascherare l'ipocrisia delle istituzioni governative e religiose, fanno agire le protagoniste in modi estremi ed esagerati.

Queste nuove rappresentazioni femminili rielaborano dinamiche di potere e di genere e aprono nuove interpretazioni riguardo alla rappresentazione della donna nella produzione filmica giapponese, così come la sua influenza nel cinema contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA

Berra J., (2015), Directory of World Cinema: Japan 3, Bristol, UK: Intellect Books.

Bolton M., (2017), “Like Oil and Water: Adaptation as Textuality, Intertextuality, and Metatextuality in Lady Snowblood (Fujita, 1973), in *Studies in 20th & 21st Century Literature 42*, no. 1.

Domenig R, (2005), “A brief history of independent cinema in Japan and the role of the Art Theatre Guild”, in *Minikomi nr. 70*, pp. 6-16.

Gallagher M., (2014), "Media and the Representation of Gender” a cura di Cynthia Carter et al. in *The Routledge Companion to Media and Gender*, London, Routledge, pp. 23-31.

Hamm S., (2012), The Japanese Schoolgirl Figure: Renegotiation of Power through Societal Construction, Masking a Crisis of Masculinity, tesi di laurea, Università di Washington.

Hrehor K. A., (2020), “Mother-Daughter Identity Constructs in Lady Snowblood and Carrie”, in *Aesthetic Investigations 3*, no. 2.

Kozma A., (2012), “Pinky Violence: Shock, Awe and the Exploitation of Sexual Liberation”, in *Journal of Japanese and Korean Cinema 3*, no. 1, pp. 37-44.

Lie J., (2001), “Ruth Benedict’s Legacy of Shame: Orientalism and Occidentalism in the Study of Japan”, in *Asian Journal of Social Science* 29», no. 4, pp. 249-261.

Malasomma M., (2017), Neve di sangue - La vendetta di Shurayuki hime, tesi di laurea magistrale, Università Ca’ Foscari, Venezia. https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/18861 .

Mangili D., (2019/2020), Sukeban: la figura della 'scolaretta delinquente' fra società, cinema e convenzioni di genere, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/2234.

Mulvey L., (1989), "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)", in *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan UK (Londra, 1989), pp. 29-38

Rusiňáková M., (2019), Perception of Tattoos in Contemporary Japanese Society, tesi di laurea, Università di Lund.

Sharp, J. (2008), "Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema", FAB Press.

Shibata T., (2008), "Pornography: Sexual Objectification and Sexual Violence in Japan and in the World", in *Working Papers in Contemporary Asian Studies,* no. 27, Lund: Centre for East and South-East Asian Studies, Lund University.

Treglia L., (2018), "Sexing Up Post-War Japanese Cinema: Looking at 1960s/1970s 'Pinky Violence' Films", in *Pornographies: Critical Positions,* ed. Katherine Harrison e Cassandra A. Ogden, London: Cambridge Scholars Publishing, pp. 141-166.

Treglia L., (2023), "Star, Scorpion, and the Snowblood: Kaji Meiko's multiplicities and the Japanese culture industry" in *Japan Forum,* pp. 32-53.

SITOGRAFIA

Asian Movie Pulse, (2024), "Film Review: Girl Boss Blues: Queen Bee's Counterattack (1971) by Norifumi Suzuki", https://asianmoviepulse.com/2024/01/film-review-girl-boss-blues-queen-bees-counterattack-1971-by-norifumi-suzuki/.

Cinema Estremo, (2017), “Female Prisoner #701: Scorpion”, https://cinemaestremo.wordpress.com/2017/05/25/female-prisoner-701-scorpion/.

Curtesies and Handgrenades, (2016), “Confessions of a Female Badass: Female Prisoner #701: Scorpion, https://curtsiesandhandgrenades.blogspot.com/2016/08/confessions-of-female-badass-female.html.

De Mitri A., (2008), “Pinku eiga: rosa come la carne”, https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/.

"Interview with Norifumi Suzuki", dal canale MeikoKajiSasori su Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=4urEFOXPpIo

Lyrics Tranlsate, 怨み,Meiko Kaji, English translation, https://lyricstranslate.com/en/urami-bushi-bitter-melody.html.

Mangaschool, (2021), “Il teatro dei demoni”, https://mangaschool.it/news/2021/il-teatro-dei-demoni/ .

McKrittick C., (2019), “Exploitation Film: Grindhouse, Blaxploitation, and Other Genres, https://www.liveabout.com/exploitation-film-4685596.

“Meiko Kaji – Shura no Hana” dal canale Emiliano Crocco su Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=OoCxq6A0llM (CAMBIA ANCHE NELLA TESI)

Panik House’s Pinky Violence, (2006), https://web.archive.org/web/20081216112423/http://www.pinky-violence.com/sex_fury_1973_japan_1.html

Smith J., (2017), "When Hard Meets Soft: The Painful Pleasures of Nunsploitation Cinema", https://cleojournal.com/2017/04/21/when-hard-meets-soft-the-painful-pleasures-of-nunsploitation-cinema/

Wikpedia, "Girl Boss Guerrilla", https://it.wikipedia.org/wiki/Girl_Boss_Guerilla

Wikipedia, "Hanafuda", https://it.wikipedia.org/wiki/Hanafuda.

Wikipedia, "Pinky violence", https://it.wikipedia.org/wiki/Pinky_violence.

Wikipedia, "Rescritto imperiale sull'educazione", https://it.wikipedia.org/wiki/Rescritto_imperiale_sull%27educazione

Wikipedia, "Rokumeikan", https://en.wikipedia.org/wiki/Rokumeikan.

Wikipedia, "女囚701号/さそり", https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%A5%B3%E5%9B%9A701%E5%8F%B7/%E3%81%95%E3%81%9D%E3%82%8A.

Wikipedia, "伊藤俊也", https://ja.wikipedia.org/wiki/%E4%BC%8A%E8%97%A4%E4%BF%8A%E4%B9%9F.

FILMOGRAFIA

Antiporno, dir. S. Siono, 2016.

Female Prisoner #701: Scorpion, dir. S. Ito, 1972.

Girl Boss Blues: Queen Bee's Counter Attack, dir. N. Suzuki, 1971.

Girl Boss Guerrilla, dir. N. Suzuki, 1972.

Kill Bill, dir. Q. Tarantino, 2003-2004.

Lady Snowblood, dir. T. Fujita, 1973.

Love Exposure, dir. S. Siono, 2008.

Nikutai no ichiba, dir. S Kobayashi, 1962.

School of the Holy Beast, dir. N. Suzuki, 1974.

Sex and Fury, dir. N. Suzuki, 1973.