



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica

Corso di Laurea in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

Tesi di Laurea Magistrale

L'Evoluzione del Rape-Revenge: “*Non violentate Jennifer*” e “*Revenge*”

Relatore

Prof. Alessandro Faccioli

Correlatrice

Prof.ssa Paola Dessì

Laureanda

Margherita Giolo

Matricola 2120906

Anno Accademico 2025/2026

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO PRIMO: VIOLENZA SESSUALE E VENDETTA	5
<i>1.1 Non violentate Jennifer (I Spit on Your Grave, M. Zarchi, 1978)</i>	12
<i>1.2 Revenge (C. Fargeat, 2017)</i>	16
CAPITOLO SECONDO: LA COSTRUZIONE DEI PERSONAGGI	19
<i>2.1 The Female Avenger</i>	20
<i>2.1.1 Pre-trasformazione</i>	25
<i>2.1.2 Trasformazione</i>	30
<i>2.1.3 Vendetta</i>	36
<i>2.1.4 Locandina</i>	46
<i>2.2 Gli stupratori</i>	50
CAPITOLO TERZO: LA REGIA	61
<i>3.1 Stile Registico</i>	62
<i>3.1.1 Non Violentate Jennifer</i>	63
<i>3.1.2 Revenge</i>	65
<i>3.2 Scena dello stupro</i>	69
CONCLUSIONE	82
BIBLIOGRAFIA	83
VIDEOGRAFIA	86
SITOGRAFIA	88
FILMOGRAFIA	89

INTRODUZIONE

Walter Benjamin definisce il cinema come medium, cioè «un insieme di condizioni storiche, culturali, tecnologiche che determinano l'esperienza percettiva dei soggetti sociali»¹, quindi racchiude in sé elementi collettivi che rappresentano la vita degli spettatori diventando un vero e proprio specchio della società. Il pubblico si trova attratto dal vedere il proprio vissuto sullo schermo² legittimando la realtà in modo tale da creare una relazione a doppio binario tra due soggetti attivi e significanti³. Tuttavia, il cinema non si limita a riflettere il mondo, bensì provoca un impatto sociale⁴ che influenza le condizioni storiche, culturali e tecnologiche.

Di conseguenza, le storie narrate si basano sull'ideologia dominante corrente per trovare consenso e, a loro volta, sono attente a captare anche il minimo cambiamento, perciò la rappresentazione dei personaggi maschili e femminili ne è un diretto risultato. Il cinema incoraggia l'opinione che la società ha di determinati individui, però può anche rivoluzionare quella stessa idea. Dunque, è importante indagare le tecniche con le quali certe figure o realtà sono state rappresentate per poter riflettere sulla concezione che la società aveva di esse e studiarne i cambiamenti. Costringere determinati personaggi all'interno di stereotipi conosciuti significa proporre gli stessi modelli che limitano la libertà di queste figure trasmettendo al pubblico solo un unico punto di vista con cui guardare certe persone. Il cinema deve essere libero di sperimentare e dare spazio a diversi archetipi con lo scopo di ampliare lo sguardo dello spettatore e raccontare la complessità della società non solo l'ideologia dominante.

Limitandosi al pensiero patriarcale, il discorso vale per i personaggi femminili apparsi sugli schermi ridotti spesso a madri o mogli la cui esperienza non è mai stata raccontata⁵, perciò lo scopo della tesi è analizzare il genere *rape-revenge* che tratta tematiche sociali importanti per la situazione femminile allontanandosi dagli stereotipi. I due film presi in esame sono *Non violentate Jennifer* del 1978 e *Revenge* del 2017 in modo tale da concentrarsi sull'evoluzione

¹ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 17-49.

² Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci editore, Roma, 2022, p. 372.

³ Ivi, p. 377.

⁴ Ivi, p. 374.

⁵ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, the University of Chicago Press, Chicago, 2016, pp. 33-35.

che ha attraversato il genere per quanto riguarda la costruzione dei personaggi, le tecniche di regia e la rappresentazione della violenza sessuale, temi sui quali è importante soffermarsi data la loro rilevanza contemporanea.

Innanzitutto, il primo capitolo fa una panoramica generale sul *rape-revenge* e sulle sue caratteristiche in qualità di genere dedicando due paragrafi ai lungometraggi citati per dare dei punti di riferimento al lettore. Il secondo tratta nello specifico la costruzione del personaggio della *female avenger* e quella degli stupratori valutando anche le differenze che si sono create negli anni. Infine, nel terzo è stata fatta un'analisi stilistica, in particolare sulle scelte registiche degli autori per la raffigurazione della scena dello stupro, un punto critico e ambiguo per molti film del genere.

In questa determinata circostanza, la scelta del filone *rape-revenge* è stata dettata da una preferenza personale e soprattutto dall'evidenza del tema per renderlo il più comprensibile possibile, tuttavia un'analisi simile può essere applicata a qualsiasi altro genere di film.

CAPITOLO PRIMO: VIOLENZA SESSUALE E VENDETTA

Negli anni '70 il cinema degli Stati Uniti cominciò a diventare più esplicito nella rappresentazione dell'attività sessuale e della violenza grazie a un allentamento della censura dopo un periodo di severo controllo sui contenuti⁶. Il 1930 vide l'adozione da parte della *Motion Picture Producers and Distributors of America*, organizzazione che regolamentava l'uscita dei film, del Codice *Hays*, conosciuto anche come *Production Code*, il quale definiva delle linee guida etiche e morali da seguire nella scrittura e produzione di una pellicola statunitense. Oltre a tutta una serie di limitazioni, come l'obbligo di rappresentare il sistema giuridico in maniera positiva, vi era anche la proibizione di mostrare comportamenti sessuali espliciti⁷. Il Codice venne applicato a partire dal 1934, anche se nel corso degli anni molte figure professionali cinematografiche tentarono di ribellarsi alla costrizione della loro libertà d'espressione. Dopo essere caduto in disuso e ormai ignorato da registi e sceneggiatori, nel 1968 il *Production Code* fu sostituito dalla MPPDA, ormai diventata la *Motion Picture Association of America*, con un sistema di classificazione basato su una valutazione giustificata dalla quantità di contenuto esplicito⁸.

Anche in questo caso il proibizionismo non risolse il problema, anzi lo aggravò ancora di più, in quanto uscirono diverse pellicole indipendenti e a basso budget che trattavano i temi considerati proibiti sfidando apertamente il Codice. Una categoria di film diventati popolari, perché oltrepassavano sempre i limiti, erano i *roughies* che mostravano scene esplicite di violenza sessuale verso le donne⁹. Inoltre, la provocazione ispirò anche il genere horror che tornò in voga con il cinema *splatter*, famoso per le scene di violenza molto grafiche¹⁰. Negli stessi anni, nacque anche il genere *rape-revenge* che unisce l'abuso sessuale dei *roughies* e il lato sanguinolento dell'horror. I filoni cinematografici sopracitati, insieme ad altri, vengono

⁶ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 15.

⁷ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 27.

⁸ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 11.

⁹ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 35.

¹⁰ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, pp. 12-13.

definiti dalla critica cinema di *exploitation*, perché sfruttano qualsiasi forma di aggressività per attrarre e intrattenere il pubblico¹¹.

Agli inizi degli anni '60 il femminismo scatenò una seconda ondata di attivismo con lo scopo di concentrare l'attenzione della società sui problemi che ancora segnavano la donna e la sua sessualità, specialmente la violenza sessuale. Le proteste continuarono nel decennio successivo formando movimenti anti-stupro per aiutare le vittime e capire in che modo reagire, poiché la questione sociale continuava a crescere¹². L'attivista e scrittrice Susan Brownmiller spiegò come la violenza sessuale è un atto di potere dell'uomo nei confronti della donna che la rende vulnerabile e debole, così «rape became not only a male prerogative, but man's basic weapon of force against women, the principal agent of his will and her fear.»¹³. Lo stupro è un'arma del patriarcato, quindi «rape becomes a problem for women themselves to solve»¹⁴.

Molti teorici cinematografici si sono resi conto che la nascita del genere *rape-revenge* e l'insorgenza della seconda ondata femminista negli stessi anni non potevano essere considerati una coincidenza¹⁵, perché è evidente come si siano influenzati a vicenda e come focalizzino l'attenzione sullo stesso tema. Nei film appartenenti al genere è possibile riscontrare diverse politiche femministe di quegli anni, come la rappresentazione pressoché negativa della violenza sessuale, la rabbia della protagonista che cerca vendetta, la lotta contro gli stupratori che simboleggiano il patriarcato, l'indipendenza della donna nel farsi giustizia da sola nella maggior parte dei casi¹⁶. È un paradosso chiamare femminista un film d'*exploitation*, tuttavia non sarà l'ultima volta che il legame tra il movimento e il genere *rape-revenge* emergerà.

¹¹ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, pp. 15-16.

¹² Ibidem.

¹³ Susan Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, New York, Fawcett Books, 1975, p. 14.

¹⁴ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 138.

¹⁵ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 6-7.

¹⁶ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, pp. 605-606.

Nel 2017 diverse attrici, registe e celebrità hollywoodiane cominciarono a usare l'hashtag MeToo sui social per denunciare esperienze di abusi sessuali sul luogo di lavoro, la maggior parte delle quali dirette nello specifico al produttore Harvey Weinstein. La quantità di dichiarazioni che emersero e lo scandalo che ne conseguì contribuirono a creare il movimento MeToo, dove donne vittime di simili violenze potevano sentirsi capite e sostenute. Come conseguenza, la percezione di molestie sessuali e discriminazioni nell'ambiente lavorativo si capovolse offrendo il coraggio di denunciare a chi si trovava in una situazione analoga¹⁷. Precisamente nello stesso anno uscì nelle sale *Revenge* (C. Fargeat, 2017), un film *rape-revenge*, che marcò il ritorno del genere al cinema con pellicole principalmente dirette da donne. Anche in questo caso, come negli anni '70, il filone cinematografico fu giudicato come rappresentativo del momento sociale in corso ed ebbe molto successo, quindi, il *rape-revenge* può essere considerato e studiato in relazione ai cambiamenti del movimento femminista¹⁸. Tuttavia, l'ambiguità rimase, perché «Considering the undeniably gruesome misogyny that has traditionally driven many of the more notorious instances of the rape-revenge film historically, it feels appropriate to respect women filmmakers who reject the label»¹⁹.

Fin dalle origini del cinema, la violenza sessuale è stata un tema ricorrente all'interno dei film. Da una parte, veniva usata come simbolo di potere utile per lo sviluppo della narrazione senza approfondire l'esperienza personale del personaggio che l'ha subita. Un esempio ne è il famoso lungometraggio *Nascita di una nazione* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915)²⁰. Dall'altra, gli sceneggiatori utilizzavano lo stupro come motivazione e arco narrativo per qualsiasi personaggio femminile senza svilupparlo. L'abuso sessuale, nonostante fosse sempre presente nel cinema, non era mai protagonista²¹. Bisogna aspettare il genere

¹⁷ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, pp. 152-155.

¹⁸ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 6.

¹⁹ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 157.

²⁰ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 79.

²¹ Marynell Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, pp. 1-2.

rape-revenge, perché la rappresentazione dello stupro venga messa al centro della narrazione e trattata in maniera completa, eppure qualche difficoltà la si trova anche in questo contesto. La critica cinematografica Sarah Projansky fa una distinzione all'interno della categoria: in un primo gruppo ci sono i film che seguono una trama in cui il personaggio femminile sopravvissuto allo stupro si fa giustizia da sé, mentre un secondo racchiude le narrazioni dove la violenza sessuale contro una donna viene vendicata da una figura maschile legata alla vittima, come un padre o un fidanzato²².

Nell'ultimo caso, lo stupro è uno strumento per «motivate and justify a particularly violent version of masculinity, relegating women to minor “props” in the narrative»²³; quindi, se è l'uomo a vendicarsi, la violenza sessuale è solo un espediente per la crescita del personaggio maschile, confinando l'esperienza femminile sullo sfondo. Ne è esempio *La fontana della vergine* (*Jungfrukällan*, 1960) di Ingmar Bergman, considerato uno dei primi film *rape-revenge*, poiché narra la storia di Töre (Max Von Sydow), un proprietario terriero la cui figlia viene stuprata e uccisa da dei briganti. Il sopruso diventa il momento chiave che spinge l'uomo a completare il suo viaggio spirituale di redenzione²⁴. Per il secondo gruppo, invece, si parla di «feminist narratives in which women face rape, recognize that the law will never protect nor avenge them, and then take the law into their own hands.»²⁵; di conseguenza, mettendo il personaggio femminile al centro della trama, il trattamento della violenza sessuale viene approfondito.

Passando oltre a questa distinzione, i film appartenenti al genere *rape-revenge* hanno diverse caratteristiche in comune. Innanzitutto, la struttura narrativa è divisa in due parti che solitamente contano la stessa durata: la violenza sessuale e la vendetta. Nella prima, l'abuso non deve per forza essere mostrato in maniera esplicita, però deve rappresentare il motivo principale per cui la vittima si trasforma in eroina. Per quanto riguarda il regolamento dei conti, la maggior parte delle volte il personaggio femminile si fa giustizia da sola, perché la

²² Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 60.

²³ Ibidem.

²⁴ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 26.

²⁵ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 60.

legge viene considerata incapace e inutile, tuttavia ciò provoca un senso di ambiguità etica e morale²⁶.

Non tutti i teorici concordano con la definizione di genere data ai film *rape-revenge*. Jacinda Read preferisce parlare di «narrative structure, on meeting second-wave feminism in the 1970s, has produced a historically specific but generically diverse cycle of films»²⁷, mentre Carol J. Clover li definisce un sottogenere dell'horror²⁸. Alexandra Heller-Nicholas ha persino affermato «that it is far from a cohesive genre»²⁹, dato che non è presente una gestione unitaria della violenza sessuale. Al contrario, la critica Claire Henry utilizza il termine «hybrid genre»³⁰ argomentando la sua tesi con l'aiuto dei criteri che Rick Altman usa per classificare i generi hollywoodiani³¹. Nonostante il *rape-revenge* si formi sulla ricorrenza e prevedibilità, che è resa manifesta nel titolo, in modo che il pubblico sappia cosa vedrà sullo schermo, la struttura non è chiusa e soffocante, anzi lascia al regista e allo sceneggiatore la libertà di gestire i dettagli e i particolari per rinnovarla. Lo stesso vale per i personaggi principali che partono da degli archetipi, per esempio la vittima che si trasforma in angelo vendicatore o gli stupratori, ma possono essere sviluppati e approfonditi. Inoltre, il *rape-revenge* ha creato una propria iconografia come il corpo sporco di fango e sangue, il rossetto rosso, la pericolosità e la sensualità dell'eroina. Ha anche svolto un'importante funzione sociale, come già spiegato in precedenza, per il legame con il femminismo. Per concludere, si lascia al *rape-revenge* la possibilità di ibridarsi con altri generi che possono cambiare qualche elemento secondario, però la struttura rimane sempre la stessa.³² Ciò succede per *Sotto Accusa* (*The Accused*, J. Kaplan, 1988) dove la narrazione segue lo schema tipico di un *rape-revenge*, Sarah (Jodie Foster) viene violentata da un gruppo di uomini e

²⁶ Alexandra Heller-Nicholas, *Ms. 45*, New York, Wildflower Press, 2017, pp. 76-77.

²⁷ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 11.

²⁸ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 114.

²⁹ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 3.

³⁰ Ibidem.

³¹ Rick Altman, *Film/Genre*, bfi publishing, Londra, 1999.

³² Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 3-7.

cerca giustizia, aggiungendo elementi tipici del genere thriller, per esempio, la vendetta rimane all'interno dell'ordinamento giuridico³³.

Naturalmente, i film appartenenti a questa categoria hanno acceso e continuano a sollevare dibattiti sulla loro ambiguità per i temi importanti e delicati che trattano. Non è ancora chiaro se poterli definire femministi, perché la rappresentazione della violenza sessuale, soprattutto in maniera esplicita, potrebbe avere l'effetto opposto rispetto a quello sperato, ovvero incoraggiare il pubblico ad applicare lo stesso comportamento³⁴. Tuttavia, mostrare determinate situazioni e le loro conseguenze rendono l'argomento trattato meno tabù e sfidano il pubblico a riconoscerlo come reale ed esistente³⁵. In aggiunta, le donne vittime di stupro possono vedere la propria storia, immedesimarsi e sentirsi comprese non solo come martiri, bensì anche come guerriere ed eroine, poiché i film *rape-revenge* danno sfogo alla rabbia dentro di loro che non sempre trova giustizia nella vita reale³⁶. D'altro canto, la violenza sessuale non è stata sempre rappresentata in maniera negativa e condannata, soprattutto se si prendono in considerazione alcuni film appartenenti al genere degli anni '70. Nel lungometraggio *Cane di Paglia* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) la scena di stupro che avviene tra la protagonista Amy Sumner (Susan George) e il suo ex-fidanzato Charlie Venner (Del Henney) mostra la donna che, dopo aver detto di no varie volte, si lascia andare al piacere che le provoca l'atto³⁷. Qui i confini tra ciò che è abuso sessuale e quello che viene considerato un rapporto consenziente sono labili portando il pubblico ad avere una concezione distorta di violenza: «turning a rape into something she looks like she's enjoying»³⁸. Un'ulteriore critica mossa ai film *rape-revenge* è stata il concentrarsi troppo sulle scene d'impatto, invece di dare maggiore spazio alle ripercussioni psicologiche e al percorso

³³ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, pp. 147-148.

³⁴ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 32.

³⁵ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 12.

³⁶ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023, p. 155.

³⁷ Sam Peckinpah, *Cane di Paglia, Straw Dogs*, 1971, 00:56:25 - 01:03:53.

³⁸ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, pp. 45-46.

interiore della protagonista³⁹. Sarà pressoché impossibile cessare le polemiche che questo genere suscita, eppure significa anche che è in grado di scioccare lo spettatore e creare un terreno fertile per la nascita di interessanti letture.

³⁹ Amanda Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, p. 1-2.

1.1 *Non violentate Jennifer (I Spit on Your Grave, M. Zarchi, 1978)*

Il lungometraggio *I Spit on Your Grave*, conosciuto in Italia anche con il titolo *Non violentate Jennifer*, è stato diretto dal regista israeliano Meir Zarchi e distribuito nel 1978. Viene considerato parte del genere *rape-revenge*, visto che la storia segue la protagonista, Jennifer Hills (Camille Keaton), durante il suo soggiorno in una casa in campagna con lo scopo di concentrarsi sul suo nuovo romanzo. Tuttavia, la sua tranquillità viene interrotta da un gruppo di uomini locali che la violentano. Successivamente, Jennifer si vendicherà uccidendoli uno a uno.

Qualche anno dopo l'uscita del film, il figlio del regista ha deciso di girare un documentario sulla sua esperienza durante le riprese di *Non violentate Jennifer* in cui è stato coinvolto e sull'opinione pubblica al momento del debutto. Così, nel 2019 è stato distribuito negli Stati Uniti *Growing Up with I Spit on Your Grave (Growing Up with I Spit on Your Grave, T. Zarchi, 2019)*.

L'impulso a scrivere è arrivato da un evento traumatico realmente accaduto. Il regista era in viaggio con un suo amico e sua figlia per andare a giocare a tennis, quando si accorsero di una ragazza nuda e sporca di sangue che si trascinava fuori tra i cespugli di un parco vicino a New York. I due uomini scesero dalla macchina e andarono ad aiutarla rendendosi conto che era stata stuprata e picchiata poco tempo prima. Allora, la portarono immediatamente alla stazione di polizia dove venne trattata miseramente⁴⁰. Quattro mesi dopo, nel 1974 la sceneggiatura era pronta. La realizzazione dovette fare i conti con un budget basso, dato che gli unici investitori erano Meir Zarchi stesso e un suo amico, Joseph Bzeda⁴¹. Il progetto soddisfaceva tutti i criteri per essere un film indipendente. Come luogo delle riprese, infatti, si decise di utilizzare la casa estiva del direttore della fotografia, Yuri Haviv, nel comune di Kent, in Connecticut, per il suo carattere calmo e tranquillo⁴². Gli attori vennero trovati grazie a degli annunci pubblicati su due riviste settimanali newyorkesi, *Backstage* e *Show Business*⁴³. Tra le migliaia di provini, Camille Keaton risultò essere la candidata migliore.

⁴⁰ Terri Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:13:45.

⁴¹ Ivi, 00:24:48.

⁴² *I Spit on Your Grave*, in «Wikipedia», https://en.wikipedia.org/wiki/I_Spit_on_Your_Grave.

⁴³ Terri Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:20:13.

I got some callbacks. Meir had us read with different actors. I started looking at the script and I thought “Wow, this is a great opportunity to show my range of emotions. I can start out as normal, happy, and then I become a victim, and then I can play a villain”⁴⁴

Il regista trovò l’attrice perfetta per il ruolo ed esperta⁴⁵ considerato che era appena tornata dall’Italia dove aveva recitato in alcuni film, come *Cosa avete fatto a Solange?* (M. Dallamano, 1972) e *Sette orchidee macchiate di rosso* (U. Lenzi, 1972).

Le riprese durarono sei settimane circa, mentre la post-produzione un anno e cinque mesi⁴⁶. Per quanto riguarda la distribuzione, quello fu un processo molto travagliato. Quando il film venne mostrato ai distributori a New York, ottenne solamente un’offerta di dieci mila dollari come minimo garantito che Meir Zarchi rifiutò⁴⁷. Spinto dal desiderio di vedere il lungometraggio nelle sale, il regista lo portò al Festival di Cannes nel 1978 dove venne comprato da diversi paesi stranieri. Tuttavia, negli Stati Uniti nessuno voleva distribuirlo, quindi, decise di arrangiarsi con i propri soldi e nel 1978 il film uscì con il titolo originale *Day of the Woman*⁴⁸. La MPA, l’organizzazione statunitense dei produttori cinematografici, gli diede un *r-rating*, ovvero un divieto di visione ai minori di diciotto anni, dopo che erano stati tagliati dieci minuti dal prodotto iniziale⁴⁹. Se si fosse mantenuta la versione del regista, la pellicola avrebbe ricevuto un *x-rating* e, quindi, sarebbe stata illegale da distribuire e da vedere⁵⁰. Nessuno sforzo venne ripagato: il film non arrivò al successo sperato e venne ritirato dalle sale anche a causa della poca disponibilità economica investita nella pubblicità⁵¹.

⁴⁴ Ivi, 00:22:26.

⁴⁵ *Commento audio di Meir Zarchi*, *I Spit on Your Grave* Blu-ray Edition, Anchor Bay Entertainment, 2010, 00:11:38.

⁴⁶ Terri Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:24:58.

⁴⁷ *The Values of Vengeance - Meir Zachi Remembers I SPIT ON YOUR GRAVE*, Youtube, caricato da Igor Leoni, 2 agosto 2020, https://www.youtube.com/watch?v=OF_eYAC0tEs&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=11, ultimo accesso 17 marzo 2026, 09:57.

⁴⁸ Terri Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:28:42.

⁴⁹ *The Values of Vengeance - Meir Zachi Remembers I SPIT ON YOUR GRAVE*, Youtube, caricato da Igor Leoni, 2 agosto 2020, https://www.youtube.com/watch?v=OF_eYAC0tEs&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=11, ultimo accesso 17 marzo 2026, 10:39.

⁵⁰ Ivi, 11:13.

⁵¹ Ivi, 12:27.

Nel 1979 Meir Zarchi decise di provarci ancora e portò *Day of the Woman* senza tagli al Miami Film Festival. Un accordo fu proposto dalla Jerry Gross Organization per la distribuzione negli Stati Uniti a patto che il presidente dell'azienda avesse carta bianca sulla commercializzazione del prodotto compresa la possibilità di cambiare titolo e locandina. Così, nel 1980 uscì *I Spit on Your Grave* in alcuni cinema nell'area di Chicago⁵².

La pellicola fu pubblicizzata come un *exploitation film*, ovvero un genere cinematografico che sfrutta e spettacolarizza la violenza sessuale e fisica, molto popolare tra il pubblico degli anni '70; per questo, secondo il regista, cominciò a guadagnare una cattiva reputazione che non coincideva affatto con il suo intento.

Although director Meir Zarchi has always insisted that he made *ISOYG* with a pro-feminist aim, [...] Gross changed the title to 'one that matched the notoriety of its unsavoury content... [and] the poster accompanying the movie's release made Zarchi's efforts resemble one of the countless exploitation features of the period; it would go on and acquire a similar notoriety' (Normanton 2012: 266).⁵³

Da una parte, molti critici e spettatori affermarono che *I Spit on Your Grave* incoraggiasse la violenza contro le donne e lo accusarono di essere misogino. Il critico cinematografico Roger Ebert lo definì il peggior film mai realizzato e «There is no reason to see this movie except to be entertained by the sight of sadism and suffering.»⁵⁴, mentre il *Time* lo inserì nella lista *Top 10 Ridiculously Violent Movies*⁵⁵. Dall'altra, invece, diverse femministe, tra cui la critica Carol J. Clover, difesero il film sostenendo che nelle scene di stupro il pubblico era invitato a identificarsi con il punto di vista della vittima⁵⁶. Sicuramente, la pellicola ebbe e continua ad avere una ricezione complicata e controversa. Addirittura, dopo diverse accuse e proteste, molti cinema ritirarono *I Spit on Your Grave* dagli schermi, ma in quegli anni era nato un

⁵² Terri Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:30:33.

⁵³ Ivi, 00:34:22.

⁵⁴ Roger Ebert, 'I Spit on Your Grave': a vile film for vicarious sex criminals, in «Chicago Sun-Times», 16 Luglio 1980, p. 36.

⁵⁵ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, pp. 14-15.

⁵⁶ Stevie Simkin, 'Returning to Destroy Your World': A Transhistorical Approach to Cultural Constructions of the Female Revenger, in Stacy Banwel, Linsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 441.

nuovo tipo di mercato nel quale il film avrebbe trovato terreno fertile: l'*home video*⁵⁷. Iniziò la distribuzione in videocassetta per uso domestico, eppure nemmeno così il lungometraggio riuscì a evitare polemiche. Nel Regno Unito, fu inserito nella lista dei *video nasties* dalla stampa che includeva tutti quei film in videocassetta che erano percepiti come estremamente violenti o pornografici, di conseguenza provocavano scalpore, perché non sottoposti a nessun tipo di censura o regolamentazione⁵⁸. Quindi, il Procuratore Generale stilò una seconda lista con pressoché gli stessi titoli violanti la Legge sulla pubblicazione di materiale osceno del 1959⁵⁹. Chiunque possedeva una videocassetta di *I Spit on Your Grave*, poteva essere perseguito penalmente.

Nonostante le critiche, il film viene considerato un *cult* del cinema, perché è stato «the first rape-revenge film where a woman avenged her own rape»⁶⁰ e divenne l'apripista per tutti i film successivi appartenenti a questo genere.

⁵⁷ Terri Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 01:01:59.

⁵⁸ Ivi, 01:05:58.

⁵⁹ *Video nasty*, in «Wikipedia», https://en.wikipedia.org/wiki/Video_nasty.

⁶⁰ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 36.

1.2 *Revenge* (C. Fargeat, 2017)

Revenge è il primo lungometraggio dell'artista francese Coralie Fargeat, il cui successo ha lanciato la sua carriera come regista e sceneggiatrice permettendole l'uscita di un secondo film *The Substance* nel 2024. Jen (Matilda Lutz) è una ragazza che intraprende un viaggio con l'uomo con cui ha una relazione segreta, Richard (Kevin Janssens). Arrivati in una casa sperduta nel deserto, vengono raggiunti da due amici, Stanley (Vincent Colombe) e Dimitri (Guillaume Bouchède). In un momento in cui Richard non è presente, Jen viene stuprata da Stanley. Non trovando conforto nel suo pressoché fidanzato, cerca di scappare, ma viene buttata giù da un burrone e creduta morta. Alla fine, Jen riuscirà a sopravvivere e attuerà la sua vendetta.

La storia è stata ispirata dalla volontà della regista di scrivere un personaggio femminile che fosse inizialmente visto e inscatolato nel solito stereotipo di ragazza sexy e vuota per poi stravolgerlo completamente e trasformarlo in un'eroina che non ha bisogno d'aiuto⁶¹. «The first idea was to make a revenge movie more than a rape and revenge»⁶² solo che, pensando al motivo della trasformazione del personaggio, la regista decise di utilizzare la violenza sessuale come simbolo della cosa peggiore che potesse capitare alla protagonista spingendola a scappare dalla scatola in cui è stata rinchiusa⁶³. Il film, infatti, rende narrativamente importante la scena dello stupro, così da poterlo inserire nel genere del *rape-revenge*, anche se Coralie Fargeat non si è ispirata a nessun lungometraggio del filone e afferma di non aver mai visto *Non violentate Jennifer*, nonostante sembrano esserci delle similitudini a partire dal nome della protagonista⁶⁴.

Al contrario, l'idea del personaggio prende spunto dai lavori di Quentin Tarantino come *Kill Bill: Volume 1* (2003) e *2* (2004) e dalla serie cinematografica *Mad Max* creata dal regista

⁶¹ *REVENGE 2018 Coralie Fargeat & Matilda Lutz Interview*, Youtube, caricato da Mr H Reviews, 9 maggio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=siOQTJ-k5kk&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=3>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 05:48.

⁶² *L'attrice e regista di "Revenge" parlano della loro narrazione visiva*, Youtube, caricato da Variety, 29 gennaio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=2PDnStdB5as&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 00:52.

⁶³ Ivi, 01:05.

⁶⁴ *Revenge (2017 film)*, in «Wikipedia», [https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_\(2017_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_(2017_film)).

George Miller⁶⁵. Anche la rappresentazione della violenza somiglia allo stile tarantiniano, ma piuttosto ricorda i film sudcoreani, in particolare quelli di Park Chan-Wook, dove «they go to the extreme and always on the edge of being ridiculous and you have to accept this part of grotesque»⁶⁶. La regista, infatti, aveva in mente di creare un film di genere in modo tale che la trama fosse semplice e comprensibile e, invece, potesse usare l'aspetto visivo e sonoro per osare e renderlo unico⁶⁷.

Per recuperare i finanziamenti necessari a produrre il film, ci sono voluti due anni. Nella fase di scrittura, Coralie Fargeat aveva immaginato di girare il lungometraggio completamente in francese⁶⁸. Tuttavia, non essendo un progetto sicuro a causa del tema trattato, faticò a raccogliere finanziamenti in Francia. Allora, venne deciso di utilizzare come lingua principale l'inglese e mantenere qualche linea di dialogo della sceneggiatura originale, così da poter beneficiare di aiuti economici anche stranieri⁶⁹. È stato scelto come luogo delle riprese un deserto in Marocco che non avesse caratteristiche riconoscibili e fosse isolato da qualsiasi tipo di contatto umano. La scelta di mescolare i due idiomi e di usare un paesaggio non individuabile ha aiutato a creare un'ambientazione sospesa, al di fuori della quotidianità che la regista ha sfruttato per inserire un lato fantastico alla storia⁷⁰. Ciò che Coralie Fargeat suppone abbia aiutato a raccogliere finanziamenti è stato portare un nuovo punto di vista sul

⁶⁵ "Revenge", le film "girl power"! - C à vous - 06/02/2018, Youtube, caricato da C à vous - France Télévision, 6 febbraio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=DnDgeSYXG2Q&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=8>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 02:29.

⁶⁶ REVENGE 2018 Coralie Fargeat & Matilda Lutz Interview, Youtube, caricato da Mr H Reviews, 9 maggio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=siOOTJ-k5kk&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=3>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 09:00.

⁶⁷ Ivi, 01:10.

⁶⁸ REVENGE World Premiere Intro/Q&A Coralie Fargeat Matilda Lutz Midnight Madness #TIFF17, Youtube, caricato da Robert Aaron Mitchell, 11 settembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cTqwXitE07c&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=9>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 18:15.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ivi, 19:00.

genere *rape-revenge* grazie al suo essere una regista donna rendendo il progetto più interessante⁷¹, presupposto confermato dalla critica.

In totale, le riprese durarono 33 giorni e l'anteprima mondiale si tenne al Toronto International Film Festival nel 2017⁷². *Revenge* ebbe un grande successo e fu acclamato dalla critica come un film femminista che rivoluziona la trama ripetitiva del *rape-revenge*. Tuttavia, alcuni articoli sollevano una questione importante: «If rape is the pinnacle of male disregard for female life, what do we accomplish by presenting a protagonist who gleans and internalizes the violent indifference?»⁷³. Il paradosso risiede proprio nel come possa venire definito femminista un film se rappresenta e rende la violenza sessuale uno snodo narrativo fondamentale alla crescita della protagonista.

⁷¹ *Revenge - Coralie Fargeat and Matilda Lutz Exclusive Interview*, Youtube, caricato da Flickering Myth, 11 maggio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=t-olS6PDkBU&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=4>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 00:54.

⁷² *Revenge (2017 film)*, in «Wikipedia», [https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_\(2017_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_(2017_film)).

⁷³ Lena Wilson, *Revenge Tries to Elevate the Rape-Revenge Movie, But Is the Genre Worth Saving?*, in «Slate», 11 maggio 2018,

<https://slate.com/culture/2018/05/revenge-and-the-case-against-rape-revenge-films.html>.

CAPITOLO SECONDO: LA COSTRUZIONE DEI PERSONAGGI

«Il fatto che il cinema si sia sviluppato in termini narrativi [...] ha determinato l'assoluta importanza in esso dei personaggi»⁷⁴, visto che sono coloro che favoriscono il coinvolgimento dello spettatore nella storia narrata grazie alla loro similarità. Il carattere non deve replicare in maniera identica il pubblico, bensì è un'entità affine che invita a uno scambio di esperienze attraverso il quale si crea un legame⁷⁵. Ciò è permesso dalla messa in scena del film stesso; infatti, è compito della sceneggiatura e, in seguito, della regia, del sonoro e del montaggio rivelare informazioni del personaggio in modo tale da favorire l'interessamento⁷⁶. La figura viene costruita mano a mano che la storia prosegue, quindi tramite le sue azioni, emozioni e motivazioni⁷⁷, perciò è necessario analizzare la rappresentazione di un personaggio per comprendere in profondità il suo ruolo e il suo significato implicito. Inoltre, il personaggio riflette la visione e concezione di determinati individui all'interno della società contemporanea sostenendo quella dominante oppure contrastandola, poiché spesso le rappresentazioni cinematografiche interpretano tendenze di una cultura in personaggi ricorrenti⁷⁸. Riportando l'attenzione al genere *rape-revenge*, questo filone di film ne è la conferma, visto che la figura della *female avenger* nasce come conseguenza di un cambiamento di idea sul ruolo della donna.

Per l'appunto nel secondo capitolo, viene studiata la costruzione del personaggio della protagonista e quella dei personaggi maschili che nella maggior parte dei casi coincidono con la parte degli stupratori. Si pone attenzione su come una precisa raffigurazione possa alimentare una concezione sbagliata della violenza sessuale, di chi ne è vittima e di chi ne è carnefice; dall'altro lato può uscire dagli schemi e dai falsi miti portati avanti per generazioni anche grazie al cinema.

⁷⁴ Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 85.

⁷⁵ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 19.

⁷⁶ Ivi, p. 39.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ivi, p. 30.

2.1 *The Female Avenger*

Molti critici cinematografici usano il termine «female avenger»⁷⁹ o «female revenger»⁸⁰ per identificare una protagonista che vuole vendicarsi di un torto subito, quindi rientrano nella categoria anche tutte le figure femminili dei film *rape-revenge*. L'espressione non si concentra sull'ingiustizia subita, come succede con l'utilizzo di "vittima", e nemmeno sull'azione virtuosa, ad esempio il vocabolo "eroina", bensì si sofferma sulla rabbia e sulla forza che la donna dimostra quando uccide uno a uno i suoi assalitori per difendersi, quindi la migliore traduzione italiana è "vendicatrice".

Non si può non notare come tale definizione abbia affinità con figure molto antiche presenti in miti e leggende⁸¹. Le Furie⁸², che nella mitologia romana erano personificazioni femminili della vendetta, oppure le Sirene⁸³, che utilizzavano il loro canto melodioso e sensuale per ingannare i navigatori e accompagnarli verso la loro morte, sono le versioni arcaiche della *female avenger* che ritornano con simboli anche nei film *rape-revenge*.

All'interno del genere, le protagoniste hanno delle caratteristiche che si ripetono in maniera stereotipata: «pretty, young, middle-class and white»⁸⁴ comprese le due Jennifer dei lungometraggi presi in analisi. Tale convenzione suscita molte critiche, perché una rappresentazione così limitata stabilisce che un preciso tipo di donna è vittima di violenza sessuale senza indagare e approfondire esperienze di persone diverse, come uomini o donne di colore⁸⁵. È importante che ogni storia abbia il suo spazio sullo schermo eliminando le discriminazioni; negli ultimi anni si stanno analizzando esperienze alternative come *Blink*

⁷⁹ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 8.

⁸⁰ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 434.

⁸¹ Ivi, p. 436-437.

⁸² Ibidem.

⁸³ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023, p. 152.

⁸⁴ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 55.

⁸⁵ Ibidem.

Twice (Zoë Kravitz, 2024), un *rape-revenge* con protagonista una donna nera, tuttavia il cammino è ancora lungo.

Inoltre, i personaggi femminili vanno incontro a una trasformazione direttamente collegata allo stupro che affrontano, quindi la loro identità cambia capovolgendosi dall'inizio del film alla fine. Molto spesso nelle scene precedenti alla violenza sessuale la *female avenger* è rappresentata con un atteggiamento troppo passivo o troppo attivo, una sovrabbondanza che giustifica il destino a cui va incontro⁸⁶. Allora, lo stupro viene percepito come un avvertimento, un campanello d'allarme con lo scopo di suggerire alla protagonista di cambiare il suo modo di comportarsi. Nel film *L'angelo della vendetta* (*Ms. 45*, Abel Ferrara, 1981) inizialmente Thana (Zoë Lund) è una ragazza muta che non reagisce alle avances degli uomini intorno a lei; invece, dopo aver subito due abusi sessuali, si ribella e uccide il suo assalitore diventando una vigilante della città⁸⁷. Il ruolo passivo è la ragione per la quale viene violentata e la aiuta a rendersi conto che un cambiamento è necessario. Nel caso di una donna con un ruolo già attivo, a volte la violenza potrebbe essere letta come un'arma per ridimensionare la sua indipendenza⁸⁸, però non efficiente visto che con la vendetta si riprende il potere che le era stato tolto. Un'ulteriore caratteristica comune a molte protagoniste è una rappresentazione sessualizzata e oggettificata preponderante nella prima parte dei lungometraggi, ma che verrà ripresa anche durante le scene che mostrano la vendetta. Che ne siano consapevoli o meno, le donne nei *rape-revenge* vengono eroticizzate attraverso lo sguardo della cinepresa o quello degli stupratori, perché spesso è conseguenza della loro mancanza di iniziativa che le riduce a oggetti⁸⁹. Anche se vengono mostrate come indipendenti ed emancipate, sono presenti inquadrature che spiano i loro corpi in momenti intimi e privati. Un esempio più chiaro verrà riportato durante l'analisi seguente del film *Non violentate Jennifer*. Lo scopo è esplicitare la loro vulnerabilità che poi sarà la causa di quello a cui andranno incontro, tuttavia si nota che questo tipo di lettura è molto critica e sembra voler responsabilizzare la donna per il proprio stupro⁹⁰.

⁸⁶ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 30-31.

⁸⁷ Alexandra Heller-Nicholas, *Ms. 45*, New York, Wildflower Press, 2017, p. 20-21.

⁸⁸ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 30-31.

⁸⁹ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», vol. 16, n. 3, 1975, pp. 11-12.

⁹⁰ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 32-33.

Si potrebbe pensare che la lettura negativa del ruolo della violenza sessuale venga in qualche maniera redenta attraverso la seconda parte del film, che comprende la trasformazione della protagonista e la sua vendetta.

Siccome si è visto che anche le figure femminili più libere in realtà non lo sono del tutto, con il cambiamento avviene la rottura dei canoni classici che definiscono la femminilità⁹¹. La passività e la gentilezza diventano rabbia e violenza fuoriuscendo dalla rappresentazione di vittima che da sempre, soprattutto nei film horror, è riservata alle donne⁹². Sebbene la reazione aggressiva sia destinata agli uomini, mentre la femmina deve perdonare⁹³, nel *rape-revenge* si trova un capovolgimento di questi stereotipi, perché la protagonista entra dentro al regno del maschile appropriandosi di alcuni tratti⁹⁴. Si parla di mascolinizzazione della *female avenger*, poiché la rabbia femminile al cinema viene frequentemente ridicolizzata, minimizzata e sdegnata, quindi nel momento in cui una donna reagisce in modo aggressivo, ciò risulta talmente insolito che non le viene nemmeno riconosciuto⁹⁵. La rappresentazione distrugge la gabbia imposta dallo stereotipo della vittima e utilizza la vulnerabilità, messa a nudo in precedenza, come furia assassina verso chi se lo merita, perché è l'unico modo per riacquistare l'abilità di agire⁹⁶. La protagonista si trasforma in un personaggio attivo che è motore narrativo del film, per di più la visione del sesso si rivoluziona. Se prima la sessualizzazione era subita dalla donna, dopo la *female avenger* la usa per ammaliare gli uomini e ucciderli⁹⁷; tuttavia la conseguente eroticizzazione delle scene di vendetta dove la sensualità viene usata come arma non è considerata emancipatoria da tutti⁹⁸. Infatti, durante il ritorno del genere *rape-revenge* negli anni 2000, diversi registi e

⁹¹ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 53.

⁹² Ivi, p. 109.

⁹³ Ivi, p. 88.

⁹⁴ Ivi, p. 40.

⁹⁵ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 438.

⁹⁶ Ivi, p. 464.

⁹⁷ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, pp. 59-60.

⁹⁸ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 40-41.

registi scelgono di rimuovere la carnalità dalle scene violente, siccome sembra perpetuare la feticizzazione della protagonista⁹⁹, per questa ragione nel remake di *Non violentate Jennifer* dal titolo *I Spit on Your Grave* (Steven R. Monroe, 2010) Monroe decide di non sessualizzare la vendetta come nell'originale¹⁰⁰.

Riflettendo sul personaggio della *female avenger* e sulla seconda parte della struttura dei *rape-revenge*, si è riscontrato che molti film, anche quelli che cercano di rappresentare la storia con più realismo, sfociano in un'atmosfera quasi fantastica con diversi collegamenti al mitologico dove la vittoria della donna assassina è indiscussa¹⁰¹. Sembra che la trasformazione le dia delle super abilità che le permettono di vendicarsi senza rischiare di ferirsi o morire¹⁰², perciò incoraggia un allontanamento dal mondo reale e verosimile. Molti critici e critiche speculano che una spiegazione al cambio di realtà sia che una vendetta così violenta non sarebbe possibile nel mondo quotidiano dove, invece, la maggior parte delle vittime di stupro vengono ignorate, anzi proprio l'entrata in un mondo leggermente diverso aiuta lo spettatore a empatizzare con la protagonista e sostenerla nella sua follia omicida¹⁰³. Altri ipotizzano che sia necessario entrare in un universo parallelo proprio per riuscire ad accettare un ruolo femminile che rompe con gli schemi e possa essere libero di sfogare la sua rabbia condividendo con il pubblico la propria catarsi¹⁰⁴. In ogni caso, la morte è la giusta punizione per i crimini commessi dai personaggi maschili, per di più inverte i ruoli tipici dei film *slasher*. Carol J. Clover analizza questo genere cinematografico nel suo libro e illustra come quando le vittime uccise sono sia uomini che donne, «the death of a male is always swift [...]. The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length.»¹⁰⁵. Dunque, la spettacolarizzazione della violenza è incrementata quando la vittima è una donna sottolineando anche un piacere visivo quasi

⁹⁹ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 39-40.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, pp. 51-52.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 439.

¹⁰⁵ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 35.

lascivo per lo spettatore¹⁰⁶. Nel caso del *rape-revenge*, invece, sono i personaggi maschili a indurare delle morti atroci e strazianti dove la maggior parte delle volte vengono anche castrati togliendo loro il simbolo del patriacato e della violenza sessuale¹⁰⁷.

In conclusione, la rappresentazione della *female avenger* non si limita a una semplice vittima violentata, passiva e piena di vergogna, bensì mostra in più un lato forte e aggressivo che reagisce all'ingiustizia subita facendosi giustizia da sola e fuoriuscendo dallo stereotipo¹⁰⁸.

Nei sottoparagrafi successivi si indaga la costruzione dei personaggi femminili protagonisti, Jennifer e Jen, dei due film presi in considerazione, rispettivamente *Non violentate Jennifer* e *Revenge*. Si è preferito dividere l'analisi in tre sezioni distinguendo tra la protagonista prima della violenza sessuale, lei durante la trasformazione e il suo atteggiamento nel corso della vendetta.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023, pp. 150-151.

¹⁰⁸ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, pp. 81.

2.1.1 Pre-trasformazione

Da molti punti di vista, i due film hanno in comune diversi aspetti. La protagonista è una ragazza bella, giovane, bianca e attraente che, in entrambi i casi, viene stuprata da uno o più sconosciuti e decide di attuare la propria vendetta. Partono dalla stessa base, anche se poi costruiscono due personaggi femminili molto diversi. Già dalle prime scene, si capisce come Jennifer sia una donna indipendente con il proprio lavoro, mentre Jen è una ragazzina ancora un po' immatura che sogna di diventare qualcuno. Nonostante siano agli antipodi, rappresentano due versioni della stessa femminilità.

Sin dalla scena iniziale il personaggio di Jennifer è legato alla città di New York, dato che, prima della sua apparizione sullo schermo, lo sguardo della cinepresa osserva i palazzi e le strade coinvolgendo lo spettatore anche con un uso del sonoro che riprende i rumori quotidiani come il clacson o il vociio di persone¹⁰⁹. Anche l'inquadratura del profilo di Jennifer che si staglia fissa, mentre il paesaggio urbano scorre velocemente in secondo piano¹¹⁰, aiuta a collocare il personaggio e a indicare il suo spazio. Poi, il legame viene esplicitato dal dialogo tra la protagonista e Matthew (Richard Pace)¹¹¹, un ragazzo con un probabile ritardo mentale che lavora al supermercato locale; tuttavia, New York viene connotata negativamente quando il ragazzo dice «You come from an evil place»¹¹² introducendo una tensione ben conosciuta nel mondo cinematografico, ovvero quella tra città e campagna¹¹³, che lascia intendere allo spettatore che la situazione ben presto si complicherà. Ritornando alla sequenza iniziale, l'atto di guidare¹¹⁴ delinea Jennifer come un personaggio attivo e indipendente, particolare da considerare soprattutto quando si tratta di figure femminili. Nel caso analizzato, Jennifer dimostra una volontà propria fin da subito. Lo si può confermare dalle risposte che dà nella scena in cui lei si ferma a fare benzina appena arrivata nel paesino¹¹⁵: all'augurio del benzinaio Johnny (Eron Tabor) di passare una bella estate, lei

¹⁰⁹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:00:08 - 00:01:09.

¹¹⁰ Ivi, 00:01:19 - 00:01:32.

¹¹¹ Ivi, 00:07:43 - 00:09:52.

¹¹² Ivi, 00:08:10.

¹¹³ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, pp. 124-137.

¹¹⁴ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:00:30 - 00:01:19.

¹¹⁵ Ivi, 00:03:02 - 00:04:42.

risponde «I intend to»¹¹⁶ e «I will»¹¹⁷ con un tono sicuro e gentile. Nella stessa scena viene resa manifesta anche l'indipendenza economica della protagonista, poiché, oltre a possedere una macchina, ha anche noleggiato un'intera casa dove passare le vacanze e ha pagato il pieno con i propri soldi. Vedere un personaggio femminile con caratteristiche emancipatorie era un fatto insolito per gli anni '70, eppure rappresentava la situazione femminile dell'epoca, perché le donne cominciavano a scegliere il lavoro, piuttosto che la vita familiare¹¹⁸. Durante lo scambio di battute con Matthew, già citato in precedenza, Jennifer dice di essere una scrittrice e vuole scrivere il suo primo romanzo; con ciò rappresenta perfettamente il nuovo tipo di femminilità nascente.

Tuttavia, neanche Jennifer riesce a sottrarsi alla sessualizzazione. Appena arriva alla casa affittata corre verso il fiume entusiasta seguita dalla cinepresa¹¹⁹. L'inquadratura cambia mostrando la protagonista intenta a spogliarsi per gettarsi in acqua, ma non è il nudo a sessualizzare il corpo, bensì il punto di vista della macchina da presa. In primo piano, non a fuoco sono presenti dei rami¹²⁰ che creano una separazione tra cosa sta succedendo e chi sta guardando, così lo spettatore viene interpellato e immedesimandosi con lo sguardo della cinepresa adotta una visione voyeuristica. La visuale non è più neutra, invece spia Jennifer nascondendosi dietro ai rami. Di seguito, il meccanismo avviene un'altra volta quando un campo lungo mostra la ragazza immergersi nel fiume e nuotare fino a che un simile zoom all'indietro allarga la visuale per collocare il punto di vista sull'altra sponda nascosto dagli alberi¹²¹. Tale tecnica aiuta a trasmettere un senso di turbamento che anticipa la narrazione, in più minaccia la costruzione emancipatoria precedente di Jennifer, perché non è in controllo della situazione. La protagonista viene resa vulnerabile, perché è inconsapevole dello sguardo rivolto su di lei che la sessualizza e la oggettifica¹²².

Al contrario, si analizza come *Revenge* costruisca una figura femminile completamente eroticizzata, lasciando poco spazio per conoscere la sua reale personalità.

¹¹⁶ Ivi, 00:03:39.

¹¹⁷ Ivi, 00:04:34.

¹¹⁸ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, the University of Chicago Press, Chicago, 2016, pp. 311-312.

¹¹⁹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:04:43 - 00:05:41.

¹²⁰ Ivi, 00:05:42 - 00:05:55.

¹²¹ Ivi, 00:05:56 - 00:06:33.

¹²² Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», vol. 16, n. 3, 1975, pp. 8-9.

Soprattutto nella parte iniziale del film¹²³ il personaggio di Jen scritto da Coralie Fargeat viene costruito tramite i gesti e le azioni che compie e si ripeterà anche per il resto della narrazione, dato che ha poche battute di dialogo. Il suo punto di vista viene introdotto allo spettatore attraverso il suo corpo, il suo sguardo e le sue espressioni facciali¹²⁴, quindi la costruzione della protagonista verrà analizzata in base a questi termini.

Non vengono date molte informazioni sulla vita di Jen, solo nella scena¹²⁵ in cui la protagonista sta chiacchierando con Stanley, un amico di Richard, viene rivelato al pubblico che il suo più grande sogno è andare a Los Angeles «just to be noticed»¹²⁶. Non viene specificato il tipo di carriera che vorrebbe intraprendere, ma vuole solo essere notata, di conseguenza il personaggio viene inevitabilmente caratterizzato come superficiale, un po' ingenuo e passivo, come tra l'altro lo è la forma del verbo che ha utilizzato. Il sogno di Jen è essere vista, osservata che è ciò che il pubblico e i tre uomini che ha intorno continuano a fare per tutta la prima parte del film, anche se quella battuta non risulta essere assolutamente un invito rivolto a loro. Lo sguardo che sia della cinepresa o una prospettiva dei personaggi maschili è sempre rivolto verso la ragazza e la costruisce agli occhi dello spettatore, che non la conosce per come è, ma per come viene guardata¹²⁷. Le sue parole non contano, perché nei primi 20 minuti del film non viene presentata la vera Jen, solo l'immagine e l'idea che altri personaggi si sono fatti di lei.

Il soffermarsi insistentemente delle inquadrature sul corpo e sulle labbra della protagonista mostra come viene sessualizzata, in particolare nella scena iniziale dove attraverso uno zoom all'indietro il campo si allarga includendo in primo piano Richard con un paio di occhiali da sole e sullo sfondo Jen intenta a mangiare in maniera evocativa un lecca-lecca¹²⁸. Le dinamiche di potere vengono suggerite dalla composizione visuale¹²⁹: Richard, che è davanti, ha il controllo simboleggiato anche dallo sguardo fisso e fermo, mentre Jen, che non è

¹²³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:01:05 - 00:14:02.

¹²⁴ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, p. 610.

¹²⁵ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:09:53 - 00:14:02.

¹²⁶ Ivi, 00:10:30.

¹²⁷ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, p. 608.

¹²⁸ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:01:32 - 00:01:54.

¹²⁹ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, p. 607.

nemmeno messa a fuoco, è un oggetto per il suo piacere¹³⁰. Il film riesce in maniera ingannevole a far credere allo spettatore che sia la figura femminile a dettare le regole e a prendere l'iniziativa, in realtà è una libertà falsa. Nella scena dove Jen performa un rapporto orale a Richard¹³¹, la ragazza è consapevole e vuole essere sessualizzata, perché l'atto è consensuale. Lei gli toglie la maglietta, lo zittisce e gli da piacere; azioni che sembrerebbero conferire un certo potere sull'uomo, soprattutto in quanto è presente un'inquadratura dove le natiche del personaggio maschile sono in primo piano e la mani della ragazza le stringono in maniera possessiva¹³². Subito dopo, lo spettatore scopre che Richard ha una moglie quindi, il potere di Jen viene ridimensionato al ruolo di amante. In aggiunta, in una ripresa dall'alto la protagonista è a letto visibilmente infastidita dalla telefonata appena ricevuta dall'uomo, però basta un complimento da parte di lui e tutto gli viene perdonato¹³³. È inevitabile che il dominio ricada nelle sue mani, perché la ragazza dipende da lui solo per il semplice fatto che è grazie a lui se si trova in quella casa. Un'altra scena può essere esempio di come cambiano le dinamiche. Durante una serata di festeggiamenti Jen entra in casa e fa partire una canzone, così si mette a ballare da sola in modo attraente. Poiché Richard rifiuta di unirsi, la ragazza invita Stanley. La cinepresa segue il gioco di sguardi tra i due amanti¹³⁴: la protagonista vuole mostrare all'uomo che cosa si sta perdendo senza preoccuparsi di che cosa possa pensare la persona con cui sta ballando finché la situazione non viene interrotta. Richard si intromette reclamando «C'est mon tour»¹³⁵ che significa "È il mio turno" paragonando il personaggio femminile a un oggetto con cui giocare e divertirsi, successivamente se la monta sulle spalle e la porta in camera da letto. La situazione rende chiaro che Jen può fare solo quello che l'uomo le permette, perché lui può in ogni momento usarla come vuole¹³⁶. Nonostante la protagonista voglia essere trattata in tal modo dal personaggio, queste dinamiche di potere diventeranno ancora più visibili e pericolose con il proseguire del film.

Sebbene la costruzione del personaggio di Jen non sia completa, sono presenti alcuni momenti dove viene lasciata intravedere la vera personalità della protagonista, più approfondita dopo il trauma della violenza sessuale. Ad esempio, Dimitri, il terzo

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:02:58 - 00:04:27.

¹³² Ivi, 00:04:14.

¹³³ Ivi, 00:05:01 - 00:05:55.

¹³⁴ Ivi, 00:11:42 - 00:14:02.

¹³⁵ Ivi, 00:13:40.

¹³⁶ P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006, pp. 34-35.

personaggio maschile, nota sul tavolo i funghi allucinogeni che il conducente dell'elicottero aveva regalato a Richard. Lui spiega la pericolosità della droga e, siccome non si fida dei suoi due amici, incarica Jen di nasconderli. La protagonista in maniera scherzosa, ma anche saggiamente li incastra all'interno del ciondolo che porta sempre al collo¹³⁷. Tale azione dimostra iniziativa e anche furbizia se si considera il ruolo dei funghi nella storia. Quindi, nonostante la figura femminile sia considerata un oggetto da guardare sia dai personaggi maschili sia dagli spettatori, sussiste qualche indizio che cerca di bucare lo stereotipo.

¹³⁷ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:10:42 - 00:11:42.

2.1.2 Trasformazione

In questo secondo sottoparagrafo, si continua l'analisi della costruzione del personaggio femminile concentrandosi sulle scene che mostrano la trasformazione della protagonista, immediatamente successive alla violenza sessuale. La rappresentazione delle conseguenze fisiche e psicologiche del trauma viene omessa in molti *rape-revenge*¹³⁸, però non è il caso di *Non violentate Jennifer e Revenge*.

Nel primo film, subito dopo lo stupro, un movimento di macchina mostra il salotto della casa di Jennifer distrutto e in disordine¹³⁹ come il suo corpo che compare con uno stacco nell'inquadratura seguente: è chinata su se stessa sporca di sangue e fango, mentre lascia che l'acqua proveniente dal getto della doccia la lavi¹⁴⁰. La fissità della cinepresa e l'utilizzo dei rumori diegetici incanalano l'attenzione sul trauma che la protagonista ha subito, manifestato anche dalla sua reazione fisica, come il corpo che trema e i suoi gemiti di dolore. In più, l'inquadratura indugia sulla nudità di Jennifer e sulle sue ferite per costruire un legame forte con lo spettatore tramite la rappresentazione della sua vulnerabilità¹⁴¹. La donna sicura e indipendente conosciuta all'inizio è diventata fragile e indifesa, perché la violenza sessuale le ha tolto tutto, anche il controllo del proprio corpo. La guarigione è sia esteriore, quando Jennifer è sul letto ricoperta di impacchi per alleviare il dolore fisico¹⁴², ma soprattutto interiore percepibile in una scena¹⁴³ dove la protagonista non emette gemiti sofferenti, bensì ha uno sguardo perso avvilito rivolto verso il basso. Il realismo¹⁴⁴ con il quale appare la sequenza del superamento del trauma dà la possibilità allo spettatore di accedere alla sfera intima della *female avenger* per potersi riconoscere e approfondire l'empatia¹⁴⁵. Così, quando

¹³⁸ Amanda Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, p. 1.

¹³⁹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer; I Spit On Your Grave*, 1978, 00:52:41 - 00:52:54.

¹⁴⁰ Ivi, 00:52:55 - 00:53:10.

¹⁴¹ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 437.

¹⁴² Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer; I Spit On Your Grave*, 1978, 00:53:23 - 00:53:37.

¹⁴³ Ivi, 00:53:47 - 00:54:12.

¹⁴⁴ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, p. 5.

¹⁴⁵ Ivi, p. 6.

un'inquadratura mostra il dettaglio delle mani di Jennifer attaccare con dello scotch i pezzi delle sue pagine strappate dagli stupratori¹⁴⁶, il pubblico capisce che la guarigione sta progredendo. Il silenzio delle scene precedenti viene accompagnato dal ticchettio della macchina da scrivere¹⁴⁷ che simboleggia la sua voce, perché solo in questo modo può tornare a esprimersi. Sono tutte immagini che senza il bisogno di parole trasmettono il superamento del trauma e la riscoperta di sé e della sua identità¹⁴⁸. Visto che Jennifer ritorna attiva, riconquista anche il controllo e la libertà che le erano stati rubati, inoltre, molto più importante, recupera la sua voce.

In *Revenge* la durata della trasformazione in *female avenger* è più dilatata rispetto al film precedente, quindi la scena che può essere considerata come un tentativo di superamento del trauma della violenza sessuale non avviene immediatamente dopo l'accaduto, bensì conclude la metamorfosi. Il percorso inizia con la rottura del legame tra Jen e Richard di cui lei era convinta di potersi fidare. Quando l'uomo viene a sapere dello stupro, conforta la ragazza e le dice che sistemerà tutto, in più la sua voce fuori campo insulta e rimprovera Stanley¹⁴⁹, perciò sembra aver capito la gravità della situazione. Tuttavia, nella scena successiva, un primo piano ravvicinato del viso di Richard¹⁵⁰ lascia intendere un certo senso di turbamento che si esplicita nelle battute che recita: promette a Jen un lavoro e dei soldi in cambio del suo silenzio. Siccome la protagonista si arrabbia, minaccia di chiamare la moglie e confessare la loro relazione, il personaggio maschile cambia mostrando il suo lato aggressivo e le tira uno schiaffo che la fa cadere per terra¹⁵¹ stabilendo chi detta le regole. La pericolosità delle dinamiche di potere che prima sembravano giocose e innocue si rende manifesta, perché Jen può fare affidamento solo su Richard per tornare a casa tramite l'elicottero. È sempre stato lui in controllo della situazione e lei se ne accorge quando è troppo tardi. In un disperato tentativo di scappare, Jen corre nel deserto e si ferma davanti a un dirupo, qui viene raggiunta da tutti e tre i personaggi maschili¹⁵². Nonostante lo schiaffo, lei continua a riporre fiducia in

¹⁴⁶ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:56:14 - 00:56:27

¹⁴⁷ Ivi, 00:56:28 - 00:56:44.

¹⁴⁸ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 47.

¹⁴⁹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:23:18 - 00:23:55.

¹⁵⁰ Ivi, 00:23:56 - 00:24:56.

¹⁵¹ Ivi, 00:24:57 - 00:25:27.

¹⁵² Ivi, 00:25:28 - 00:26:34.

Richard, visto che gli crede quando fa finta di chiamare l'elicottero per venirla a prendere. La protagonista è indifesa completamente accerchiata dai tre uomini e viene manipolata dal suo amante che dopo averla calmata la spinge giù dal dirupo¹⁵³.

Dettagli del corpo tumefatto e sanguinolento presentano la protagonista morta e trafitta da un tronco di un albero, tuttavia lo spettatore viene preso alla sprovvista quando la ragazza fa un respiro faticoso, un momento inaspettato date le sue condizioni¹⁵⁴. Tale scena tende i limiti del verosimile che vigevano fino a quel momento, ma ciò viene immediatamente accettato dallo spettatore, nonostante il film stia varcando la soglia del fantasy non solo attraverso l'improbabilità di alcuni eventi, anche nella rappresentazione della protagonista¹⁵⁵. Un cadavere che riprende vita infrange i limiti tra cosa è umano e cosa non lo è, dunque diventa una creatura mostruosa¹⁵⁶, comune nell'horror come nel fantasy. Il risveglio di Jen viene caratterizzato come un mostro che riprende vita tramite le condizioni del suo corpo e l'utilizzo del sonoro che accentua il suo respiro e i versi gutturali che emette¹⁵⁷, con molte similitudini con la creazione del mostro di Frankenstein. Avvicinare la figura femminile al ruolo di creatura mostruosa aiuta a uscire dallo stereotipo di vittima, quindi sfida la solita rappresentazione a favore di una più emancipatoria¹⁵⁸. Da questo momento inizia la vera trasformazione legata al concetto di rinascita, poiché la versione passiva della *female avenger* viene fisicamente uccisa per lasciare spazio alla sua creazione finale¹⁵⁹. Il personaggio di Jen cambia, in quanto viene mostrato il lato nascosto della sua personalità, ovvero la sua intelligenza e il suo coraggio, in particolare quando trafitta da un albero all'addome cerca di

¹⁵³ Ivi, 00:26:35 - 00:28:43.

¹⁵⁴ Ivi, 00:30:41 - 00:31:45.

¹⁵⁵ *REVENGE World Premiere Intro/Q&A Coralie Fargeat Matilda Lutz Midnight Madness #TIFF17*, Youtube, caricato da Robert Aaron Mitchell, 11 settembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cTqwXitE07c&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=9>, ultimo accesso 7 marzo 2026, 26:32.

¹⁵⁶ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023, pp. 25-26.

¹⁵⁷ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 26-28.

¹⁵⁸ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 31.

¹⁵⁹ Ivi, p. 81.

trovare una soluzione per liberarsene¹⁶⁰. La scena sottolinea con diverse inquadrature del viso e delle ferite la fatica e il dolore che la protagonista sta sopportando nel tentativo di salvarsi da sola, visto che non può più fare affidamento su nessuno. Non è la vulnerabilità della protagonista a incoraggiare l'identificazione dello spettatore, bensì la forza che continua a dimostrare anche in situazioni inverosimili: il pubblico è portato a parteggiare per lei¹⁶¹. Alla fine, Jen riesce a liberarsi dando fuoco all'albero con il proprio ingegno, così dimostra che l'atto di salvarsi da sola è prerogativa anche femminile¹⁶². Tutti i piccoli dettagli evidenziati creano un personaggio attivo che prende l'iniziativa, non più soggiogato al potere maschile. Il cambiamento da una femminilità passiva stereotipata a una emancipatoria avviene anche a livello visivo. La protagonista non è più caratterizzata dal colore rosa, così anche i suoi capelli biondi si scuriscono a causa dello sporco e del fango, sta di fatto che i simboli delle convenzioni dettate dal piacere maschile vengono occultate. In molti film dove l'eroina deve ricorrere alla violenza per sopravvivere, è consuetudine maschilizzare la donna a livello fisico: le si accorciano i capelli, indossa abiti larghi e di colore neutro¹⁶³; tuttavia, *Revenge* non nasconde del tutto la femminilità di Jen, poiché spiccano determinati dettagli che lasciano intendere che la rabbia e l'aggressività sono anche diritti femminili. La *female avenger* durante la sua trasformazione non perde la sua identità, ma la fortifica, infatti il personaggio di Matilda Lutz avrà per tutta la durata del film le unghie dipinte di rosa e un orecchino dello stesso colore a forma di stella.

Di seguito, un montaggio parallelo crea tensione tra gli uomini che stanno arrivando per disfarsi del corpo della ragazza e lei che si trascina sulla sabbia alla ricerca di un posto dove nascondersi e finisce con una semi-soggettiva di Richard, Stanley e Dimitri che non trovano il cadavere¹⁶⁴. All'interno del film, tale scena è fondamentale per la costruzione del personaggio femminile, infatti è la prima volta che lei si nasconde allo sguardo maschile. Non vuole più essere vista e controllata, così le dinamiche di potere iniziano a mutare.

¹⁶⁰ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:30:41 - 00:34:25.

¹⁶¹ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 60-61.

¹⁶² Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 159.

¹⁶³ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger; Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 40.

¹⁶⁴ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:34:26 - 00:36:28.

Verso la metà del film, avviene il completamento della trasformazione in *female avenger* grazie alla razionalizzazione del trauma. Il tutto è ambientato in una grotta dove Jen trova rifugio durante la notte e si cauterizza la ferita grazie ai funghi allucinogeni che teneva nascosti nella sua collana¹⁶⁵. Oltre a toglierle la sensibilità al dolore, la droga le provoca anche delle visioni spaventose in cui viene uccisa diverse volte da Richard¹⁶⁶. Successivamente, le compare Stanley identico alla scena in cui sta per avvenire lo stupro e la sua voce distorta ripete le stesse parole, poi attraverso un suono appiccicoso e melmoso viene paragonato a un'iguana¹⁶⁷. Il sonoro è messo in evidenza per far percepire allo spettatore il disgusto che prova Jen verso il suo stupratore e non solo. Infatti, viene riproposto il ricordo del sesso orale con Richard, però confrontato tramite sempre lo stesso suono disturbante con immagini di una chela di insetto che stringe un verme come Jen ha stretto la natiche all'uomo¹⁶⁸. Il montaggio è molto metaforico fino a diventare quasi connotativo, visto che si susseguono inquadrature precedenti dello stupro, di Richard e attuali di lei che urla e scappa alternate con altre raffiguranti vermi¹⁶⁹. L'aspetto sonoro unisce il montaggio riproponendo il rumore viscido e caratterizzando come disgustosa qualsiasi interazione avuta con il sesso maschile, non esclusivamente la violenza sessuale. Di seguito, continuando con un editing veloce e confusionario, si vede il punto di vista di Jen che corre nel deserto verso la figura di se stessa, a volte mischiato a quello di un'aquila che vola libera in cielo. Prima che la protagonista si svegli urlando, le due Jen incrociano lo sguardo e l'aquila uccide la sua preda¹⁷⁰. Coralie Fargeat ha affermato in un'intervista che *Revenge* sovrappone un senso allegorico a uno letterale¹⁷¹. In questo caso, si può ipotizzare che il trip allucinogeno serva a Jen per superare il trauma che le ha provocato lo stupro e la relazione con Richard rivivendoli e connotandoli come esperienze negative. Inoltre l'incontro che ha con se stessa potrebbe

¹⁶⁵ Ivi, 00:49:37 - 00:58:19.

¹⁶⁶ Ivi, 01:05:04 - 01:06:41.

¹⁶⁷ Ivi, 01:06:42 - 01:06:54.

¹⁶⁸ Ivi, 01:06:55 - 01:07:00.

¹⁶⁹ Ivi, 01:07:01 - 01:07:06.

¹⁷⁰ Ivi, 01:07:07 - 01:07:33.

¹⁷¹ *REVENGE World Premiere Intro/Q&A Coralie Fargeat Matilda Lutz Midnight Madness #TIFF17*, Youtube, caricato da Robert Aaron Mitchell, 11 settembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cTqwXitE07c&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=9>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 14:35.

alludere alla sua morte e , conseguente, rinascita con lo scopo di trovare la forza di reagire, quindi catturare la preda come l'aquila¹⁷².

Infine, la metamorfosi si conclude con la cinepresa che segue Jen fuori dalla grotta e le gira attorno indagando il suo corpo, ma fermandosi sul suo sguardo deciso e sicuro che scruta il deserto grazie a un paio di binocoli alla ricerca della sua prossima vittima¹⁷³. Finalmente non è più definita tramite il punto di vista altrui, ma è lei che esercita attivamente la visione¹⁷⁴. In più, le inquadrature non si soffermano sulle zone erotiche della protagonista, bensì sottolineano le sue ferite che diventano simbolo di forza e di eroismo¹⁷⁵. La sua trasformazione si è conclusa passando da una ragazza simile a Lolita a una cacciatrice¹⁷⁶.

Paragonando i due film, si nota come nel caso di Jennifer la sua metamorfosi in *female avenger* è causata dalla convalescenza che le restituisce potere e forza per vendicarsi, invece in Jen la rievocazione del trauma è una conseguenza del suo cambiamento di comportamento, però la aiuta a ristabilire la sua identità e riprendere il controllo terminando il mutamento. In entrambi i casi queste scene costruiscono una relazione intima tra lo spettatore e la protagonista attraverso la comprensione delle sue motivazioni e sentimenti.

¹⁷² SM Imran Hossain, *Coralie Fargeat's Revenge: An Analysis from the Perspective of Feminist Counter-Cinema*, in «Scientific Research Publishing», n. 11, 2023, pp. 447.

¹⁷³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:07:33 - 01:09:39.

¹⁷⁴ Steve Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2022, p. 242-243.

¹⁷⁵ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 437.

¹⁷⁶ *REVENGE 2018 Coralie Fargeat & Matilda Lutz Interview*, Youtube, caricato da Mr H Reviews, 9 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=siOQTJ-k5kk&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=3>, ultimo accesso 17 marzo 2016, 01:00.

2.1.3 Vendetta

Tra i due film presi in analisi la rappresentazione della vendetta varia in maniera abbastanza discorde.

In *Non violentate Jennifer* la seconda parte del lungometraggio viene introdotta in maniera chiara da una scena in cui la protagonista tira fuori dal cassetto una pistola e controlla se è carica¹⁷⁷. L'azione in inglese viene tradotta con *to cock the gun*, dove *cock* è il nome dato anche al pene, per cui l'arma diventa un simbolo di potere maschile in mano a una donna. Tuttavia, se l'immagine poteva avere un intento emancipatorio, si vedrà che per le uccisioni Jennifer rigetterà la pistola e userà altre armi come coltelli e asce proprio per costruire una violenza marcata femminile¹⁷⁸. In entrambi i casi, il personaggio femminile è caratterizzato come attivo e indipendente, sottolineato anche dal fatto che ritorna a guidare la macchina e spia gli stupratori per organizzare al meglio la sua vendetta¹⁷⁹, così quella che prima era la preda adesso si trasforma in predatrice¹⁸⁰.

La prima vittima di Jennifer è Matthew che, nonostante abbia avuto una parte marginale nello stupro rifiutandosi di ucciderla alla fine, è un bersaglio considerato allo stesso livello di tutti gli altri, perché ognuno di loro è responsabile per quello che è successo senza nessuna omissione di colpe¹⁸¹.

Quando il ragazzo arriva con la bicicletta alla casa per consegnare la spesa, compare la *female avenger* dietro a un albero: è vestita con una tunica bianca, tutte le cicatrici sono sparite e i suoi capelli lunghi sciolti si muovono con il vento¹⁸². Appare quasi come una visione bucolica in completa armonia con la natura circostante nella quale si immerge completamente¹⁸³. Inoltre, il vestito di colore bianco ricorda figure mitologiche come le

¹⁷⁷ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:03:30 - 01:03:43.

¹⁷⁸ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, pp. 2-3.

¹⁷⁹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:05:00 - 01:07:31.

¹⁸⁰ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, p. 4.

¹⁸¹ Carol Jeanne Clover, *Getting Even*, in «Sight & Sound», n. 2,1 Maggio 1992, p. 17.

¹⁸² Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:10:18 - 1:11:24.

¹⁸³ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, p. 8.

divinità greche¹⁸⁴, infatti Jennifer non sembra più appartenere al mondo reale, ma viene presentata come un angelo vendicatore. Alcuni speculano che questo tipo di caratterizzazione trasporti il personaggio in un mondo mitico, quindi sia più difficile per lo spettatore empatizzare con lei durante la furia omicida¹⁸⁵. D'altro canto, la distanza creata tra *female avenger* e pubblico si considera essere il diversivo perfetto per permettere a quest'ultimo di apprezzare senza riserve la violenza assassina¹⁸⁶. Bisogna tenere in conto che in realtà a livello narrativo i delitti sono ben più che giustificati dalla brutalità dello stupro che lei ha subito, solamente nel caso in cui la scena della violenza sessuale dovesse essere tagliata per motivi di censura, le aggressioni non sarebbero più difendibili¹⁸⁷. Difatti, la legge del taglione è alla base del genere *rape-revenge*: tanto più l'abuso fisico è crudele, tanto più lo può essere la vendetta¹⁸⁸.

La divinità Jennifer si lascia inseguire da Matthew all'interno del bosco, però, a differenza della scena parallela dello stupro, lei è in controllo, lo attrae verso la proprio morte¹⁸⁹. L'inquadratura successiva cambia leggermente lo sviluppo: un campo medio raffigura la protagonista appoggiata a un tronco d'albero con la tunica sbottonata che lascia intravedere il suo corpo nudo¹⁹⁰. La sessualizzazione in atto nella prima parte del film ritorna anche nella seconda con un'unica differenza, cioè che Jennifer ne è consapevole.

Dopo che Matthew l'ha minacciata di morte, la *female avenger* si denuda e lo bacia finendo per consumare un rapporto sessuale¹⁹¹. Come si vedrà successivamente anche per le altre morti, è presente un'anticipazione erotica al compimento della vendetta, componente

¹⁸⁴ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, pp. 47-48.

¹⁸⁵ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 48.

¹⁸⁶ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 55.

¹⁸⁷ Linda Ruth Williams, *Less rape, more revenge*, in «Sight & Sound», vol. 12, n. 4, 2002, p. 73.

¹⁸⁸ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 435.

¹⁸⁹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:11:02 - 01:12:31.

¹⁹⁰ Ivi, 01:12:33.

¹⁹¹ Ivi, 01:12:32 - 01:15:00.

caratteristica di molti *rape-revenge* degli anni '70¹⁹². In precedenza, il sesso era stato usato come arma contro la protagonista, quindi nella seconda parte lei lo utilizza come strumento per uccidere¹⁹³. Lo sfruttamento del suo corpo come trappola fa riferimento alla cultura dell'epoca dove l'ipersessualizzazione delle donne veniva considerata emancipatoria soprattutto se utilizzata contro gli uomini¹⁹⁴, tuttavia con il passare degli anni si è resi conto quanto questa rappresentazione potesse risultare ambigua. La femminilità della *female avenger* non viene occultata, infatti Jennifer mantiene i suoi capelli lunghi, essenzialmente perché è necessaria la sua sessualizzazione per poter attirare gli uomini verso la loro morte¹⁹⁵. Dopo la consumazione dell'atto, la protagonista lega attorno al collo di Matthew un cappio e lo impicca. Poi, senza rimorso o gioia, si disfa delle prove immergendole nel fiume¹⁹⁶. È interessante notare come la donna non mostri nessun tipo di emozione¹⁹⁷, ma sembra solo essere interessata a concludere il suo dovere seguendo una struttura di ripetizioni e variazioni che si conclude con un climax finale¹⁹⁸.

La scena successiva vede Johnny al distributore di benzina parlare con Jennifer, la quale tenta di sedurlo attraverso il movimento dei capelli e il suo silenzio invitandolo a salire in macchina¹⁹⁹. Arrivano nel bosco dove la protagonista tira fuori una pistola e lo costringe a spogliarsi. Appena lei è pronta a sparargli, l'uomo comincia a dare la colpa ai suoi comportamenti allusivi che li hanno obbligati a stuprarla. La reazione di Jennifer è alquanto ambigua: la rabbia che aveva negli occhi si trasforma in sconforto tanto che lascia che Johnny

¹⁹² Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15.

¹⁹³ *Spending Time With Terry Zarchi (2022)*, Youtube, caricato da The Geek Hangout, 3 aprile 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=62ON0J1qzyY&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=12>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 07:50.

¹⁹⁴ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 58.

¹⁹⁵ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 36.

¹⁹⁶ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer; I Spit On Your Grave*, 1978, 01:15:01 - 01:17:56.

¹⁹⁷ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 118-119.

¹⁹⁸ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 46.

¹⁹⁹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer; I Spit On Your Grave*, 1978, 01:17:57 - 01:19:14.

la disarmi e lo porta a casa sua per fargli una vasca²⁰⁰. Il nudo totale della protagonista che si staglia in primo piano è sintomo della sua sessualizzazione che non viene mai applicata ai personaggi maschili, dato che nell'inquadratura l'uomo è sullo sfondo e la parte inferiore del suo corpo è completamente nascosta dalla schiuma e dall'acqua²⁰¹. Dopo qualche chiacchiera inutile, la *female avenger* entra nella vasca e comincia a masturbarlo mentre confessa l'assassinio di Matthew e Johnny non ci vuole credere, finché con un coltello gli taglia il pene. A quel punto, Jennifer si riveste e lascia l'uomo rinchiuso in bagno a dissanguarsi, nel frattempo lei ascolta musica lirica²⁰². Il *modus operandi* di questo assassinio richiama la donna castratrice, cioè un archetipo²⁰³ di come la femminilità viene trasformata in mostro da una società patriarcale²⁰⁴. Si pensa che la figura sia collegata all'ansia maschile dell'essere evirato, perché minaccia la potenza della mascolinità, per questo viene considerata emancipatoria per la donna²⁰⁵. Difatti, Jennifer uccide Johnny privandolo dell'arma che ha usato contro di lei, simbolo del suo dominio sulla donna; l'asportazione del pene è la vendetta perfetta per uno stupro secondo la legge del taglione anche se non altrettanto umiliante²⁰⁶. L'apparizione della donna castratrice riflette anche i turbamenti sociali degli anni '70, in cui le femministe stanno facendo sentire la propria voce e il maschio bianco etero americano si riduce a vittima²⁰⁷.

L'ultima scena che comprende l'omicidio di entrambi, Stanley e Andy, rispecchia in parte la scena dello stupro attraverso un montaggio parallelo tra i due uomini in barca pronti a uccidere Jennifer con un'ascia e il punto di vista della donna distesa tranquillamente sull'amaca che si gode il sole, tuttavia i ruoli sono invertiti, perché la protagonista è consapevole e li sta aspettando²⁰⁸. L'anticipazione erotica non è più necessaria, perché i due uomini l'hanno raggiunta di loro spontanea volontà, quindi la *female avenger*, sfruttando

²⁰⁰ Ivi, 01:19:15 - 01:23:24.

²⁰¹ Ivi, 01:23:25.

²⁰² Ivi, 01:23:25 - 01:30:33.

²⁰³ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 30.

²⁰⁴ Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023, p. 156.

²⁰⁵ Ivi, p. 155.

²⁰⁶ Ivi, p. 163.

²⁰⁷ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 58-59.

²⁰⁸ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:32: 34 - 01:35:05.

l'effetto sorpresa, sale sulla barca e spinge in acqua Stanley²⁰⁹. Nel contesto, il motoscafo acquista una valenza simbolica: è stato il mezzo con cui gli uomini sono riusciti a catturare Jennifer, dunque prenderne il controllo significa capovolgere la situazione e intimidirli nella stessa maniera. Diverse inquadrature mostrano il primo piano della protagonista con uno sguardo sicuro e risoluto che conferma il suo potere sui due uomini che vengono uccisi uno alla volta: prima, Andy con un'ascia sulla schiena e di seguito, Stanley tranciato dal motore della barca. La struttura del rape-revenge può essere considerata come uno specchio dove la parte della vendetta riporta diversi riferimenti alle scene dello stupro come si è visto anche in precedenza²¹⁰. Durante l'uccisione di Stanley vi è un'ulteriore citazione, infatti Jennifer gli ripete quello che lui le ha detto durante la violenza sessuale «*Suck it, bitch*»²¹¹; in questo modo, anche allo spettatore viene ricordato il motivo delle azioni della protagonista.

Non violentate Jennifer finisce con un primo piano della *female avenger* mentre guida il motoscafo e guarda in lontananza²¹². Lentamente e appena accennato le nasce un sorriso che mostra infine i suoi sentimenti, ovvero soddisfazione e orgoglio per aver portato a termine la sua vendetta²¹³.

In *Revenge* la vendetta si mescola con la trasformazione, perché il film non è costruito a blocchi come *Non violentate Jennifer*, infatti l'uccisione iniziale avviene prima che la protagonista completi la sua metamorfosi in *female avenger*; ciò influenza anche la costruzione del personaggio femminile, poiché non è ancora del tutto in possesso delle sue capacità. La scena vede Jen debole e spaventata che scappa dagli uomini dal cui sguardo riesce ancora una volta a sottrarsi immergendosi nell'acqua di una palude²¹⁴. Successivamente, lo spettatore è invitato a credere che la protagonista abbia l'occasione perfetta per vendicarsi visto che Dimitri è di spalle intento urinare e ha lasciato il suo fucile in bella vista, tuttavia si scoprirà essere una trappola organizzata dall'uomo stesso quando, grazie a una colonna sonora che aumenta la tensione, il rumore sordo del grilletto non fa

²⁰⁹ Ivi, 01:35:06 - 01:35:32.

²¹⁰ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, pp. 1-2.

²¹¹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:39:19.

²¹² Ivi, 01:39:46 - 01:41:15.

²¹³ Ivi, 01:39:51.

²¹⁴ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:42:07 - 00:43:12.

partire nessun proiettile²¹⁵. Ancora una volta è il personaggio maschile ad avere il controllo della situazione: concetto che viene reso esplicito nel momento in cui Dimitri cerca di soffocare Jen in acqua e le spiega la sua tecnica di caccia²¹⁶. La protagonista rimane caratterizzata come preda che scappa dai suoi inseguitori anche se durante i tentativi di affogamento riesce a prendere il coltello dell'uomo e a conficcarglielo negli occhi²¹⁷. Durante lo stupro, Dimitri non ha avuto il ruolo principale, bensì ha assistito al crimine e non ha fatto nulla per impedirlo, anzi ha chiuso la porta della camera per dar loro un po' di privacy, perciò la sua morte rispetta la legge del taglione che impone una pena equivalente al danno subito²¹⁸. Inoltre, la morte di questo specifico personaggio maschile è molto importante, perché lo punisce nella stessa maniera del responsabile della violenza anche se lui ha solo assistito²¹⁹. Entrambi si meritano di morire, perché Jen non si sta vendicando solamente contro il suo stupratore, bensì contro il sistema patriarcale che permette il crimine²²⁰. Questa prima uccisione aiuta la *female avenger* a rendersi conto della propria forza e astuzia portando così alla conclusione della sua trasformazione analizzata nel sottoparagrafo precedente.

Un momento esatto segna il capovolgimento di ruolo da preda a cacciatrice della protagonista reso chiaro anche dalla messa in scena. L'inquadratura mostra una soggettiva binoculare che vaga nel deserto alla ricerca di qualcuno finché non si sofferma su uno scintillio e un controcampo rivela la proprietaria dello sguardo²²¹. L'utilizzo attivo della visione sottolineato dall'impiego dei binocoli conferisce un potere e un controllo mai avuti prima a Jen²²²: è lei

²¹⁵ Ivi, 00:43:21 - 00:45:02.

²¹⁶ Ivi, 00:45:42 - 00:46:06.

²¹⁷ Ivi, 00:46:07 - 00:47:45.

²¹⁸ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 435.

²¹⁹ Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 46.

²²⁰ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 34.

²²¹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:12:31 - 01:13:34.

²²² Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 50.

che stana la preda per andarla a cacciare. Un montaggio parallelo tra la protagonista che insegue Stanley e lui che guida in una stradina insidiosa provoca tensione soprattutto quando l'uomo esce dalla macchina per riempire il serbatoio, mentre viene tenuto d'occhio dalla ragazza attraverso l'obiettivo del fucile²²³. Se nel caso di *Non violentate Jennifer la female avenger* rifiuta l'utilizzo delle armi da fuoco, perché connotate come maschili, qui Jen se ne appropria riscrivendo il significato: tutte e due possono essere considerate rappresentazioni femminili emancipatorie²²⁴. Il sonoro sottolinea questa caccia tra gatto e topo dove i ruoli continuano a invertirsi e la vittoria di Jen viene quasi messa in discussione dallo spettatore anche se alla fine riesce a sparare a Stanley con successo schivando per un pelo la macchina che stava guidando²²⁵. A confronto con i personaggi maschili, potrebbe sembrare che la protagonista non mostri nessuna emozione, in realtà i suoi sentimenti vengono espressi attraverso il suo corpo e il suo sguardo come succede anche nella prima parte del film²²⁶. Dato che non parla neanche una volta durante la vendetta, sono gli occhi inquadrati molto spesso che fanno percepire al pubblico quando è arrabbiata o spaventata²²⁷.

Per completare il regolamento dei conti, la *female avenger* prende il controllo dell'auto e raggiunge Richard impegnato a farsi una doccia. I due separati da un vetro si studiano prima che lei spari colpendolo all'addome, così la casa si trasforma in un campo di battaglia sempre più dipinto di rosso, finché Jen non scivola sul sangue lasciato dall'uomo e viene colpita alla nuca dal manico del fucile. A questo punto, il personaggio maschile la prende per il collo e la sbatte contro il muro affermando la sua dominanza anche con le parole²²⁸: «But you had to put up a fight. Women always have to put up a fucking fight.». Richard incolpa la protagonista per non essersene andata quando lui glielo ha offerto, invece ha dovuto ad ogni costo opporre resistenza come fanno tutte le donne; pertanto, è ovvio come dietro tali parole ci sia una rabbia rivolta verso il genere femminile che rivela la vera identità dell'uomo che all'inizio sembrava l'amante perfetto. Inoltre, la confessione viene resa ancora più sincera

²²³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:13:34 - 01:16:40.

²²⁴ SM Imran Hossain, *Coralie Fargeat's Revenge: An Analysis from the Perspective of Feminist Counter-Cinema*, in «Scientific Research Publishing», n. 11, 2023, p. 449.

²²⁵ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:16:41 - 01:24:59.

²²⁶ Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 50.

²²⁷ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 50.

²²⁸ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:24:59 - 01:42:59.

dalla nudità²²⁹ di Richard che non ha più niente dietro a cui nascondersi, quindi il suo corpo e i suoi pensieri sembrano farsi sineddoche e critica dell'ideologia patriarcale che in parte influenza tutti gli uomini. Di conseguenza, viene chiarito ancora una volta che ciò contro cui Jen sta lottando è l'intero sistema sociale che giustifica la violenza sessuale e lascia che i colpevoli ne escano indenni²³⁰. Dalla battaglia la *female avenger* ne esce vittoriosa, poiché riesce a liberarsi dalla stretta al collo infilando le sue dita nella ferita all'addome dell'uomo, prende il fucile e gli spara in pieno petto²³¹.

Di seguito, la cinepresa si sofferma sul corridoio completamente sporco di sangue dove giacciono i corpi di Jen e Richard e continua a rimanere fissa anche dopo che la protagonista se n'è andata dalla stanza²³², così mette lo spettatore davanti alle conseguenze e al risultato finale della vendetta che lascia una certa insoddisfazione come a chiedersi se tutte le uccisioni siano davvero servite a qualcosa²³³. Il silenzio fa riflettere sulla futilità delle azioni della protagonista, proprio perché il nemico è un problema ancora più grande²³⁴.

Nonostante ciò, la *female avenger* cammina fino al bordo della piscina passando per il soggiorno sporco di sangue dove in tv sta andando in onda una televendita, un dettaglio quotidiano che sembra riportare la narrazione da un livello fantastico a uno reale in maniera discordante²³⁵. L'ultima inquadratura resta sulle spalle di Jen finché non si gira a fissare negli occhi lo spettatore sfondando la quarta parete mentre in sottofondo si sente il rumore dell'elicottero²³⁶. Con ciò il pubblico è costretto a un confronto tra finzione e mondo reale che porta a una sensazione di sconfitta visto che la protagonista stessa non esprime nessun tipo di

²²⁹ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 444.

²³⁰ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 34.

²³¹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:42:59 - 01:43:12.

²³² Ivi, 01:43:12 - 01:44:13.

²³³ Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 25.

²³⁴ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 170.

²³⁵ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:44:13 - 01:45:06.

²³⁶ Ivi, 01:45:06 - 01:45:09.

emozione positiva, infatti non sorride come Jennifer²³⁷. In un universo fittizio è facile portare giustizia, tuttavia quello che si è visto rimane solo un film e la realtà è un'altra²³⁸, quindi lo spettatore viene lasciato con l'amaro in bocca che lo porta anche a giudicare se stesso e la sua morale. Il rumore dell'elicottero può significare una punizione per Jen lasciata in sospeso, perché con il ritorno al mondo reale deve pagare per i suoi crimini, tuttavia lo spettatore non può far altro che chiedersi se sia giusto che la protagonista sconti la sua pena oppure che la eviti²³⁹.

In conclusione, la differenza più importante tra i due film che mostra come la percezione delle tematiche in analisi sia cambiata negli anni è che se in *Non violentate Jennifer* la vendetta ha una componente sessuale, consensuale o meno, in *Revenge* questa caratteristica è completamente eliminata, così da evitare l'ambiguità che ne deriva e rendere il personaggio maggiormente emancipatorio²⁴⁰. D'altro canto, la vendetta ha un valore simile in entrambi i lungometraggi condiviso anche con la maggior parte del genere *rape-revenge*. Prima di tutto, la *female avenger* è costretta a farsi giustizia da sé, perché la legge è completamente inutile e incapace²⁴¹ comunicato attraverso scene dove la protagonista cerca di chiamare al telefono, ma gli stupratori lo calciano fuori dall'inquadratura e la stuprano ulteriormente²⁴², oppure attraverso l'ambientazione isolata dal mondo senza nessuna possibilità di comunicazione²⁴³.

²³⁷ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 39.

²³⁸ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, p. 614.

²³⁹ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 10-12.

²⁴⁰ Ivi, pp. 15-16.

²⁴¹ Alexandra Heller-Nicholas, *Ms. 45*, New York, Wildflower Press, 2017, p. 85.

²⁴² Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:39:02 - 00:40:10.

²⁴³ *L'attrice e regista di "Revenge" parlano della loro narrazione visiva*, Youtube, caricato da Variety,

29 gennaio 2018,
<https://www.youtube.com/watch?v=2PDnStdB5as&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 03:05.

Quindi, l'omicidio risulta essere l'unica soluzione per rimanere vive²⁴⁴; crimine per il quale le protagoniste non verranno mai condannate²⁴⁵, anche se film più recenti, come *M.F.A.* (Natalia Leite, 2017) e lo stesso *Revenge*, mostrano o alludono all'arresto finale con lo scopo di sottolineare la perdita di speranza nel sistema giudiziario e nella realtà che punisce un omicidio, ma non una violenza sessuale²⁴⁶. Infine, è evidente come lo scopo comune della vendetta sia quello di riguadagnare il controllo che era stato tolto alla *female avenger* dallo stupro permettendo alla vittima di ottenere la propria autodeterminazione²⁴⁷. Uccidendo i suoi stupratori, il personaggio della protagonista viene costruito come emancipatorio rifiutando una caratterizzazione solo vulnerabile²⁴⁸, così pareggia i conti²⁴⁹ e trova la propria indipendenza²⁵⁰.

²⁴⁴ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 466.

²⁴⁵ Peter Robson, *From Bloodbaths to Parody: Western Cinema's Uneasy Relationship with Rape-Revenge Themes - a fresh approach?*, in Manuel Bolz, Christine Künzel (a cura di), *Rape and Revenge. Rache-Kulturen und sexualisierte Gewalt in intermedialer Perspektive*, Göttingen, V&R unipress, 2024, p. 110.

²⁴⁶ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 17.

²⁴⁷ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 23.

²⁴⁸ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 59.

²⁴⁹ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, pp. 37-38.

²⁵⁰ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, pp. 60-61.

2.1.4 Locandina

Per un ulteriore grado di analisi, si possono confrontare le locandine dei due film.

Il poster italiano di *Non violentate Jennifer* vede una donna spaventata vestita solo in biancheria intima e legata a un tavolino con un'ascia in sovraimpressione (Figura 1). L'opinione di personaggio forte e indipendente che ha costruito la parte iniziale del film si scontra con questa raffigurazione, perché sessualizza la donna e fa riferimento alla scena dello stupro senza neanche un accenno alla sua vendetta, nemmeno nel titolo. Ciò risulta più comprensibile se si pensa che il film è stato pubblicizzato come un *exploitation*, anche se la locandina che è stata usata negli Stati Uniti racconta tutta un'altra storia. Nonostante ci sia in primo piano il sedere della protagonista, anche lei mezza svestita, la donna tiene in mano un coltello che indica il ruolo attivo che avrà nella seconda sezione. Inoltre, sia il titolo che tradotto significa "Sputo sulla tua tomba" e le didascalie che accompagnano l'immagine nascondono la sua sessualizzazione concentrandosi sulla forza della sua vendetta²⁵¹ (Figura 2). Tale concentrazione è resa ancora più evidente nella locandina distribuita in Spagna che raffigura in piccolo l'eroina che alza l'ascia in aria pronta a colpire e la silhouette dell'albero dal quale viene impiccato Matthew, tuttavia a dominare lo sguardo è presente il mezzo busto di Jennifer nuda e sporca, coperta solamente dai suoi capelli. Il suo corpo non è sessualizzato essendo nascosto, mentre l'attenzione viene richiamata dallo sguardo sicuro e arrabbiato della protagonista che lascia presagire la violenza della vendetta, come sottolinea anche il titolo tradotto «La Violencia del Sexo» che può riferirsi sia allo stupro sia al genere femminile (Figura 3). Invece, la locandina usata in Francia non fa affatto riferimento all'abuso sessuale, anzi rappresenta un'ascia sporca di sangue con il volto deformato dal dolore di uno degli uomini e, nello sfondo, l'immagine iconica di Jennifer con in mano l'ascia. Addirittura, il titolo francese che si traduce con "Occhio per Occhio" allude alla legge del taglione senza esplicitare la causa (Figura 4). Ovviamente il manifesto più circolato è quello americano, però risulta interessante legare le raffigurazioni ai diversi paesi per approfondire come viene percepita difformemente la violenza sessuale in ambito cinematografico e non.

Al contrario, se si prende in considerazione il poster di *Revenge*, il primo piano è occupato dal viso dell'attrice Matilda Lutz spaventato e con le lacrime agli occhi, bensì ha saldamente in mano un'arma che punta verso il pubblico (Figura 5). Qui l'attenzione si concentra sul coraggio della protagonista che, dopo aver passato diverse vicissitudini reso comprensibile dal suo sguardo e dallo stato del suo corpo, ha ancora la forza per combattere. Ne esiste una

²⁵¹ Linda Ruth Williams, *Less rape, more revenge*, in «Sight & Sound», vol. 12, n. 4, 2002, p. 70

seconda versione che non sembra trasmettere la stessa intensità, perché vede la protagonista sempre in primo piano, bensì con uno sguardo che vaga senza la sicurezza presente in quella precedente (Figura 6). A maggior ragione, la prima variante è anche la più conosciuta e utilizzata nei diversi paesi.

È rilevante notare come sia nei film che nelle locandine, la donna rappresentata come oggetto sessuale ha significati completamente opposti. La Jennifer di Meir Zarchi è indipendente, tuttavia viene sessualizzata senza il suo consenso, quindi viene paragonata a un oggetto, aspetto che è accentuato e sottolineato nella locandina italiana, oltre che in quella americana. Invece, l'erotizzazione di Jen in *Revenge* è solo contestuale, ossia legata a come lei viene percepita dagli uomini che le stanno intorno; infatti, dopo la trasformazione, tale aspetto scomparirà e verrà valorizzata l'intrepidezza del poster.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

2.2 Gli stupratori

La costruzione dei personaggi maschili all'interno dei *rape-revenge* è molto interessante, poiché, oltre a influenzare il ruolo della protagonista, la loro rappresentazione può scadere in stereotipi e luoghi comuni che sono dannosi alla comprensione dello spettatore instillando falsi miti e letture. Se, come si è visto, lo spettatore di solito empatizza con la figura femminile essendo la protagonista, potrebbe anche succedere che in base a quanto spazio la narrazione dà agli stupratori e a quante informazioni personali vengono svelate, il pubblico sia portato a comprendere i personaggi maschili e finire per perdonarli²⁵². Tutto dipende dalla loro rappresentazione nel film.

In *Non violentate Jennifer* Johnny, Andy e Stanley vengono presentati allo spettatore nei primi minuti del lungometraggio attraverso un campo lungo inserendoli tutti nella stessa inquadratura compresa la protagonista. Dopo, un campo medio si concentra sui due uomini che stanno giocando sull'erba e messi a confronto con il terzo impegnato a lavorare appaiono come dei bambini. Invece, Johnny dimostra maggiore maturità rivolgendosi in maniera educata alla donna²⁵³. Con queste poche immagini, il film dipinge già una prima impressione dei personaggi che rientra nello stereotipo classista tipico dei *rape-revenge*. Visto che tutti e tre gli uomini sembra che siano nati e cresciuti in quel preciso paesino di campagna, vengono attribuiti a loro immediatamente specifiche caratteristiche²⁵⁴. Innanzitutto, hanno poca disponibilità economica dato che indossano sempre gli stessi vestiti logori per tutto il film, Andy e Stanley non lavorano e in diverse occasioni si lamentano di non avere abbastanza soldi anche solo per comprarsi una birra²⁵⁵. Altra connotazione legata alla campagna è la chiusura mentale che compare spesso nei loro discorsi, ma in particolare nella scena in cui i quattro uomini, incluso Matthew, stanno pescando di notte²⁵⁶. Il modo in cui parlano delle donne dimostra il poco rispetto che hanno nei loro confronti, soprattutto se si nota l'utilizzo del termine «broad»²⁵⁷ per definirle con una sfumatura offensiva.

²⁵² Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 50.

²⁵³ Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:02:23 - 00:04:42.

²⁵⁴ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15.

²⁵⁵ Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:10:36.

²⁵⁶ Ivi, 00:10:42 - 00:13:43.

²⁵⁷ Ivi, 00:12:20.

L'introduzione del personaggio di Matthew avviene più avanti rispetto a quella degli altri uomini per sottolineare una netta differenza tra queste figure maschili. Il ragazzo lavora come fattorino per il supermercato della cittadina, quindi il pubblico lo incontra per la prima volta quando Jennifer gli apre la porta per consegnarle l'ordine²⁵⁸. Fin da subito, si capisce che Matthew deve avere un ritardo mentale messo in luce da dei tic al viso e un comportamento bambinesco: una rappresentazione della disabilità alquanto riduttiva e superficiale. In aggiunta, il suo primo piano²⁵⁹ usato nel campo-contro campo durante la conversazione con la protagonista utilizza dei codici che suggeriscono una lettura minacciosa del personaggio. Il viso di Matthew è in parte oscurato da un'ombra che rende intimidatorio tutto quello che dice come il commento «You come from an evil place»²⁶⁰ riferendosi a New York, ma soprattutto quando chiede «Do you live here alone?»²⁶¹ e «You got a boyfriend?»²⁶², domande che sembrano ingenua, anche se in realtà sono molto utili se si fa riferimento a quello che succederà dopo a Jennifer. Non è ben chiaro se questa caratterizzazione fosse voluta o semplicemente una conseguenza del basso budget, bensì mette in guardia lo spettatore sul ruolo che può avere Matthew nella narrazione.

All'interno del film sono presenti diversi momenti in cui il gruppo di uomini diventa protagonista lasciando al pubblico la possibilità di conoscere meglio i personaggi. Le dinamiche di potere nella comitive vengono stabilite fin da subito²⁶³: Johnny si può considerare il capo essendo l'unico ad avere un lavoro e una famiglia, di seguito Andy e Stanley sono i sottoposti che ubbidiscono a ogni ordine e, infine, c'è Matthew che non è veramente parte del gruppo, bensì incarna il ruolo comico, perché viene preso in giro dagli altri anche per la sua disabilità. Questa gerarchia traspare subito nella scena in cui appaiono per la prima volta tutti insieme, ovvero quando, tornato da casa di Jennifer, Matthew arriva dal benzinaio e viene accerchiato dagli altri personaggi. Lui si vanta del fatto che la protagonista gli abbia mostrato il seno con lo scopo di impressionare la banda, tuttavia non gli danno molta importanza, mentre Andy e Stanley gli tirano dei sassi per ridicolizzarlo²⁶⁴.

²⁵⁸ Ivi, 00:06:34 - 00:09:52.

²⁵⁹ Ivi, 00:08:07.

²⁶⁰ Ivi, 00:08:10.

²⁶¹ Ivi, 00:08:27.

²⁶² Ivi, 00:09:07.

²⁶³ Carol Jeanne Clover, *Getting Even*, in «Sight & Sound», n. 2,1 Maggio 1992, pp. 17.

²⁶⁴ Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:09:53 - 00:10:41.

Appena Johnny dice «Come on, let's go»²⁶⁵ tutti si muovono senza controbattere rendendo chiaro chi è che comanda.

Durante la sessione di pesca notturna, Matthew viene preso in giro ancora una volta per la sua verginità, quindi il capo propone di fargliela perdere con Jennifer²⁶⁶. Da una parte, il benzinaio vuole aiutare il ragazzo a diventare più virile come gli altri componenti del gruppo. Dall'altra, le sue intenzioni sono di dimostrare la sua autorità su tutti loro, perciò, nel momento in cui bloccano la protagonista a terra e incitano Matthew a stuprarla il quale si rifiuta, sarà Johnny a prendere il suo posto. Succede così anche per il secondo stupro perpetrato da Andy, invece la terza volta Matthew prende coraggio e violenta la donna, ma non riesce a raggiungere l'orgasmo come avevano fatto tutti gli altri. Dunque, viene nuovamente preso in giro evidenziando la differenza tra lui e il resto del gruppo. Il suo ruolo è essenziale, perché solo attraverso il suo fallimento, Andy, Stanley e Johnny possono considerarsi migliori di lui e stabilire una volta per tutta la gerarchia vigente²⁶⁷. La violenza sessuale non ha nessun valore erotico per gli uomini, ma diventa uno strumento per la loro edificazione personale: chi ci riesce ha vinto, chi si rifiuta ha perso²⁶⁸. Quindi, la donna viene considerata un campo da gioco su cui provare la propria forza²⁶⁹ confermato dalle grida di incitamento che si scambiava il gruppo durante il crimine.

Camille Keaton durante un'intervista per il documentario *Growing Up With I Spit On Your Grave* dice riferendosi ai personaggi maschili nel film: «Together they become explosive, they become dangerous. Maybe each of them by itself would be a decent guy. Together, they become a pack of dogs.» spiegando in maniera concisa l'effetto branco. Questo concetto psicologico deriva dalla teoria dell'apprendimento sociale di Albert Bandura²⁷⁰ dove in sostanza parla di come le persone in un gruppo imparano imitando le azioni degli altri membri. Di conseguenza, se il comportamento viene replicato da tutti i componenti nonostante sia sbagliato, la responsabilità viene diluita all'interno del gruppo, quindi insieme le persone si comportano diversamente se prese singolarmente. Infatti, il branco deresponsabilizza facendo sentire i partecipanti più forti. Oltre a essere ciò che succede

²⁶⁵ Ivi, 00:10:26.

²⁶⁶ Ivi, 00:10:42 - 00:13:43.

²⁶⁷ Carol Jeanne Clover, *Getting Even*, in «Sight & Sound», n. 2,1 Maggio 1992, pp. 17.

²⁶⁸ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 118.

²⁶⁹ Terry Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:52:33.

²⁷⁰ Albert Bandura, *Social Learning Theory*, New Jersey, Prentice Hall, 1977, pp. 22-29.

all'interno del film, purtroppo è anche una realtà vissuta e presente nell'attuale contesto sociale le cui conseguenze possono passare dallo stupro di gruppo all'omicidio²⁷¹. È interessante come un lungometraggio degli anni '70 riesca a trattare temi sociali che ancora oggi sono ampiamente discussi, tanto è vero che la differenza tra individuo e branco viene rappresentata fedelmente quando Jennifer si confronta faccia a faccia con tutti i suoi stupratori e ciascuno nega ogni responsabilità incolpando sempre qualcun altro: il coraggio che avevano in gruppo si è completamente dissolto²⁷².

Dopo lo stupro, Johnny convince Matthew a uccidere Jennifer per non lasciare nessuna prova del loro crimine sfruttando a suo favore la speranza del ragazzo di far parte del loro gruppo, però preso dalla paura inganna gli altri sporcando semplicemente il coltello²⁷³. La codardia del personaggio si manifesta quando è lasciato da solo e non ha più supporto, bensì dimostra anche che si possono sempre rifiutare gli ordini del capo branco e la scelta rimane del singolo. Tuttavia, l'azione di Matthew non è mossa da pietà o provocazione, anzi da vergogna e apprensione che lo rendono un personaggio vigliacco, perché nel vero momento in cui avrebbe potuto fare la differenza ha deciso di non ribellarsi. Infatti, le dinamiche di gruppo in seguito alla falsa morte di Jennifer rimangono invariate, poiché Matthew viene picchiato dagli altri tre per la sua bugia²⁷⁴. In questo caso, la conoscenza delle motivazioni del personaggio aiuta lo spettatore a simpatizzare maggiormente con la *female avenger* e, invece, distanziarsi dallo stupratore, anche se non caratterizzato completamente come negativo²⁷⁵. Il pubblico è portato a provare pena per Matthew a causa di come viene trattato dal gruppo facendo riferimento a un sentimento comune a molti²⁷⁶, quindi la sua morte viene quasi considerata ingiusta, «but, as the final body count of four shows, Jennifer knows better»²⁷⁷, perché rimane comunque uno dei quattro stupratori.

²⁷¹ Silvia Bonino, *Come "spiegare" gli stupri di gruppo? Dinamiche psicologiche e aspetti educativi*, intervista a cura di Paola Sacchetti, in «Psicologia Contemporanea», Giugno-Novembre 2022, <https://www.psicologiacontemporanea.it/blog/come-spiegare-gli-stupri-di-gruppo-dinamiche-psicologiche-e-aspetti-educativi/>.

²⁷² Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 47.

²⁷³ Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:46:56 - 00:52:37.

²⁷⁴ Ivi, 01:02:30 - 01:03:29.

²⁷⁵ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 39.

²⁷⁶ Ivi, p. 24.

²⁷⁷ Carol Jeanne Clover, *Getting Even*, in «Sight & Sound», n. 2,1 Maggio 1992, pp. 17.

Nella parte del film dedicata alla vendetta della protagonista, gli stupratori vengono rappresentati in maniera ridicola attraverso i loro comportamenti e atteggiamenti con lo scopo di far ridere lo spettatore²⁷⁸. Come si è già detto, Jennifer e Matthew consumano un rapporto sessuale prima che lei lo impicchi durante il quale le inquadrature distanti dai loro corpi scherniscono i movimenti impacciati del ragazzo e le sue espressioni grottesche²⁷⁹. Johnny viene sbeffeggiato quando, dopo essere stato evirato, chiama a gran voce sua mamma in cerca di conforto come un bambino²⁸⁰; mentre Andy salta in modo grottesco sulla sponda del fiume e fallisce miseramente nel tentativo di colpire Jennifer con l'ascia²⁸¹. Infine, Stanley piagnucola in maniera infantile dando la colpa a Johnny sperando che lei abbia pietà²⁸². L'unico discorso che vale la pena citare e analizzare è quello che pronuncia il benzinaio quando la protagonista gli punta la pistola addosso che smaschera la mentalità limitata degli uomini.

Come on, this thing with you is a thing that any man would have done. You coax a man into doing it to you, and a man gets the message fast. Now look, whether he's married or not, a man is just a man. Hey, first thing, you come into the gas station, and you expose your damn sexy legs to me, walking back and forth real slow, making sure i see them good. And then Matthew delivers the food to your door. Come on, he sees half your tits peeking out at him. Tits with no bra. And then, you're lying in the canoe in your bikini, just waiting like bait.²⁸³

Il monologo tenta di far cadere la colpa sulla vittima puntando sul concetto del “te la sei cercata”, però tutti gli esempi che vengono fatti non sono convalidati dalla messa in scena che non si sofferma sul seno di Jennifer senza reggiseno o sulle sue gambe quando scende dalla macchina per sgrancharle. Johnny racconta un punto di vista che lo spettatore non ha percepito fino a quel momento e lo stesso vale per la protagonista che ne rimane spiazzata. Grazie alla visione dell'uomo completamente distorta rispetto alla realtà degli eventi, il pubblico riesce a percepire i pregiudizi e le aspettative a cui le donne vanno in contro quando si relazionano con degli uomini²⁸⁴. Inoltre, è chiaro come la colpa non sia di Jennifer, ma del modo di pensare di Johnny che dice che qualsiasi uomo avrebbe fatto la stessa cosa nella sua

²⁷⁸ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 10.

²⁷⁹ Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer; I Spit On Your Grave*, 1978, 01:13:42 - 01:15:03.

²⁸⁰ Ivi, 01:28:35.

²⁸¹ Ivi, 01:37:05 - 01:37:23.

²⁸² Ivi, 01:38:50 - 01:39:26.

²⁸³ Ivi, 01:21:52 - 01:22:44.

²⁸⁴ Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 38.

situazione. Questo discorso è lo specchio della società patriarcale dell'epoca e anche di quella attuale dove la violenza maschile viene giustificata in quanto parte della sua natura²⁸⁵, tuttavia Jennifer che rappresenta tutto quello per cui si sta battendo il femminismo non lo accetta.

La raffigurazione maschile che si può trarre da *Non Violentate Jennifer* non è assolutamente positiva²⁸⁶, perché ogni singolo personaggio è rappresentato come ripugnante, anche se sono presenti alcuni momenti che possono sembrare mettere in discussione ciò oltre a quanto si è già parlato per il personaggio di Matthew. In particolare, la scena che mostra Johnny con la sua famiglia²⁸⁷, invece di incoraggiare l'empatia verso l'uomo, vuole mostrare la sua ipocrisia, perché di seguito sarà un'informazione che verrà usata contro di lui per cercare di farlo sentire in colpa senza successo²⁸⁸. Attraverso la struttura narrativa e le scelte registiche è abbastanza chiaro che l'identificazione non è a favore degli stupratori²⁸⁹.

Una critica importante può essere fatta al lungometraggio sulla costruzione dei personaggi degli stupratori, in quanto incrementano il falso mito legato allo stupro dove i responsabili sono principalmente estranei e anormali²⁹⁰. In realtà, diverse statistiche dimostrano che la maggior parte dei colpevoli di violenza sessuale sono persone comuni che conoscevano bene la vittima come il partner attuale o l'ex²⁹¹, quindi rappresentare tali uomini come degli stolti

²⁸⁵ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 27.

²⁸⁶ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15.

²⁸⁷ Meir Zarchi, *Non Violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:05:00 - 01:07:31

²⁸⁸ Ivi, 01:21:34 - 01:21:52

²⁸⁹ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 50.

²⁹⁰ María Sánchez Berenguer, *El violador es el otro. Un análisis feminista de la instrumentalización cinematográfica de la violencia sexual contra las mujeres*, in «Centro de Estudios en Diseño y Comunicación», n. 202, 2023/2024, p. 243.

²⁹¹ ISTAT, Rapporto annuale 2025, *Violenza sulle donne*, <https://www.istat.it/statistiche-per-temi/focus/violenza-sulle-donne/il-fenomeno/violenza-dentro-e-fuori-la-famiglia/il-numero-delle-vittime-e-le-forme-di-violenza/>.

oppure, addirittura, con una disabilità mentale è molto riduttivo, superficiale e stereotipato²⁹², visto che nella vita reale i colpevoli si nascondono in bella vista.

Nella prima parte del film *Revenge* i personaggi maschili non vengono percepiti come una minaccia, perché la loro personalità viene indagata solo in relazione alla protagonista, anche se lo spettatore percepisce una certa tensione data dalla colonna sonora, dai calcolati momenti di silenzio e soprattutto dalla lingua che gli uomini parlano tra di loro che definisce i membri del gruppo, visto che Jen non è in grado di capire il francese. Inoltre, quando improvvisamente appaiono i due soci di Richard davanti alla portafinestra, l'uomo rimane un po' interdetto dalla visita anticipata, ma a seguire il momento di disagio si comportano tutti come degli amiconi²⁹³. Le dinamiche di potere si materializzano solamente dopo lo stupro di Jen perpetrato da Stanley²⁹⁴. Poiché la costruzione del personaggio femminile rende chiaro che la ragazza è proprietà di Richard, il crimine viene letto come un attacco alla mascolinità dell'uomo e una sfida alla sua autorità nel gruppo. Richard viene automaticamente considerato il capo del trio, perché è bello, prestante, ricco con un'amante giovane e sexy, quindi superiore rispetto agli altri due che vengono mostrati un po' goffi, banali e che bramano Jen: la gerarchia maschile è ben chiara²⁹⁵ e Stanley ha osato contestarla. Naturalmente, ancora una volta, la donna non è presa in considerazione, ma il suo corpo diventa un segno che prende significato solo quando assicura la comunicazione tra due uomini²⁹⁶. Le conseguenze del crimine influiscono nelle relazioni tra gli uomini, infatti Richard sgrida e minaccia in continuazione Stanley per riaffermare la sua supremazia e rimetterlo al suo posto arrivando ad usare la violenza fisica. Immediatamente dopo aver spinto Jen giù dal dirupo, la composizione dell'inquadratura che vede il volto dell'uomo biondo di profilo torreggiare sul viso spaventato dell'altro e le parole «Alors, merde, nous allons faire ce que je vous dit» dirette in particolare a lui²⁹⁷ sottolineano chi ha veramente il

²⁹² María Sánchez Berenguer, *El violador es el otro. Un análisis feminista de la instrumentalización cinematográfica de la violencia sexual contra las mujeres*, in «Centro de Estudios en Diseño y Comunicación», n. 202, 2023/2024, p. 243.

²⁹³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:06:55 - 00:08:52.

²⁹⁴ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 118.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 37.

²⁹⁷ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:27:55 - 00:28:09.

controllo della situazione. Inoltre, quando Stanley cerca di scusarsi per ciò che è successo, Richard lo ignora facendo finta di non sapere quello a cui sta facendo riferimento e lo spintona²⁹⁸. La composizione stessa dell'inquadratura mette a confronto i due uomini di profilo che si fronteggiano dove uno è chiaramente superiore e più prestante dell'altro. Le dinamiche rimangono passivo-aggressive finché il responsabile dello stupro non ha il coraggio di dire al capo che se non avesse spinto Jen giù dal burrone, il loro amico Dimitri sarebbe ancora vivo e ciò che gli arriva in cambio è un pugno che gli rompe il naso²⁹⁹. Così, Richard chiarisce di chi è veramente la colpa facendogli capire che lui sta tentando di risolvere il problema che Stanley ha creato. All'inizio la scena è giocata su una tensione non esplicitata ma chiara allo spettatore in cui Stanley è addormentato in macchina e all'improvviso, Richard lo sveglia lanciando un cadavere di un animale sul vetro anteriore. Nonostante lo spavento, i colpevoli sono ottimisti visto che qualche ora prima Dimitri aveva comunicato loro che era riuscito a prendere Jen e se ne sarebbe occupato, infatti quando Stanley va a urinare, annega con il getto un ragno innocente sorridendo sotto i bassi alquanto soddisfatto. Il momento potrebbe simbolizzare la vittoria illusoria che pensa di aver raggiunto, siccome il primo piano dell'uomo è angolato dal basso³⁰⁰ dando una sensazione di potenza e supremazia immediatamente interrotta dal ritrovamento del corpo di Dimitri. Dopo essersi rifugiato in macchina, la rabbia di Stanley aumenta e si riversa interamente su Richard portando al confronto che quest'ultimo vincerà con la forza bruta. Per il resto del film, ogni discussione tra i due uomini finisce sempre con lo svilimento dello stupratore, come quando il suo capo gli fa notare che non sono in una foresta, quindi la regola per la quale non si dovrebbero separare non vale nel deserto³⁰¹ ribadendo la codardia del socio. Ancora a conferma della gerarchia del gruppo, vi è l'ordine con cui la protagonista affronta i colpevoli,

²⁹⁸ Ivi, 00:30:15 - 00:30:41.

²⁹⁹ Ivi, 01:01:04 - 01:04:22.

³⁰⁰ Ivi, 00:59:28.

³⁰¹ Ivi, 01:09:58 - 01:12:32.

infatti il boss finale da sconfiggere è il suo ex-amante che gira nudo per la casa con il fucile a nascondere i suoi organi sessuali³⁰², chiaro simbolo fallico³⁰³ e di potere³⁰⁴ che lei annienta. In aggiunta, per quanto riguarda i personaggi di Stanley e Dimitri la regia cerca di ridicolizzarli attraverso momenti che diventano sempre più frequenti dopo lo stupro di Jennifer con lo scopo di mostrare la vera natura violenta, ma anche vigliacca di questi uomini³⁰⁵. Da una parte, durante la scena dell'inseguimento della protagonista a piedi nel deserto più volte viene inquadrato il viso di Dimitri, rappresentato sempre come un po' goffo, scomposto in un'espressione di sofferenza per lo sforzo della corsa, tra l'altro è l'unico a essere rappresentato in questo modo³⁰⁶. Dall'altra parte, nel caso di Stanley vi sono diverse scene che confermano il suo essere patetico³⁰⁷, perché la regista voleva sottolineare come il diretto responsabile dello stupro abusa della sua forza dietro alla quale si nasconde solo un codardo che non si prende le sue responsabilità³⁰⁸. Infatti, quando Dimitri e Richard si dividono per andare a cercare Jen nel buio del deserto, lui propone di rimanere lì, dentro alla macchina con il riscaldamento nel caso la ragazza si faccia viva; addirittura si mette ad ascoltare della musica, mentre Dimitri si sta scontrando con Jen³⁰⁹. Per di più, quando Stanley trova il cadavere dell'amico, cade in acqua, urla, vomita e si rifugia ancora una volta all'interno dell'automobile³¹⁰. Altro importante esempio è la scena della battaglia tra Jen e l'uomo le cui espressioni e reazioni sono esagerate a confronto con quelle di lei, soprattutto

³⁰² Ivi, 01:37:27 - 01:35:49.

³⁰³ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 444.

³⁰⁴ SM Imran Hossain, *Coralie Fargeat's Revenge: An Analysis from the Perspective of Feminist Counter-Cinema*, in «Scientific Research Publishing», n. 11, 2023, p. 449.

³⁰⁵ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 159.

³⁰⁶ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:25:30 - 00:26:34

³⁰⁷ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 86.

³⁰⁸ Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 44.

³⁰⁹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:39:33 - 00:42:03.

³¹⁰ Ivi, 00:58:20 - 01:00:37.

quando Stanley pesta un pezzo di vetro che gli trafigge il piede³¹¹, in effetti Coralie Fargeat ha parlato in un'intervista del tentativo di rendere queste scene violente al limite del ridicolo³¹², per quanto si noti di più quando i protagonisti sono gli uomini. La conclusione dello scontro conferma la pateticità del personaggio maschile, perché la sua sfrontatezza e la sua gioia nel momento in cui Jen sbaglia la mira vengono sbeffeggiate quando il terzo proiettile lo colpisce uccidendolo³¹³. Nonostante lui avesse un vantaggio enorme essendo in macchina, la protagonista è riuscita lo stesso a vincere lo scontro.

A differenza dei due soci, Richard non viene deriso, anzi è l'unico personaggio maschile che il pubblico teme davvero, perché ha dimostrato sangue freddo nel gestire la situazione mentendo e attentando alla vita di Jen. Inoltre, fin da subito lo spettatore è portato a non empatizzare con il capo del gruppo, siccome mente senza sensi di colpa alla moglie e la tradisce nonostante abbiano dei figli. Manca una condivisione di valori tra Richard e il pubblico che compromette l'identificazione³¹⁴, in particolare quando si capisce che all'uomo non importa niente dello stupro di Jen, invece ha solo paura di andare in prigione e di svelare la sua relazione extraconiugale.

Tra le differenze riscontrate fra *rape-revenge* degli anni '70 e quelli del nuovo millennio, alcune critiche affermano che vi sia una rappresentazione più simpatetica degli stupratori³¹⁵ nel secondo caso. Analizzando *Revenge*, si può sostenere che non viene incoraggiata l'empatia verso personaggi come Stanley, Dimitri o Richard, anzi attraverso metodi come la loro ridicolizzazione è chiaro che vengano identificati come figure negative piene di difetti nei quali è difficile che il pubblico si identifichi³¹⁶. Tuttavia, è vero che la rappresentazione cambia, perché questi personaggi diventano più uniformi e approfonditi a livello caratteriale e psicologico, al posto di scriverli come il solito stereotipo. Un'interiorità più sviluppata

³¹¹ Ivi, 01:16:41 - 01:24:44.

³¹² *REVENGE 2018 Coralie Fargeat & Matilda Lutz Interview*, Youtube, caricato da Mr H Reviews, 9 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=siOQTJ-k5kk&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=3>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 11:11.

³¹³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:22:56 - 01:25:08.

³¹⁴ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 50.

³¹⁵ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 17.

³¹⁶ Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editori, 2004, pp. 80-81.

snaturalizza i codici di rappresentazione degli stupratori nel cinema e sfida i falsi miti legati alla violenza sessuale³¹⁷, visto che i violentatori non sono immediatamente caratterizzati dall'anormalità, bensì si camuffano come uomini normali e solo in seguito rivelano la loro vera natura.

In conclusione, i due film hanno diversi aspetti in comune per quanto riguarda la costruzione dei personaggi maschili che è dettagliata per mettere in evidenza il sistema patriarcale contro cui combatte la protagonista che plasma le menti e le relazioni tra gli uomini. Analizzarli palesa la critica alla società attuale insita nei film grazie alla messa in discussione delle forme dominanti di rappresentazione³¹⁸.

³¹⁷ María Sánchez Berenguer, *El violador es el otro. Un análisis feminista de la instrumentalización cinematográfica de la violencia sexual contra las mujeres*, in «Centro de Estudios en Diseño y Comunicación», n. 202, 2023/2024, p. 243.

³¹⁸ Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 38.

CAPITOLO TERZO: LA REGIA

Quando si usa il termine “inquadrare” all’interno del cinema, si fa riferimento a una concreta scelta da parte del regista di stabilire ciò che viene filmato, quindi quello che va a costituire il filmico³¹⁹. Dato che ogni inquadratura è conseguenza di una decisione, il film diventa prodotto della mente dell’autore e della sua prospettiva che a sua volta è influenzata dal suo vissuto e dalle sue esperienze all’interno di una società. Quindi, è necessario analizzare ciò che viene rappresentato e come viene rappresentato essendo tutto portatore di significato implicito, ma inquadrato volontariamente. Le scelte che narrano la storia, costruiscono i personaggi e le loro relazioni riflettono un punto di vista molto più ampio che influenza la visione del pubblico³²⁰. Ogni inquadratura è filmata con uno scopo.

Per questo, nel terzo capitolo si esamina con attenzione lo stile registico che caratterizza i due film con un particolare interesse per la scena della violenza sessuale, fulcro di ogni struttura *rape-revenge*, con lo scopo di comprenderne la raffigurazione.

³¹⁹ Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2019, pp. 13-14.

³²⁰ Ibidem.

3.1 *Stile Registico*

Le differenze in campo registico e narrativo dei due film seguono chiaramente il modello che era più utilizzato all'epoca in cui sono stati prodotti. Nel caso di *Non violentate Jennifer*, la narrazione segue le regole classiche rendendo il montaggio il più impercettibile possibile³²¹. La storia è raccontata in maniera semplice e lineare dove ogni inquadratura aiuta lo sviluppo dell'azione³²². In alcuni casi, la camera si sofferma sui primi piani dei personaggi per dare un tentativo di approfondimento emotivo, ma le reazioni sono sempre contestuali alla vicenda e si relazionano alla situazione in corso. Dall'altra parte, *Revenge* racchiude in maniera esemplare il modello cinematografico moderno. Anche se mantiene una linea narrativa unica, i personaggi vengono studiati nella loro interiorità grazie a un montaggio intellettuale³²³. Le inquadrature e i movimenti di macchina vengono utilizzati per favorire un tipo di lettura degli eventi in corso andando a formare lo stile della regista, centrale nel cinema moderno³²⁴.

³²¹ Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2019, p. 69.

³²² Ivi, p. 123.

³²³ Ivi, pp. 77-78.

³²⁴ Ivi, p. 130.

3.1.1 *Non Violentate Jennifer*

Il lungometraggio di Meir Zarchi segue una narrazione cronologica senza salti temporali in avanti o all'indietro utilizzando un montaggio convenzionale grazie a raccordi che mantengono la fluidità e la coerenza visiva³²⁵. Anche la regia è molto elementare, visto che vede l'uso della camera a mano oppure fissa dove i pochi movimenti presenti sono guidati dai gesti dei personaggi. Le inquadrature si alternano tra primi piani che trasmettono le emozioni degli attori e campi medi che tentano di porre distanza dalle azioni in corso creando una sensazione di spaesamento nello spettatore dato che le indicazioni sono poco chiare³²⁶.

Interessanti diventano alcune scene di dialogo dove gli interpreti condividono lo stesso spazio nella composizione, cosicché venga data più attenzione alla relazione tra i due e ai movimenti che li coinvolgono. In particolare, quando Johnny incarica Matthew di uccidere Jennifer in modo da nascondere la loro colpevolezza, la scena è filmata con un campo medio dal quale si notano le tecniche di manipolazione del benzinaio verso il ragazzo che soffre di qualche disturbo mentale sfruttando il suo desiderio di voler far parte del gruppo³²⁷. La composizione dell'inquadratura che paragona i due personaggi intensifica le dinamiche di potere e il condizionamento. Un altro esempio è il piano medio in cui Johnny e Jennifer sono nella vasca assieme dove la donna sembra incombere sull'uomo simboleggiando la sua preminenza in attesa del momento adatto per colpire³²⁸.

In più, la colonna sonora è composta da suoni diegetici e in presa diretta; scelta fatta volontariamente dal regista per rendere il film il più possibile uguale alla realtà³²⁹. Spesso vengono usati fuori campo per anticipare ciò che accadrà, come succede per il rumore del motore del motoscafo che diventa un monito per la protagonista quando lo sente da lontano³³⁰.

A questo sguardo neutro della macchina da presa fanno eccezione alcune inquadrature che, invece, adottano un punto di vista voyeuristico che spia la protagonista: è il caso della scena iniziale in cui Jennifer si spoglia e fa un tuffo nel fiume³³¹, di cui si è già parlato ampiamente,

³²⁵ Ivi, pp. 60-69.

³²⁶ Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci editore, Roma, 2022, pp. 310-311.

³²⁷ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 00:48:17.

³²⁸ Ivi, 01:26:17.

³²⁹ Terry Zarchi, *Growing Up with I Spit On Your Grave*, 2019, 01:13:44.

³³⁰ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit On Your Grave*, 1978, 01:33:56 - 01:34:10.

³³¹ Ivi, 00:05:42 - 00:06:33.

ma si ripropone anche quando la protagonista tenta di scappare dai suoi stupratori in mezzo al bosco. La camera è nascosta dietro a delle piante che ostacolano la visione della donna in difficoltà non sempre a fuoco, bensì ciò che rende lo sguardo indiscreto è il tremolio dell'inquadratura caratteristico di una ripresa a mano libera che incrementa il realismo³³². Aggiungendo la quantità maggiore di primi piani rivolti agli occhi maschili, sembra quasi che i veri protagonisti della vicenda siano loro³³³.

³³² Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2019, p. 44.

³³³ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 88.

3.1.2 *Revenge*

La regia di *Revenge* è costruita in modo tale da trasmettere tensione durante tutto il film attraverso sia i movimenti della macchina sia la sua fissità. Determinate scelte registiche prendono una connotazione completamente nuova all'interno del lungometraggio grazie anche alla colonna sonora, come l'utilizzo del campo controcampo che spesso si sofferma a lungo sul viso dei personaggi oppure li si avvicina in maniera opprimente per veicolare una sensazione di disagio e ansia. Un esempio eclatante sono le scene di dialogo tra Jen e Stanley sia seduti al tavolo della colazione³³⁴ sia nella camera da letto poco prima dello stupro³³⁵. Inoltre, spesso la regista sceglie uno zoom quasi impercettibile per avvertire lo spettatore e prolungare il momento creando suspense che succede quando Dimitri apre la porta della stanza durante la violenza sessuale³³⁶. Al contrario, anche la fissità della camera trasmette la stessa sensazione di anomalia visibile nel momento in cui Richard torna a casa e trova tutti e due gli uomini seduti sul divano³³⁷. Un altro meccanismo usato con la funzione di produrre tensione è uno specifico movimento di macchina che mette in relazione due personaggi e rivela informazioni importanti al pubblico, infatti spesso la suspense viene costruita grazie al prolungarsi di una minaccia di cui lo spettatore è al corrente, ma il personaggio ignora³³⁸. Come si vede nella scena dello scontro tra Jennifer e Stanley, il movimento fluido che inizialmente sembra seguire i movimenti della protagonista da lontano svela la presenza dell'uomo che la tiene d'occhio dietro una roccia pronto a sparare³³⁹. Tale tecnica si ripete molte volte, tuttavia in certi casi ha una connotazione leggermente diversa, anche se mantiene lo scopo di rendere la scena più tesa. Nel momento in cui Jen vede per la prima volta i soci di Richard, viene presa alla sprovvista e lascia cadere a terra un bicchiere, subito dopo un movimento di macchina quasi circolare mostra al pubblico il motivo di quella reazione³⁴⁰. Grazie alla lentezza e alla colonna sonora il rapporto tra i personaggi si caratterizza come angoscioso in vista di ciò che succederà. Quindi, la regia suggerisce delle dinamiche e delle informazioni essenziali allo spettatore non solo attraverso il visuale, ma anche il sonoro. La

³³⁴ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:14:55 - 00:16:39.

³³⁵ Ivi, 00:17:11 - 00:19:57.

³³⁶ Ivi, 00:21:05 - 00:21:12.

³³⁷ Ivi, 00:22:56.

³³⁸ Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2019, pp. 102-103.

³³⁹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:19:19 - 01:19:41.

³⁴⁰ Ivi, 00:06:59 - 00:07:07.

tensione della scena viene amplificata anche dallo scavalcamento di campo che comporta il movimento di macchina rendendo il momento ancora più importante e rivelatore. Per intensificare il clima inquieto, la regia usa spesso dei piani sequenza che seguono i personaggi di spalle, soprattutto con Dimitri quando decide di ignorare lo stupro³⁴¹ e con Richard nel momento in cui, tornato alla casa dopo l'invana ricerca della protagonista, sente un rumore sospetto e comincia a perlustrarla³⁴². In tutte queste scene citate e in tutto il film, il lavoro fatto sull'aspetto sonoro aiuta in maniera colossale la creazione della suspense, infatti si mischiano a i rumori quotidiani suoni bassi e sintetici che danno all'ambientazione una caratteristica minacciosa e sinistra.

Altresì, la regia concepisce delle riprese interessanti che si differenziano dalle classiche rappresentazioni; ad esempio, per mostrare l'inseguimento delle tracce di sangue lasciate da Jen da parte dei tre uomini, Coralie Fargeat utilizza delle inquadrature in movimento del terreno sporco illuminato dai fanali di un veicolo e, per simulare la durata, le sovrappone attraverso delle dissolvenze rendendo la scena tetra³⁴³. Soprattutto durante la vendetta della protagonista, le soggettive pure di quest'ultima diventano più frequenti riprodotte dai movimenti della macchina a mano aiutando così l'identificazione dello spettatore³⁴⁴.

Per quanto riguarda il montaggio, si potrebbe definire come connotativo in alcune sue parti, ovvero una tecnica cinematografica che costruisce significato accostando simboli alle inquadrature³⁴⁵. L'immagine della mela che viene riproposta diverse volte durante la scena dello stupro soprattutto in relazione con Stanley ha proprio lo scopo di far intendere un senso metaforico: il frutto morso da Jen la rappresenta come il desiderio proibito dell'uomo ricordando la tradizione biblica³⁴⁶, tuttavia è una mela che sta marcendo con una formica intenta a mangiarla, quindi può indicare il lato morboso e inopportuno di questa brama. Diventano segno anche tutte le inquadrature che raffigurano il wrestling in televisione

³⁴¹ Ivi, 00:22:04 - 00:22:26.

³⁴² Ivi, 01:31:00 - 01:36:17.

³⁴³ Ivi, 00:38:56 - 00:39:36.

³⁴⁴ Maurizio Ambrosini, Lucia Cardone, Lorenzo Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2019, pp. 107-108.

³⁴⁵ Vsevolod Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1984, pp. 92-93.

³⁴⁶ *Matilda Lutz & Coralie Fargeat on women fighting back in Revenge - Exclusive Interview*, Youtube, caricato da HeyUGuys, 9 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=m0O2H5NarWw&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=2>, ultimo accesso XXX, 04:16.

proposte in un montaggio che racchiude l'atmosfera della serata³⁴⁷ probabilmente con l'intento di svelare il sopruso che avverrà di lì a poco, ma anche come lettura delle relazioni tra i personaggi per cui vi è in corso una sorta di lotta di superiorità tra uomini³⁴⁸. Il montaggio connotativo spicca nella scena dove Jen ha un'allucinazione a causa dei funghi che ha ingerito; infatti vengono associati agli uomini e, in particolare, al rapporto sessuale avuto con Richard immagini di insetti e rettili viscidati che provocano disgusto, di seguito la corsa della protagonista è collegata al volo libero di un'aquila rapace che finisce con la cattura della sua preda³⁴⁹. Tale insieme di simbologie racchiude il significato dell'intero film.

Il montaggio preferisce l'utilizzo di stacchi tra una scena e l'altra, invece le dissolvenze a nero sono molto rare usate solo in occasione di un passaggio temporale come quando Jen si addormenta o sviene. A volte per indicare il passare del tempo i cambi di inquadratura si basano su forme o movimenti; ad esempio la forma circolare della luna che si trasforma gradualmente nell'aureola luminosa del sole³⁵⁰, oppure il ruotare della mela che viene sostituito dal lampeggiare della luce tra le assi del gazebo in continuità con il sonoro³⁵¹.

Ovviamente il montaggio è uno strumento che detta il ritmo della scena, di conseguenza si velocizza nei momenti di azione grazie all'utilizzo di montaggi alternati che eccezionalmente alternano due situazioni opposte in modo da sottolinearne il contrasto come Dimitri che tenta di soffocare Jen nel lago e Stanley che si riscalda e ascolta musica all'interno della macchina³⁵². Dopo, rallenta per creare tensione e aspettativa nel pubblico grazie a tecniche come lo zoom.

A seguire, la composizione delle inquadrature è molto curata e strutturata per dare informazioni sui personaggi e sulle relazioni tra essi. Nella prima parte del lungometraggio, la camera adotta uno sguardo sessualizzante nei confronti di Jen che di frequente si sovrappone a quello dei personaggi maschili; è possibile notarlo mentre cammina, dato che

³⁴⁷ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:09:19 - 00:09:57.

³⁴⁸ *Matilda Lutz & Coralie Fargeat on women fighting back in Revenge - Exclusive Interview*, Youtube, caricato da HeyUGuys, 9 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=m0O2H5NarWw&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=2>, ultimo accesso XXX, 03:26.

³⁴⁹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 01:06:45 - 01:07:36.

³⁵⁰ Ivi, 00:05:49 - 00:06:04.

³⁵¹ Ivi, 00:08:56 - 00:09:01.

³⁵² Ivi, 00:43:16 - 00:47:08.

l'unica parte del corpo presente sullo schermo è il suo fondoschiena³⁵³, oppure nell'insistenza con cui vengono inquadrate le sue labbra attraverso il binocolo utilizzato da Dimitri. Il punto di vista si fonda con quello maschile nelle prime scene mostrando solamente frammenti del corpo della protagonista. Nella seconda parte, invece, sono presenti più movimenti che indagano la corporatura di Jen nella sua interezza. Infatti, quando esce dalla caverna, il moto vorticoso della camera evidenzia le ferite e la forza che ha acquisito con una musica ascendente che conferma la sua trasformazione³⁵⁴. Un altro caso avviene quando Jennifer e Richard si ritrovano faccia a faccia per lo scontro finale e una soggettiva dello sguardo di lui le studia il corpo fino al viso in una dimostrazione di tutto ciò che ha passato³⁵⁵.

Difatti, la carnalità e la sensualità sono temi importanti del film non solo legati al personaggio femminile, visto che molto spesso le scene vengono descritte attraverso dettagli e frammenti che si concentrano sui gesti degli attori, sui loro corpi e visi. Raramente si ha un campo medio dell'azione come raramente le inquadrature sono ad altezza occhi, perché viene data attenzione al corpo sessualizzato, ferito, sporco e insanguinato, come quando Stanley prova ripetutamente a togliersi il pezzo di vetro dal piede³⁵⁶.

In conclusione, la regia dà molto spazio ai luoghi della storia che diventano quasi dei personaggi attivi con significati nascosti. Il deserto, più volte inquadrato nella sua immensità, mostra allo spettatore l'isolamento e il silenzio dell'ambientazione nella quale è difficile nascondersi e scappare; invece, la casa quasi completamente composta da finestre permette di riflettere sull'importanza del vedere e dell'essere visti, quindi dello sguardo, in generale³⁵⁷, come vale anche per alcune inquadrature che mimano la sagoma dei binocoli e quella del mirino dell'arma.

³⁵³ Ivi, 00:06:22.

³⁵⁴ Ivi, 01:09:00 - 01:09:38.

³⁵⁵ Ivi, 01:36:26 - 01:36:35.

³⁵⁶ Ivi, 01:20:57 - 01:22:40.

³⁵⁷ Steve Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2022, p. 237.

3.2 Scena dello stupro

La scena più importante in un *rape-revenge* e dalla quale si sviluppa tutta la narrazione è il momento della violenza sessuale che può essere rappresentata in mille modi diversi. I due film presi in analisi sono solamente due esempi singoli all'interno della varietà del genere, eppure raccontano una fondamentale differenza nella messa in scena tra gli anni '70 e tempi più recenti. Se si guarda in generale la storia della raffigurazione della violenza sessuale senza limitarsi a un genere, tra gli anni '30 e '40 tale abuso era spesso presente nelle commedie dove veniva usato come occasione umoristica sminuendone la gravità³⁵⁸; altrimenti veniva giustificato attraverso l'adozione da parte della macchina da presa del punto di vista dello stupratore colpevolizzando³⁵⁹ e sessualizzando³⁶⁰ la vittima e il suo comportamento. Inoltre, il pubblico veniva quasi ingannato a provare piacere durante le scene di violenza, dato che la messa in scena incoraggiava a priori l'identificazione³⁶¹. Queste rappresentazioni sono state molto criticate, perché un film influenza il modo in cui le persone concettualizzano la realtà³⁶² e un esempio del genere non condanna il crimine, ma tende a rendere complice lo spettatore. Tuttavia, è molto probabile che la rappresentazione di un evento così delicato abbia una lettura piuttosto ambigua nei suoi codici linguistici cinematografici.

³⁵⁸ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 33.

³⁵⁹ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 139.

³⁶⁰ Margrethe Bruun Vaage, *The Female Avenger, Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024, p. 158.

³⁶¹ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 32.

³⁶² Amanda Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, p. 3.

Il lungometraggio *Non violentate Jennifer* è stato ampiamente criticato per le sue scene di violenza sessuale data la loro durata³⁶³ e l'attenzione ai dettagli espliciti dell'abuso³⁶⁴, però è considerato anche un film che non tradisce mai il punto di vista della protagonista³⁶⁵.

Durante un momento rilassante nel lago, Jennifer viene catturata dai suoi stupratori e violentata quattro volte subendo quello che si chiama stupro di gruppo³⁶⁶. In totale le scene durano circa 25 minuti e non risparmiano nessun particolare, visto che il regista aveva proprio dichiarato di voler mostrare lo stupro in maniera vera e cruda³⁶⁷.

All'inizio del primo abuso, l'inquadratura rimane a una certa distanza, mentre la protagonista tenta di lottare e divincolarsi dalla stretta degli uomini inutilmente trasmettendo un distacco tra spettatore e accaduto che conferma la sua impossibilità di intervenire³⁶⁸. Inoltre, alcuni primi piani dedicati a Johnny che sarà il primo stupratore indicano il suo potere sulla donna, perché sono angolati dal basso³⁶⁹. Durante la violenza, il montaggio alterna inquadrature del viso di Jennifer, del violentatore e degli altri uomini che stanno contribuendo al tenerla ferma³⁷⁰ senza soffermarsi in modo erotico sulla nudità di lei. I primi piani della protagonista indagano le sue reazioni emotive³⁷¹ che sono per lo più paura e disgusto confermando chiaramente il suo dissenso³⁷². Nonostante Jennifer stia visibilmente soffrendo, il punto di vista che adotta la macchina da presa è quello degli uomini che la stanno costringendo a terra, perché sia le inquadrature della protagonista sia quelle di Johnny sono filmate dalla loro posizione. Infatti, lo spettatore rimane ancora una volta al di fuori della scena notando un

³⁶³ Linda Ruth Williams, *Less rape, more revenge*, in «Sight & Sound», vol. 12, n. 4, 2002, p. 70.

³⁶⁴ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 33.

³⁶⁵ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 118.

³⁶⁶ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15.

³⁶⁷ Terry Zarchi, *Growing Up with I Spit on Your Grave*, 2019, 00:48:23.

³⁶⁸ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit on Your Grave*, 1978, 00:22:47.

³⁶⁹ Ivi, 00:24:05.

³⁷⁰ Ivi, 00:25:45 - 00:26:28.

³⁷¹ Amanda Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, p. 3.

³⁷² Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 140.

certa mancanza di soggettività³⁷³ e vedendosi nella posizione degli altri personaggi che assistono allo stupro, anche se la prospettiva non sessualizza la donna, bensì attraverso i loro primi piani si nota un certo disagio che si scambiano con lo sguardo. La rappresentazione rimane comunque ambigua, perché malgrado il malessere, tutti e tre diventeranno i responsabili delle successive violenze sessuali. Il momento finisce con l'orgasmo di Johnny e la macchina da presa torna a inquadrare la scena da distante³⁷⁴.

Più che adottare la prospettiva di Jennifer, il film la osserva quasi sempre da una certa distanza soprattutto durante le scene che vedono lei allontanarsi dai suoi stupratori³⁷⁵, infatti le sue soggettive e i suoi primi piani sono tanto rari e limitati. La regia pone un ostacolo alla empatizzazione verso la *female avenger* anche a causa dell'insistenza sulla sua nudità totale, mentre scappa nel bosco. Non si mette in discussione il fatto che la storia raccontata abbia Jennifer come protagonista³⁷⁶, bensì durante le rappresentazioni del suo stupro i personaggi principali sembrano essere gli uomini³⁷⁷; ciò non va a distruggere il legame di empatizzazione dato dalla morale³⁷⁸, ma mette il pubblico in una posizione sfuggente. Immedesimarsi negli stupratori sprona lo spettatore ad avere una visione della violenza sessuale non completamente negativa e da condannare, perché anche lui si sente colpevole del crimine condividendo il loro punto di vista³⁷⁹. Inoltre, è una prospettiva che favorisce la sessualizzazione della donna, perché lei è l'oggetto del desiderio degli uomini³⁸⁰. Infatti, l'insistenza nell'inquadrare il corpo nudo di Jennifer codifica la sua esperienza come sensuale

³⁷³ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 47.

³⁷⁴ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit on Your Grave*, 1978, 00:26:28.

³⁷⁵ Ivi, 00:28:27 - 00:29:17.

³⁷⁶ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 118.

³⁷⁷ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 88.

³⁷⁸ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 11.

³⁷⁹ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 32.

³⁸⁰ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 42.

e non emotiva³⁸¹, visto che il suo viso e le sue espressioni vengono mostrare davvero raramente durante gli stupri.

Dopo averla lasciata vagare per un po' nel bosco, i quattro uomini la trovano e la circondano per bloccarla nel momento in cui tenta di scappare posizionandola prona su una roccia³⁸². Il suono della fisarmonica rompe il silenzio creando tensione durante la fuga di Jennifer finché non si ritrova davanti Johnny impegnato a suonarla. La regia conferma ancora una volta il distanziamento tra pubblico e protagonista, infatti sceglie di usare una semisoggettiva³⁸³ per veicolare il suo punto di vista, quindi la macchina da presa la osserva nuovamente da fuori. Un primo piano³⁸⁴ trasmette il terrore di Jennifer che piano piano si rende conto di essere caduta in una trappola, tuttavia le inquadrature successive raffigurano i visi degli stupratori che silenziosamente si mettono d'accordo su come catturarla e il campo medio torna a creare distanza con l'emotività della protagonista³⁸⁵. Le tecniche registiche non sono a completo favore della *female avenger*³⁸⁶, poiché generano un distacco tra lei e il pubblico, un probabile espediente per produrre una riflessione critica da parte dello spettatore³⁸⁷; però i primi piani e le soggettive dedicate ai personaggi maschili³⁸⁸ interrompono il ragionamento catapultando il punto di vista all'interno dello stupro. Di conseguenza, sembra che l'esperienza mostrata sia quella degli stupratori soffermandosi sulle loro espressioni facciali che esibiscono piacere, ma anche paura, giudizio e pena³⁸⁹. La decisione di Meir Zarchi di limitare la colonna sonora a

³⁸¹ Amanda Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, p. 5.

³⁸² Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer, I Spit on Your Grave*, 1978, 00:29:49 - 00:32:55.

³⁸³ Ivi, 00:30:33.

³⁸⁴ Ivi, 00:30:37.

³⁸⁵ Ivi, 00:32:13.

³⁸⁶ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, p. 5.

³⁸⁷ Amanda Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, p. 5.

³⁸⁸ Nathalie S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, p. 5.

³⁸⁹ Giulia Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editori, 2004, pp. 80-81.

suoni diegetici³⁹⁰ aumenta la gravità della situazione soprattutto quando, dopo le urla di Jennifer, cala il completo silenzio che fa riflettere sulle azioni appena viste.

In seguito, la protagonista si trascina dentro casa sporca di sangue e terra, si veste e quando cerca di chiamare aiuto, gli uomini rifanno la loro comparsa. Nonostante comincino anche a picchiarla, lei non demorde e reagisce³⁹¹. Il montaggio si focalizza sulle azioni degli stupratori che entrano nella stanza e si prendono da bere osservando divertiti lo scontro tra Jennifer e Stanley, dopo la macchina da presa si sofferma sul volto di Matthew che prende coraggio e incitato dagli altri, si spoglia per stuprare la donna³⁹². In tutto ciò, le uniche inquadrature che vedono la protagonista sono angolate dal basso come il punto di vista degli uomini. La scena sembra avere lo scopo di presentare quelle dinamiche del branco, di cui si è già parlato, dove anche l'anello debole è portato a seguire il capo per conformarsi e farsi accettare³⁹³. Tuttavia, il ragazzo continua a essere preso in giro dal resto del gruppo e dalla regia tramite un primissimo piano che rende ridicole le sue espressioni e i suoi gemiti³⁹⁴. L'inquadratura potrebbe caratterizzarsi come una soggettiva di Jennifer, anche se è incosciente per quasi tutto lo stupro. Oltre a tali dettagli, la macchina da presa rimane sempre lontano incorniciando la scena in un campo medio, cosicché le risate e lo scherno degli stupratori contrastino con la protagonista catatonica abbandonata a terra³⁹⁵. A tutto ciò si aggiunge un'altra forma di violenza per rendere ancora più vulnerabile la donna: dopo aver usurpato il suo corpo, colpiscono anche la sua identità deridendo la sua scrittura³⁹⁶.

Infine, nel momento in cui Stanley si avvicina a Jennifer per violentarla la quarta volta, l'inquadratura si sposta su di lei completamente indifesa e distrutta, senza più nessuna forza per opporsi³⁹⁷. Il montaggio si velocizza durante l'abuso saltando tra i primi piani di tutti gli uomini che si allarmano solo quando lo stupratore comincia a picchiare la protagonista

³⁹⁰ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 29.

³⁹¹ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer*, *I Spit on Your Grave*, 1978, 00:39:02 - 00:41:19.

³⁹² Ivi, 00:41:20 - 00:43:52.

³⁹³ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 121.

³⁹⁴ Meir Zarchi, *Non violentate Jennifer*, *I Spit on Your Grave*, 1978, 00:42:56.

³⁹⁵ Ivi, 00:44:16.

³⁹⁶ Ivi, 00:43:53 - 00:45:20.

³⁹⁷ Ivi, 00:45:23.

violentemente³⁹⁸. Dopo essersene andati, l'obiettivo indugia con un piano medio sul corpo della donna lasciata lì come un oggetto rotto³⁹⁹.

Essendo un film a basso budget degli anni '70, il linguaggio cinematografico che codifica lo stupro si basa principalmente su inquadrature statiche e sull'utilizzo del montaggio che ne danno una rappresentazione confusa. Meir Zarchi si serve di una colonna sonora composta da suoni diegetici e quotidiani per immergere lo spettatore nella realtà di una violenza sessuale, in questo modo le grida disperate di Jennifer e il silenzio sottolineano la gravità della situazione dalla quale nessuno la salva⁴⁰⁰. Tuttavia, la scelta di posizionare la macchina da presa distante rispetto al luogo dell'accaduto non sempre aiuta a empatizzare con la donna, anzi se combinata con i punti di vista degli stupratori risulta voler soffermarsi sul sadismo sfruttandolo come spettacolo per il pubblico⁴⁰¹. Inoltre, nonostante la durata riservata agli abusi sessuali e fisici sia paragonabile a quella della vendetta⁴⁰², la rappresentazione di quattro stupri così lungamente protratti ed espliciti rendono il film controverso⁴⁰³, anche se probabilmente l'intento era quello di raffigurare realisticamente l'evento e provocare uno shock nello spettatore. D'altro canto, in una versione tagliata del lungometraggio uscita in Inghilterra dove la British Board of Film Classification aveva censurato gran parte della scene di stupro, si nota come la vendetta diventi meno ragionevole e l'empatia per la protagonista si riduca, visto che la violenza sessuale, invece, non è stata percepita così brutale⁴⁰⁴.

Concludendo, *Non violentate Jennifer* rimarrà un film molto dibattuto nella sua rappresentazione dell'esperienza femminile, ciononostante bisogna prendere in considerazione anche tutte le innovazioni che ha portato al genere che hanno permesso il suo sviluppo e i lungometraggi che sono attualmente nelle sale.

³⁹⁸ Ivi, 00:45:21 - 00:46:55.

³⁹⁹ Ivi, 00:46:47.

⁴⁰⁰ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 29.

⁴⁰¹ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 442.

⁴⁰² Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 118.

⁴⁰³ Ivi, p. 139.

⁴⁰⁴ Linda Ruth Williams, *Less rape, more revenge*, in «Sight & Sound», vol. 12, n. 4, 2002, p. 73.

Nel caso di *Revenge* e, in generale, di tutti quei film appartenenti al genere *rape-revenge* usciti circa negli anni 2000, la scena dello stupro si risolve in poco tempo, senza dettagli espliciti e a volte, addirittura, fuori campo⁴⁰⁵ dimostrando come la sensibilità per alcuni temi sia cambiata senza perdere l'impatto.

La camera fissa sulle stanze deserte della casa e il silenzio che domina la colonna sonora intensificano l'isolazione in cui si trova Jen che esce dalla sua stanza per fare colazione e trova solamente Stanley⁴⁰⁶. Il dettaglio inquadrato della mela morsicata che piano piano sta marcendo diventa un monito per lo spettatore, perché sembra rappresentare un presagio, visto che viene ripetuto diverse volte⁴⁰⁷. A creare tensione si aggiunge anche il leggero zoom che la regia usa sulla porta della stanza della protagonista⁴⁰⁸ e la distanza con la quale filma, mentre si avvicina al tavolo imbandito⁴⁰⁹. Segue un mezzo busto del personaggio maschile sorridente e pieno di aspettative data la sera precedente che la accoglie in maniera troppo entusiasta tanto che quando la invita a sedersi le sporca di crema solare la schiena⁴¹⁰. La regia si avvicina alle sue mani che spalmano la lozione, gesto che si sofferma un po' più a lungo del necessario e trasmette il desiderio sessuale di Stanley che, però, mette a disagio sia la protagonista sia il pubblico⁴¹¹. Mentre i due si siedono, l'uomo fa notare a Jen che «It's just the two of us»⁴¹² e l'inquadratura indugia sul suo primo piano rendendo quelle parole quasi una minaccia. Infatti, il controcampo di Jen mostra un sorriso a disagio e imbarazzato che è enfatizzato anche da un suono costante extradiegetico in sottofondo⁴¹³. Il montaggio alterna l'inquadratura della ragazza che gioca al telefono e di Stanley che la fissa in maniera insistente in attesa di qualcosa, finché lei non si alza per andare a prepararsi la valigia⁴¹⁴. A quel punto, la telecamera si sofferma sul viso di lui collegandolo attraverso uno stacco a una

⁴⁰⁵ Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, pp. 24-25.

⁴⁰⁶ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:14:03 - 00:14:35.

⁴⁰⁷ Ivi, 00:14:16.

⁴⁰⁸ Ivi, 00:14:06.

⁴⁰⁹ Ivi, 00:14:25.

⁴¹⁰ Ivi, 00:14:35 - 00:14:44.

⁴¹¹ Ivi, 00:14:44 - 00:14:47.

⁴¹² Ivi, 00:15:23 - 00:15:29.

⁴¹³ Ivi, 00:15:29 - 00:15:37.

⁴¹⁴ Ivi, 00:15:37 - 00:15:42.

formica che sta camminando sulla mela marcia per trasmettere il cambio di intenzioni e confermare il cattivo presentimento all'inizio della scena⁴¹⁵.

Il momento successivo inizia con un campo medio della camera dove Jen si sta vestendo dopo essersi fatta la doccia, tuttavia un movimento di macchina svela la presenza di Stanley che allarma subito protagonista e spettatore⁴¹⁶. È interessante notare come l'inquadratura non addotti il punto di vista del personaggio maschile⁴¹⁷, bensì lo espone mettendolo al centro della composizione e facendolo uscire allo scoperto. A questo punto, la macchina da presa si accanisce con un primissimo piano su Jen, che oltre a mostrare il disagio e la paura nei suoi occhi, trasmette un senso di violazione, mentre l'uomo le si avvicina e si siede sul letto accanto a lei⁴¹⁸. L'attenzione ai movimenti e alle espressioni della protagonista aiuta il pubblico a provare empatia per lei e a leggere la situazione attraverso la sua prospettiva⁴¹⁹, soprattutto durante la discussione che i due hanno rappresentata da un campo e controcampo soffocante e inquieto⁴²⁰. Il ritmo e la vicinanza delle inquadrature costruisce una pesante tensione che sembra allentarsi quando Stanley ride, perché non è abbastanza alto per lei. A questo punto, la regia allarga lo spazio diegetico riprendendo i due corpi da dietro fingendo che il confronto si sia risolto, tuttavia i colori della scena che sono molto più scuri e un leggero zoom preparano lo spettatore alla risposta minacciosa di Stanley ritornando agli opprimenti primi piani⁴²¹. Il personaggio maschile non riesce ad accettare il rifiuto della ragazza dopo il suo comportamento della sera prima, infatti chiede «But I haven't changed my height since yesterday, have I?»⁴²² e Jen ne rimane alquanto confusa cercando di far capire anche allo spettatore che il ballo seducente della sera prima non giustifica le azioni di Stanley. Infatti, durante le riprese Coralie Fargeat ha spronato spesso Matilda Lutz di osare con i suoi movimenti proprio per rendere chiaro che quella danza non rappresentava un

⁴¹⁵ Ivi, 00:16:28.

⁴¹⁶ Ivi, 00:16:43 - 00:17:14.

⁴¹⁷ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, p. 610.

⁴¹⁸ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:17:09.

⁴¹⁹ Bonnie Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, p. 610.

⁴²⁰ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:17:14 - 00:19:07.

⁴²¹ Ivi, 00:19:07 - 00:19:11.

⁴²² Ivi, 00:19:11.

consenso⁴²³. Inoltre, è reso evidente dalla regia che l'oggetto del desiderio di Jen non era Stanley e non lo è mai stato, tuttavia, dopo l'accaduto, lui ha pensato che gli fosse dovuto un rapporto sessuale ed essendo stato rifiutato, l'unica alternativa diventa la violenza. Da qui, la conversazione inizia a farsi molto più aggressiva: l'uomo insulta la protagonista chiamandola stupida così da sminuirla sentendosi superiore⁴²⁴ e, anche se l'inquadratura è centrata sul personaggio maschile, la donna è sempre presente nella composizione non a fuoco, però lo spettatore può cogliere chiaramente le sue reazioni ed emozioni⁴²⁵. Jen si alza dal letto scappando dalla situazione, ma anche dai primi piani oppressivi della camera e si blocca davanti alla finestra, mentre Stanley la raggiunge e parla di come sia stata lei a stuzzicarlo e poi a rifiutarlo⁴²⁶. Il monologo mette in evidenza il pensiero condiviso da molti che una donna, quando viene stuprata, deve essersela cercata, quindi è colpa sua; infatti Stanley la accusa, eppure l'inquadratura che raffigura i due personaggi di profilo compresa la paura di Jen⁴²⁷ e il suono lugubre costante in sottofondo caratterizzano la scena come pericolosa, quindi favorendo la prospettiva della protagonista⁴²⁸. Stanley diventa un semplice uomo con l'ego ferito, perché è stato rifiutato da una donna, così usa la forza per risanare il suo orgoglio, tuttavia il non accettare il diniego sottrae al personaggio femminile la sua autodeterminazione e il suo diritto a dire no. Ciò viene mostrato da un'inquadratura che riprende un dettaglio dei due personaggi da dietro in una sovrapposizione di piani, in cui Jen è intrappolata tra Stanley e il vetro della finestra⁴²⁹: ha perso qualsiasi tipo di potere⁴³⁰. Di seguito, la protagonista tenta di scappare e un campo medio mostra l'uomo che la blocca con una mano contro il vetro, poi uno stacco ritorna con un primo piano soffocante della ragazza

⁴²³ MATILDA LUTZ racconta *REVENGE* | Il primo film di CORALIE FARGEAT, regista di *THE SUBSTANCE*, Youtube, caricato da I Wonder Pictures, 18 dicembre 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=6uO9tFqaCig&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=7>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 02:45.

⁴²⁴ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:19:11 - 00:19:54.

⁴²⁵ Ivi, 00:19:43.

⁴²⁶ Ivi, 00:19:54 - 00:20:20.

⁴²⁷ Ivi, 00:20:15.

⁴²⁸ Claire Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 12.

⁴²⁹ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:20:08.

⁴³⁰ Ember Sheffer, *Awareness or Spectacle: Reconstructing the Representation of Rape in Film and Media*, Degree of Bachelor of Arts, State University of New York, 2020, p. 4.

rivolta verso il personaggio maschile: l'inquadratura è invasa dalla nuca di Stanley che lascia intravedere il viso spaventato di Jen⁴³¹. Tale soggettiva esterna dello stupratore non si rivolge mai verso chi detiene lo sguardo, come invece succede in *Non violentate Jennifer* dove erano sempre presenti le espressioni dei violentatori, e ciò continua per quasi tutto il resto della scena. Pertanto, le tecniche registiche favoriscono l'empatia verso la vittima senza mai risultare ambigue⁴³². Successivamente il montaggio alterna il volto di Jen e un'inquadratura di profilo dei fianchi dei personaggi concentrata sui movimenti delle mani dell'uomo⁴³³. Il viso celato e lo slegamento tra i gesti e il responsabile sembrano generalizzare la violenza sessuale con il fine di ampliare il riferimento a tutto il genere maschile, di cui Stanley ne è solo un esempio⁴³⁴. In un ultimo tentativo di opporsi, Jen gli blocca la mano e dice che Richard tornerà presto, perché, nel momento in cui né le sue azioni né le sue parole hanno alcun potere, l'unica cosa a cui può appellarsi è un altro uomo percepito come superiore a colui che le sta davanti⁴³⁵, eppure è inutile e Stanley la gira con violenza schiacciandola al vetro preparandosi a stuprarla, finché il cigolio della porta lo ferma⁴³⁶.

Ancora una volta, la narrazione inganna il pubblico con la speranza che Dimitri apparso dietro alla porta intento a mangiare possa salvare la ragazza, visto che il momento di speranza si protrae grazie a uno zoom in avanti sull'uomo e uno simile sui due personaggi che sottolinea il terrore di Jen⁴³⁷, bensì il seguente dettaglio della bocca di Dimitri che mastica e morde⁴³⁸ rivela già ciò che farà. Qui l'enfatizzazione dei suoni provoca disgusto e tensione come anche accade per lo schiacciare delle dita di Stanley in qualche inquadratura precedente; pertanto, diventerà un marchio registico di Coralie Fargeat riconoscibile anche in altri suoi film. Dunque, lo stupro continua indisturbato, ma la macchina rimane sul viso di Dimitri che chiude la porta e si allontana dalla stanza, mentre si sentono provenire dal fuori campo le urla di Jen⁴³⁹. Ad un certo punto, si ferma come se volesse tornare indietro, invece accende la tv

⁴³¹ Ivi, 00:20:20 - 00:20:22.

⁴³² Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 39.

⁴³³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:20:23 - 00:20:30.

⁴³⁴ Jacinda Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 34.

⁴³⁵ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:20:31 - 00:20:39.

⁴³⁶ Ivi, 00:20:39 - 00:20:46.

⁴³⁷ Ivi, 00:21:01 - 00:21:09.

⁴³⁸ Ivi, 00:21:10 - 00:21:27.

⁴³⁹ Ivi, 00:21:26 - 00:21:44.

per coprire le grida⁴⁴⁰. Essendo filmata con un pianosequenza, la scena aumenta la tensione e la realtà della violenza sessuale che viene mostrata poco dopo con delle inquadrature, che interrompono la fluidità, della camera di Jen che viene sbattuta contro il vetro della stanza⁴⁴¹. Lo stupro non è visivamente esplicito, infatti la regista utilizza i suoni per trasmettere la sua brutalità⁴⁴². Innanzitutto, la colonna musicale fatta da suoni sintetici ed elettronici che sembra quasi provenire dalla televisione che Dimitri ha acceso, si meschia ai gemiti di dolore e di piacere e al rumore del corpo di Jen contro la finestra che lo perseguitano insieme alla camera per tutto il tragitto fino alla piscina⁴⁴³ in modo da incolparlo per ciò che sta succedendo. Una inquadratura chiarifica: dalla finestra addosso la quale sta venendo stuprata la protagonista si riflette Dimitri che sta facendo un tuffo in piscina⁴⁴⁴.

In sintesi, anche senza dettagli grafici e lasciando la scena della violenza sessuale quasi totalmente fuori campo⁴⁴⁵, la condanna del reato avviene lo stesso grazie a un'attenzione per le reazioni emotive della protagonista e una messa in scena che aiutano la simpatia⁴⁴⁶ nei suoi confronti. Invece, il viso degli uomini è quasi sempre occultato anche per sottolineare la loro colpevolezza.

Per concludere, la differenza nella rappresentazione dello stupro tra i due film è molto evidente. Se in *Non violentate Jennifer* la decisione di una regia pressoché neutra voleva veicolare un realismo che a volte scadeva nella prospettiva degli stupratori, in *Revenge*, invece, il lavoro unitario dei vari aspetti tecnici non ha lasciato spazio all'ambiguità mantenendo il fattore scioccante ed evitando la sessualizzazione della protagonista. Il lungometraggio di Meir Zarchi ha preferito puntare sul provocare turbamento nel pubblico in

⁴⁴⁰ Ivi, 00:21:44 - 00:21:58.

⁴⁴¹ Ivi, 00:22:11.

⁴⁴² Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 46.

⁴⁴³ Coralie Fargeat, *Revenge*, 2017, 00:21:58 - 00:22:43.

⁴⁴⁴ Ivi, 00:22:23.

⁴⁴⁵ Marynell C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, Leah Aldridge, Nam Lee, Veronique Olivier, p. 46.

⁴⁴⁶ Mariapia Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012, p. 50.

modo tale da far affiorare una riflessione critica sulla società anche con metodi discutibili⁴⁴⁷. Attraverso scelte diverse anche Coralie Fargeat è riuscita a stabilire una relazione dinamica con lo spettatore dove questioni etiche venivano poste per ricevere una risposta⁴⁴⁸.

Tuttavia, in entrambi i casi, lo stupro mantiene un significato narrativo necessario allo sviluppo della storia avendo la struttura dei *rape-revenge*⁴⁴⁹; infatti la trasformazione della protagonista ne è una conseguenza che può risultare in una lettura leggermente contraddittoria con lo scopo finale di costruire un personaggio femminile al di fuori dei codici classici⁴⁵⁰. L'argomento che una donna può diventare indipendente solo dopo aver sofferto una violenza sessuale⁴⁵¹ viene negato in *Non violentate Jennifer* visto che la protagonista viene rappresentata già come emancipata nella prima parte del film; per quanto riguarda *Revenge*, lo stupro acquista un valore simbolico citato anche dalla regista in una sua intervista dove spiega come quel tipo di abuso diventa il peggior caso all'interno del sistema patriarcale, emblema di ogni violenza contro una donna⁴⁵². Quindi, in realtà, è la consapevolezza di vivere in un mondo che accetta la discriminazione di genere che spinge Jen a ribellarsi e a trasformarsi nella *female avenger*⁴⁵³ dove lo stupro diventa solo un segno chiaro del patriarcato⁴⁵⁴.

⁴⁴⁷ Ember Sheffer, *Awareness or Spectacle: Reconstructing the Representation of Rape in Film and Media*, Degree of Bachelor of Arts, State University of New York, 2020, pp. 3-4.

⁴⁴⁸ Paolo Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006, p. 42.

⁴⁴⁹ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 64.

⁴⁵⁰ Stacy Banwel, Lynsey Black, Dawn K. Cecil, Yanyi K. Djamba, Sitawa R. Kimuna, Emma Milne, Lizzie Seal, Eric Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023, p. 463.

⁴⁵¹ Ivi, p. 466.

⁴⁵² "Revenge", le film "girl power"! - C à vous - 06/02/2018, Youtube, caricato da C à vous - France Télévision, 6 febbraio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DnDgeSYXG2Q&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=8>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 10:22.

⁴⁵³ Sarah Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001, p. 56.

⁴⁵⁴ Carol Jeanne Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 144.

Infine, il paradosso della rappresentazione della violenza sessuale è evidente nel film di Meir Zarchi, perché la scelta di mostrare ogni singolo dettaglio si scontra con l'obiettivo del regista di educare il pubblico alla brutalità dell'abuso⁴⁵⁵, perciò non sempre uno stupro raffigurato in maniera descrittiva equivale a una scelta femminista⁴⁵⁶. Dall'altra parte, questa contraddizione non è così viva in *Revenge*, perché la violenza avviene fuori campo, quindi non vi è la parte visiva che rende il messaggio discorde. Essendo la regista una donna, è possibile ipotizzare che ci sia stata una maggiore attenzione per la messa in scena, poiché il contenuto si avvicinava alla sua esperienza femminile⁴⁵⁷, però non è sempre detto che un film diretto da una donna sia automaticamente emancipatorio⁴⁵⁸. In ogni caso, le letture delle opere d'arte sono molto stratificate e difficili da interpretare soprattutto a proposito di cinema che ha molti fattori sociali, tecnici e spettatoriali che ne conferiscono significati diversi.

⁴⁵⁵ Ember Sheffer, *Awareness or Spectacle: Reconstructing the Representation of Rape in Film and Media*, Degree of Bachelor of Arts, State University of New York, 2020, p. 4.

⁴⁵⁶ David Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018, p. 32.

⁴⁵⁷ *REVENGE World Premiere Intro/Q&A Coralie Fargeat Matilda Lutz Midnight Madness #TIFF17*, Youtube, caricato da Robert Aaron Mitchell, 11 settembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=cTqwXitE07c&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbmvGIA3oeZV9&index=9>, ultimo accesso 17 marzo 2026, 17:54.

⁴⁵⁸ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 154.

CONCLUSIONE

In conclusione, il genere *rape-revenge* è nato come un prodotto di *exploitation* rappresentando la figura femminile come uno strumento per scioccare il pubblico senza una vera considerazione dei temi che metteva in scena. Negli anni grazie al movimento femminista e ai cambiamenti sociali, si trasforma in uno strumento per favorire la riflessione sul ruolo della donna e cerca di dare una risposta a un problema presente nella società, ovvero la violenza sessuale. Infatti, la protagonista da semplice vittima vendicata da qualcun altro diventa una *female avenger* che prende in mano il proprio destino. Anni più recenti hanno mostrato rappresentazioni ancora più interessanti, approfondite e differenziate nel portare all'attenzione quest'esperienza traumatica femminile. Il *rape-revenge* continuerà ad essere considerato un genere cinematografico ambiguo nella sua raffigurazione della violenza sessuale e non, tuttavia si è visto come la narrazione si stia spostando verso un'attenzione alla soggettività e lontano da scene esplicite eliminando la possibilità di scadere nella sessualizzazione dello stupro.

Mi permetto di affermare che un'analisi analoga a questa sia importante in una società come quella attuale dove stupri e violenza contro le donne si verificano quasi ogni giorno. Per comprendere tali fenomeni sociologici, è utile studiare in che modo questi comportamenti sono stati raffigurati dai media e che tipi di narrazioni vengono condivise da essi, visto che sono contenuti che vengono presi come esempio e riflettono l'ideologia dominante. L'elaborato dimostra che le rappresentazioni sugli schermi stanno portando maggiore chiarezza sul crimine senza scadere nella superficialità e negli stereotipi, anche se non è abbastanza.

Infine, questa tesi prende in considerazione una minima parte di quello che si potrebbe scrivere a riguardo; infatti, vi sono tantissimi altri film appartenenti al genere *rape-revenge* e non che trattano la violenza sessuale in maniera diversa partendo specialmente da quelli che raccontano la storia di una protagonista non caucasica oppure di vittime maschili, rappresentazioni ancora purtroppo poco conosciute.

BIBLIOGRAFIA

SUL FENOMENO SOCIALE DELLO STUPRO

- S. Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, New York, Fawcett Books, 1975.
- A. Bandura, *Social Learning Theory*, New Jersey, Prentice Hall, 1977.
- S. Bonino, *Come “spiegare” gli stupri di gruppo? Dinamiche psicologiche e aspetti educativi*, intervista a cura di Paola Sacchetti, in «Psicologia Contemporanea», Giugno-Novembre 2022, <https://www.psicologiacontemporanea.it/blog/come-spiegare-gli-stupri-di-gruppo-dinamiche-psicologiche-e-aspetti-educativi/>.
- ISTAT, Rapporto annuale 2025, *Violenza sulle donne*, <https://www.istat.it/statistiche-per-temi/focus/violenza-sulle-donne/il-fenomeno/violenza-dentro-e-fuori-la-famiglia/il-numero-delle-vittime-e-le-forme-di-violenza/>.

SULL' ANALISI DEL FILM

- L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in «Screen», vol. 16, n. 3, 1975.
- J. Kristeva, *Powers of horror. An Essay of Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982.
- V. Pudovkin, *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma, 1984.
- R. Altman, *Film/Genre*, bfi publishing, Londra, 1999.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino, 2000.
- G. Fanara, F. Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Napoli, Liguori Editori, 2004.
- P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Editori Laterza, Bari, 2006.
- T. Elsaesser, W. Buckland, *Teoria e analisi del film americano contemporaneo*, Bietti Heterotopia, Milano, 2010.
- M. Comand, *I personaggi del film*, Marsilio, Venezia, 2012.
- M. Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, the University of Chicago Press, Chicago, 2016.
- R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, iacobellieditore, Roma, 2016,
- P. Bertetto (a cura di), *L'interpretazione dei film*, Marsilio, Venezia, 2018.

M. Ambrosini, L. Cardone, L. Cuccu, *Introduzione al linguaggio del film*, Carocci editore, Roma, 2019.

G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci editore, Roma, 2022.

D. Tomasi, *Analisi del film e Storia del cinema*, UTET Università, Milano, 2023.

SUL GENERE RAPE-REVENGE

J. Read, *The new avengers. Feminism, femininity and the rape-revenge cycle*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

S. Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, NYU Press, 2001.

A. Young, *The Scene of Violence: Cinema, Crime, Affect*, New York, Routledge-Cavendish, 2009.

C. Henry, *Revisionist Rape-Revenge: Redefining a Film Genre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.

C. J. Clover, *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 2015.

A. Heller-Nicholas, *Ms. 45*, New York, Wildflower Press, 2017.

A. Spallacci, *Representing Rape Trauma in Film: Moving Beyond the Event*, in «MDPI», n. 8, 2019, pp. 1-11.

E. Sheffer, *Awareness or Spectacle: Reconstructing the Representation of Rape in Film and Media*, Degree of Bachelor of Arts, State University of New York, 2020.

A. Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, Jefferson, McFarland, 2021.

S. Choe (a cura di), *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2022.

B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Milton Park, Taylor & Francis, 2023.

M. C. Dethero, *The Rape-Revenge Genre in the Digital Age of Heightened Visibility: The Rise of Female Storytellers and Fourth-Wave of Feminism*, Master of Arts in Film Studies, Chapman University, 2023, L. Aldridge, N. Lee, V. Olivier.

S. Banwel, L. Black, D. K. Cecil, Y. K. Djamba, S. R. Kimuna, E. Milne, L. Seal, E. Y. Tenkorang, *The Emerald International Handbook of Feminist Perspectives on Women's Acts of Violence*, Leeds, Emerald Publishing Limited, 2023.

M. Sánchez Berenguer, *El violador es el otro. Un análisis feminista de la instrumentalización cinematográfica de la violencia sexual contra las mujeres*, in «Centro de Estudios en Diseño y Comunicación», n. 202, 2023/2024, pp. 233-251.

M. Bruun Vaage, *The Female Avenger; Women's Anger and Rape-Revenge Film and Television*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2024.

P. Robson, *From Bloodbaths to Parody: Western Cinema's Uneasy Relationship with Rape-Revenge Themes - a fresh approach?*, in M. Bolz, C. Künzel (a cura di), *Rape and Revenge. Rache-Kulturen und sexualisierte Gewalt in intermedialer Perspektive*, Göttingen, V&R unipress, 2024, pp. 103-122.

B. Evans, *Rape and Revenge (2017): the male gaze and the fourth wave feminist rage in rape-revenge film*, in «Continuum», vol. 39, n. 4, 2025, pp. 603-614.

SU *I SPIT ON YOUR GRAVE* (MEIR ZARCHI, 1978)

R. Ebert, *'I Spit on Your Grave': a vile film for vicarious sex criminals*, in «Chicago Sun-Times», 16 Luglio 1980, p. 36.

C. Clover, *Getting Even*, in «Sight & Sound», n. 2,1 Maggio 1992, pp. 16-18.

L. R. Williams, *Less rape, more revenge*, in «Sight & Sound», vol. 12, n. 4, 2002, p. 70-73.

R. Scheib, *I Spit On Your Grave*, in «Variety», 27 Settembre - 3 Ottobre 2010, p. 25.

N. S. Ingrassia, *Rape, Revenge and Remake: Meir Zarchi's Day of the Woman and Steven Monroe's I Spit On Your Grave*, in «FORUM», n. 13, 2011, p. 1-10.

D. Maguire, *I Spit On Your Grave*, New York, Wildflower Press, 2018.

D. Mantziari, *Sadistic Scopophilia in contemporary rape culture: I Spit On Your Grave (2010) and the practice of "media rape"*, in «Routledge», vol. 18, n. 3, 2018, pp. 397-410.

SU *REVENGE* (CORALIE FARGEAT, 2017)

T. Michael, *Revenge*, in «Journal of Religion & Film», vol. 21, n. 2, 2017.

Lena Wilson, *Revenge Tries to Elevate the Rape-Revenge Movie, But Is the Genre Worth Saving?*, in «Slate», 11 maggio 2018,

<https://slate.com/culture/2018/05/revenge-and-the-case-against-rape-revenge-films.html>.

SM Imran Hossain, *Coralie Fargeat's Revenge: An Analysis from the Perspective of Feminist Counter-Cinema*, in «Scientific Research Publishing», n. 11, 2023, pp. 443-455.

VIDEOGRAFIA

SU *I SPIT ON YOUR GRAVE* (MEIR ZARCHI, 1978)

MGU Interview: Director Meir Zarchi, Youtube, caricato da Movies Geek United!, 17 marzo 2013,

<https://www.youtube.com/watch?v=I-VR0cBkj4E&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=13>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

The Values of Vengeance - Meir Zachi Remembers I SPIT ON YOUR GRAVE, Youtube, caricato da Igor Leoni, 2 agosto 2020,

https://www.youtube.com/watch?v=OF_eYAC0tEs&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=11, ultimo accesso 17 marzo 2026.

Spending Time With Terry Zarchi (2022), Youtube, caricato da The Geek Hangout, 3 aprile 2024,

<https://www.youtube.com/watch?v=62ON0J1qzyY&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=12>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

SU *REVENGE* (CORALIE FARGEAT, 2017)

REVENGE World Premiere Intro/Q&A Coralie Fargeat Matilda Lutz Midnight Madness #TIFF17, Youtube, caricato da Robert Aaron Mitchell, 11 settembre 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=cTqwXitE07c&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=9>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

L'attrice e regista di "Revenge" parlano della loro narrazione visiva, Youtube, caricato da Variety, 29 gennaio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=2PDnStdB5as&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

"Revenge", le film "girl power"! - C à vous - 06/02/2018, Youtube, caricato da C à vous - France Télévision, 6 febbraio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=DnDgeSYXG2Q&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=8>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

Coralie Fargeat et Matilda Lutz - INTERVIEW Revenge, Youtube, caricato da CinéSérie Originals, 12 febbraio 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=FKYkadLMgco&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=6>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

Coralie Fargeat and Matilda Anna Ingrid Lutz Talk about 'Revenge', Youtube, caricato da BUILD Series LDN, 4 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=h0iHlyW0vfM&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=5>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

Matilda Lutz & Coralie Fargeat on women fighting back in Revenge - Exclusive Interview, Youtube, caricato da HeyUGuys, 9 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=m0O2H5NarWw&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZb mvGIA3oeZV9&index=2>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

REVENGE 2018 Coralie Fargeat & Matilda Lutz Interview, Youtube, caricato da Mr H Reviews, 9 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=siOQTJ-k5kk&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=3>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

Revenge - Coralie Fargeat and Matilda Lutz Exclusive Interview, Youtube, caricato da Flickering Myth, 11 maggio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=t-olS6PDkBU&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=4>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

MATILDA LUTZ racconta REVENGE | Il primo film di CORALIE FARGEAT, regista di THE SUBSTANCE, Youtube, caricato da I Wonder Pictures, 18 dicembre 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=6uO9tFqaCig&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=7>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

THR Director Roundtable: Brady Corbet, Coralie Fargeat, Denis Villeneuve, Ridley Scott & more, Youtube, caricato da The Hollywood Reporter, 8 gennaio 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=0PjTCDBsqbg&list=PLOVvcW3WFAIHW9uY1tJeZbm vGIA3oeZV9&index=10>, ultimo accesso 17 marzo 2026.

SITOGRAFIA

I Spit on Your Grave, in «Wikipedia», https://en.wikipedia.org/wiki/I_Spit_on_Your_Grave.

Revenge (2017 film), in «Wikipedia», [https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_\(2017_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Revenge_(2017_film)).

Video nasty, in «Wikipedia», https://en.wikipedia.org/wiki/Video_nasty.

FILMOGRAFIA

Non violentate Jennifer, I Spit on Your Grave, Meir Zarchi, 1978.

Revenge, Coralie Fargeat, 2017.

Growing Up with I Spit on Your Grave, Terry Zarchi, 2019.

SCHEMA

Titolo: Non violentate Jennifer

Titolo originale: Day of the Woman; I Spit On Your Grave

Paese: USA

Anno di produzione: 1978

Durata: 101 min

Genere: Horror, Rape-revenge

Regia: Meir Zarchi

Sceneggiatura: Meir Zarchi

Produzione: Meir Zarchi e Joseph Bzeda

Fotografia: Yuri Haviv

Montaggio: Meir Zarchi

Effetti speciali: Beriau Picard e Bill Tasgal

Trucco: Armine Minassian e Joan Puma

Cast principale: Camille Keaton (Jennifer Hills), Eron Tabor (Johnny), Richard Pace (Matthew), Anthony Nichols (Stanley), Gunter Kleemann (Andy).

SCHEMA

Titolo: Revenge

Paese: Francia

Anno di produzione: 2017

Durata: 108 min

Genere: Horror, Rape-revenge

Regia: Coralie Fargeat

Sceneggiatura: Coralie Fargeat

Produzione: Marc-Etienne Schwartz, Marc Stanimirovic, Jean-Yves Robin

Produzione esecutiva: Hicham El Ghorfi, Frantz Richard

Casa di produzione: MES Productions, Monkey Pac Films, Charades, Nexus Factory, Umedia

Fotografia: Robrecht Heyvaert

Montaggio: Coralie Fargeat, Bruno Safar, Jérôme Eltabet

Sonoro: Robin Coudert

Trucco: Laetitia Quillery

Cast principale: Matilda Lutz (Jen), Kevin Janssens (Richard), Vincent Colombe (Stanley), Guillaume Bouchède (Dimitri), Jean-Louis Tribé (Roberto).

