

L'evoluzione dei ruoli di genere
femminili e maschili
lungo la storia del cinema
Parte seconda: dagli anni '60 agli anni
'80

*The evolution of female and male
gender roles
through cinema's history
Part 2: From the 1960s to the
1980s*

Parte del progetto "Cinema e identità sessuali e di
genere"

Part of the project "Cinema and sexual and
gender identities"

Luciano Mariani
info@cinemafocus.eu

[Vai alla versione online/Go to online version](#)

[Prima parte: dagli anni '30 agli anni '50](#)
[Seconda parte: dagli anni '60 agli anni '80](#)
[Terza parte: dagli anni '90 agli anni '10 del
nuovo secolo](#)

[Part 1: From the 1930s to the 1950s](#)
[Part 2: From the 1960s to the 1980s](#)
[Part 3: From the 1990s to the 2010s](#)

1. Gli anni '60: l'inizio di un nuovo decennio

1.1. Conformismo e venti di cambiamento

Come abbiamo visto nella [Prima parte](#), diversi film degli anni '50 avevano iniziato a mettere in discussione le immagini tradizionali dei ruoli di genere femminile e maschile, sebbene indirettamente e nei limiti di ciò che la censura e gli atteggiamenti culturali tradizionali potevano consentire. Un fattore importante che ha influenzato non solo la rappresentazione sullo schermo di donne e uomini, ma anche le sfide che le nuove generazioni erano destinate ad affrontare a questo riguardo, è stata la crescente importanza degli adolescenti come pubblico pagante, e quindi l'interesse dell'industria cinematografica a fornire

1. The 1960s: start of a new decade

1.1. Conformity and winds of change

As we saw in [Part 1](#), several movies of the 1950s had started to question the traditional images of female and male gender roles, although indirectly and within the limits of what censorship and mainstream cultural attitudes would allow. An important factor that affected not just the screen representation of women and men, but also the challenges that new generations were bound to face in this respect, was the growing importance of teenagers as paying audiences, and thus the cinema industry's interest in providing movies

film che riflettessero queste nuove tematiche, in modi che fossero comunque accettabili alla società nel suo insieme.

Così i film iniziarono ad affrontare questioni di base circa l'identità sessuale e di genere, che i decenni precedenti erano stati molto cauti nel trattare. Tali film si proponevano di concentrarsi su questioni "adulte" che, ormai, gli adolescenti erano pronti ad esplorare - anche se non pronti, o meglio, non (ancora) autorizzati a esplorare a modo loro: sesso prematrimoniale, matrimoni adolescenziali (che stavano diventando sempre più comuni), gravidanze adolescenziali, aborto (e modi per evitarlo) e persino omosessualità. Le questioni erano ovviamente affrontate da un punto di vista adulto, secondo gli *standard* prevalenti della classe media. Erano film che tutta la famiglia poteva tranquillamente godersi, e persino essere incoraggiata a vedere: nessun delinquente giovanile, ma solo ragazzini che, pur manifestando una serie di problemi tipici della loro età, erano pronti a risolverli con i buoni consigli di papà e mamma. I primi anni '60 non erano ancora pronti ad affrontare i problemi morali o sessuali con il tono più diretto e "realistico" che sarebbe stato consentito nei più "rivoluzionari" fine anni '60 e '70. Dopotutto, Hollywood operava ancora sotto la censura del Codice Hays, formalmente abolito solo nel 1968.

Il conservatorismo e il conformismo segnarono così la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, prima che si instaurasse una "controcultura" più pervasiva. Elvis Presley è spesso citato come l'esempio più chiaro di questo cambiamento di atteggiamenti: lontano dalla sua immagine di ribelle di [Il delinquente del rock and roll](#) (1957), dopo il suo ritorno a casa dal servizio militare in Germania, si trasformò in un giovane ben educato pronto a far parte del mondo dello spettacolo "mainstream".

Proprio alla fine degli anni '50, *Scandalo al sole* mette l'una contro l'altra due generazioni, cogliendo l'occasione per smascherare l'ipocrisia, il bigottismo e i pregiudizi morali dei più anziani di fronte alle pulsioni sessuali e agli interessi romantici dei più giovani. Due adolescenti (Troy Donahue e Sandra Dee) scoprono la loro reciproca attrazione durante una vacanza estiva e le loro

that would reflect these new concerns, in ways that would still be acceptable to society as a whole.

Thus movies began to deal with basic issues in sexual and gender identities, that the previous decades had been very wary of portraying on the screen. Such movies set out to focus on "adult" issues which, by now, teenagers were ready to explore - although not ready, or rather, not (yet) allowed to explore in their own way: premarital sex, teenage marriages (which were becoming more and more common), teenage pregnancy, abortion (and ways to avoid it) and even homosexuality. The issues were obviously addressed from an adult point of view, according to the prevailing middle-class standards. These were movies that all the family could safely enjoy, and even encouraged to see: no juvenile delinquents here, but just kids that, while displaying a range of problems typical of their age, were ready to solve them with Dad and Mum's sound, reliable advice. The early '60s were not yet ready to address moral or sexual problems with the more direct and "realistic" tone that the more "revolutionary" late '60 and '70s would allow. After all, Hollywood was still operating under the censorship of the Production Code, which was formally abolished only in 1968.

Conservatism and conformity thus marked the end of the '50s and the early '60s, before a more pervasive "counterculture" would set in. Elvis Presley is often quoted as the clearest example of this change in attitudes: far from his image of the rock'n'roll rebel of [Jailhouse rock](#) (1957), after his return home from doing his military service in Germany, he turned into a well-behaved youngster ready to join the mainstream world of entertainment.

*At the very end of the '50s, *A summer place* sets two generations against each other, taking the opportunity to expose the hypocrisy, bigotry and moral prejudices of the older one when faced with the sexual urges and romantic interests of the younger one. Two teenagers (Troy Donahue and Sandra Dee) discover their mutual attraction during a summer*

famiglie sono pronte a fermarli in nome di valori che anche un melodramma hollywoodiano come questo era ormai pronto a smascherare. Il padre della ragazza (Richard Egan), tuttavia, sembra riconoscere i falsi standard morali sostenuti dalla moglie (Constance Ford), e in un drammatico confronto (si vedano i video qui sotto) si lancia in una veemente condanna di tali atteggiamenti - una scena che provocò l'indignazione del pubblico tradizionalista (soprattutto femminile), ma che dimostrava che i tempi erano (quasi) pronti per un cambiamento.

holiday, and their families are ready to stop them in the name of values which even a Hollywood melodrama like this was now ready to expose. The girl's father (Richard Egan), however, seems to recognize the false moral standards upheld by his wife (Constance Ford), and in a dramatic confrontation (watch the videos below) launches himself into a vehement condemnation of such attitudes - a scene which provoked the indignation of traditionalists and (especially female) audiences, but which proved that the times were (almost) ready for a change.



Italiano

English

Scandalo al sole/A *summer place* (di/by Delmer Daves, USA 1959)

Studio di caso: Splendore nell'erba

Una rappresentazione piuttosto esplicita della sessualità adolescenziale, o meglio della sua repressione da parte della famiglia e della società, fu offerta da *Splendore nell'erba*, che, ancora una volta, segnò il debutto di un'altra futura star, Warren Beatty, in coppia con Natalie Wood (che aveva interpretato la ragazza di Jim Stark in *Gioventù bruciata*). Ambientato sullo sfondo della Grande Depressione del 1929, il film è una storia potente ma commovente di una giovane coppia innamorata, Bud e Deanie, il cui impulso sessuale è apertamente, duramente represso dalla madre della ragazza, ossessionata dalla verginità di sua figlia, e dal padre del ragazzo, che preferirebbe vedere suo figlio esprimere la sua sessualità con una prostituta piuttosto che permettere il sesso prematrimoniale (si veda il video 1 qui sotto). L'ipocrisia, il conformismo e l'individualismo di una società puritana patriarcale vengono drammaticamente smascherati mentre la giovane coppia cerca disperatamente di costruire una propria identità e raggiunge così una maturità che è loro negata senza speranza. La loro è una

Case study: Splendor in the grass

A rather explicit depiction of teen sexuality, or, rather of its repression by family and society, was offered by Splendor in the grass, which marked the debut of Warren Beatty, teamed with Natalie Wood (who had played Jim Stark's girlfriend in Rebel without a cause). Set against the background of the 1929 Great Depression, the film is a powerful yet touching story of a young couple in love, Bud and Deanie, whose sexual urge is openly, harshly repressed by the girl's mother, obsessed with her daughter's virginity, and the boy's father, who would rather see his son express his sexuality with a prostitute rather than allowing pre-marital sex (see video 1 below). The hypocrisy, conformism and individualism of a patriarchal puritan society are dramatically exposed as the young couple desperately try to build an identity of their own and thus reach a maturity which is helplessly denied to them. Theirs is a tragical

situazione tragica, come uno psichiatra dice alla ragazza (che alla fine sarà ricoverata in ospedale), "Dovrai cambiare - non puoi aspettartelo dai tuoi genitori, dal momento che non possono farlo da soli". Il fallimento familiare e sociale nel comprendere e apprezzare i problemi dei giovani viene così drammaticamente denunciato.

In uno dei finali più tristi e toccanti della storia del cinema di Hollywood (si veda il video 2 qui sotto), dopo qualche anno Deanie va a trovare Bud, che ora è sposato e con una moglie incinta. Lei gli chiede: "Sei felice, Bud?", E lui risponde: "Immagino di sì. Non mi pongo questa domanda molto spesso. E tu?" - "Mi sposerò il mese prossimo ..." e l'ultima osservazione di Bud è: "Devi prendere quello che viene". E quando la sua amica chiede a Deanie se ama ancora Bud (si veda il video 3 qui sotto, Deanie risponde: "Niente può riportare l'ora dello splendore nell'erba", citando l'"Ode on Intimations of Immortality" di William Wordsworth. Bud e Deanie hanno alla fine rinunciato ai loro sogni e hanno sacrificato non solo la loro giovinezza, ma il loro più intimo bisogno di identità e autorealizzazione - un prezzo che devono pagare per dimenticare la loro adolescenza ed entrare nel conformismo dell'età adulta.

(da [I teen films americani: il cinema per gli adolescenti, il cinema sugli adolescenti - Parte seconda](#))

plight, as a psychiatrist tells the girl (who will eventually be hospitalised), "You will need to change - you can't expect that from your parents, since they just can't do it themselves". Family and social failure in understanding and appreciating youth problems is thus dramatically exposed.

In one of the saddest and most touching endings in the history of Hollywood cinema (see video 2 below), after a few years Deanie goes to see Bud, who is now married and with a pregnant wife. She asks him, "Are you happy, Bud?", and he answers, "I guess so. I don't ask myself that question very often. How about you?" - "I'm getting married next month ... " and Bud's final remark is, "You've got to take what comes". And when her friend asks Deanie if she still loves Bud (see video 3 below), Deanie replies, "Nothing can bring back the hour of splendor in the grass", quoting William Wordsworth's "Ode on Intimations of Immortality". Bud and Deanie have finally given up their dreams and sacrificed not just their youth, but their most intimate need for identity and self-actualization - a price they have to pay to forget their adolescence and enter the conformity of adulthood.

(from [American teen pics: movies for teenagers, movies about teenagers - Part 2](#))



Video 1

Video 2

Video 3

Splendore nell'erba/*Splendor in the grass* (di/by Elia Kazan, USA 1961)

1.2. *Le donne come protagoniste, eppure ...*

Uno dei tratti distintivi del nuovo decennio fu che le donne iniziarono ad apparire più frequentemente in ruoli più centrali, e non solo come personaggi secondari rispetto ai protagonisti maschili dominanti. Questo, ovviamente, non significava che i ruoli di genere tradizionali stessero cambiando: nella maggior parte dei casi, le relazioni di genere stereotipate erano chiaramente ancora in vigore, con il predominio maschile che figurava come uno dei principi fondamentali della vita familiare e comunitaria. Ciò è particolarmente evidente nei "film per famiglie" come i musical: in *Tutti insieme appassionatamente* (si vedano i video sotto), ad esempio, Maria (Julie Andrews), una giovane austriaca, sta studiando per diventare suora in un'abbazia di Salisburgo, ma il suo entusiasmo e la sua mancanza di disciplina persuadono la Madre Badessa a mandarla alla villa di un ufficiale di marina vedovo (Christopher Plummer) per fare da governante ai suoi sette figli. Conquisterà la fiducia di questa particolare famiglia così come l'amore dell'ufficiale, e li aiuterà persino a fuggire dall'Austria e dal nazismo. Maria è una donna attiva, intraprendente, piena di energia ed entusiasmo, ma alla fine soddisfa tutte le aspettative tipiche del genere femminile: in realtà dipende, prima dalla Madre Badessa, e poi dall'ufficiale che finalmente sposa - non ha un suo vero potere e non può (e non vuole) andare oltre il suo ruolo prescritto.

1.2. Women as central characters, yet ...

*One of the distinguishing features of the new decade was the fact that women started to appear more frequently in more central roles, and not just as secondary characters with respect to the dominant male leaders. This, of course, did not mean that traditional gender roles were changing - in most cases, the stereotypical gender relationships were clearly still enforced, with male domination featuring as one of the basic tenets of family and community life. This is particularly evident in "family entertainment" such as musicals: in *The sound of music* (watch the videos below), for example, Maria (Julie Andrews), a young Austrian woman, is studying to become a nun in a Salzburg abbey, but her enthusiasm and lack of discipline persuade the Mother Abbess to send her to the villa of a widowed naval officer (Christopher Plummer) to be governess of his seven children. She will conquer the confidence of this particular family as well as the officer's love, and will even help them to escape from Austria and from Nazism. Maria is an active, enterprising woman full of energy and enthusiasm, but she eventually fulfils all the typical female gender expectations: she is actually dependent, first on the Mother Abbess, and then on the officer she finally marries - she has no real power of her own and cannot (and will not) go beyond her prescribed role.*



Trailer italiano

English trailer

Tutti insieme appassionatamente/The sound of music (di/by Robert Wise, USA 1965)

Tuttavia, tali personaggi femminili mostrano una maggiore complessità rispetto ai decenni precedenti: almeno possono trarre il meglio dalle loro circostanze e mostrare un certo grado di creatività e indipendenza, anche mostrando quelli che oggi potremmo chiamare "superpoteri" o capacità magiche (entro i limiti di una fiaba): si pensi a *Mary Poppins* (interpretata ancora da Julie Andrews - si vedano i video qui sotto), un altro musical in cui un'istitutrice letteralmente "discesa dal cielo" è in grado di affrontare una situazione simile a *Tutti insieme appassionatamente*, interpretando ancora una volta ruoli tipicamente femminili, come aiutare le famiglie e prendersi cura dei bambini.

*Still, such female characters show more complexity than in previous decades: at least they can make the best of their circumstances and exhibit a certain degree of creativeness and independence, even displaying what we may now call "superpowers" or magical capacities (within the limits of a fairy tale): think of Mary Poppins (played again by Julie Andrews - watch the videos below), another musical where a governess literally "coming down from the sky" is able to face a similar situation to *The sound of music*, once again playing what are typically feminine roles, like helping families and taking care of children*



Trailer italiano *English trailer*
Mary Poppins (di/by Robert Stenson, USA 1964)

1.3. *La persistenza del maschilismo*

Il ruolo centrale, ma molto tradizionale, della donna è ancora più chiaro in *My fair lady* (da *Pigmalione* di G.B. Shaw), dove una giovane venditrice di fiori, Eliza (Audrey Hepburn) viene letteralmente trattata come una sorta di "cavia" per dimostrare le teorie del professor Higgins, eminente studioso di fonetica (e molto maschilista) (Rex Harrison). Sotto le sue rigide regole, Eliza viene trasformata in una signora dell'alta borghesia, senza rispetto per i suoi sentimenti - un vero "addomesticamento" di una donna. L'"esperimento" si rivela vincente, ma nel frattempo Eliza si innamora di Higgins e si accorge della sua manipolazione. Questo non le impedirà, nella scena finale (si vedano i video qui sotto) di sottomettersi ai capricci del Professore e di rimanere con lui, assumendo così l'atteso ruolo di

1.3. The persistence of male chauvinism

The central, yet very traditional, role of the woman is even clearer in My fair lady (from G.B. Shaw's Pygmalion), where a young flower seller woman, Eliza (Audrey Hepburn) is literally treated as a sort of "guinea pig" to prove the theories of Professor Higgins, an eminent scholar of phonetics (and very male chauvinist)(Rex Harrison). Under his strict rules, she is transformed into an upper-class lady, with no respect for her feelings - a real "taming" of a woman. The "experiment" proves successful, but in the meantime Eliza both falls in love with him and becomes aware of his manipulation. This will not prevent her, in the ending scene (watch the videos below) from submitting to the Professor's whims and stay with him, thus assuming the expected role of wife, with the Professor's finally asking,

moglie, con la domanda finale del Professore: "Where the devil are my slippers?".
"Dove diavolo sono le mie pantofole?".



Scena finale *Ending scene*

My fair lady (di/by George Cukor, USA 1964)

Il predominio maschile ha continuato a essere una caratteristica della maggior parte dei film di Hollywood e la saga di James Bond, sebbene abbia subito notevoli cambiamenti nel corso dei decenni, è forse uno dei migliori esempi. Bond è l'uomo per eccellenza "che non deve chiedere mai", dal momento che tutti i personaggi femminili della serie sono più che pronti a innamorarsi di lui fin dall'inizio (ed è significativo che, mentre gli attori che interpretano 007 sono cambiati nel tempo, le sue controparti femminili cambiano in ogni singolo film). Un esempio particolarmente significativo è Agente 007 Missione *Goldfinger*, il terzo film della serie, in cui Bond (Sean Connery) incontra Pussy Galore (Honor Blackman), a capo di una brigata di piloti donne (si veda il video 1 qui sotto). Per l'occhio e l'orecchio allenati, ci sono alcuni indizi secondo cui Pussy, essendo parte di uno staff tutto al femminile, potrebbe essere una lesbica (si veda il video 2 qui sotto):

Bond: Sei proprio una ragazza in gamba, Pussy.
Pussy: Sono assolutamente un tipo sportivo.
Bond: Mi piacerebbe pensare che tu non sia coinvolta in tutta questa impresa.
Pussy: Lascia perdere. Non sono interessata. Andiamo.
Bond: Cosa ti ci vorrebbe per vedere le cose a

Male dominance has continued to be a feature of most Hollywood movies, and the James Bond saga, although it has undergone considerable changes across the decades, is perhaps one of the best examples. Bond is the quintessential man "who never has to ask", since all the female characters in the series are more than ready to fall for him right from the start (and it is significant that, while the actors playing 007 have changed in time, his female counterparts change in each single movie). One particularly meaningful example is Goldfinger, the third movie in the series, where Bond (Sean Connery) meets Pussy Galore (Honor Blackman) (the name being a programme in itself), the chief of a brigade of female pilots (watch video 1 below). To the trained eye and ear, there are some hints that Pussy, being part of an all-female staff, might be a lesbian (watch video 2 below):

Bond: You're quite a girl, Pussy.
Pussy: I'm strictly the outdoor type.
Bond: I'd like to think you're not in all of this caper.
Pussy: Skip it. I'm not interested. Let's go.
Bond: What would it take for you to see things my way?

modo mio?

Pussy: Molto più di quello che hai.

Bond: Come fai a saperlo?

Pussy: Non voglio saperlo.

... ma ovviamente nessuno, nemmeno un "tipo sportivo" come *Pussy*, alla fine può resistere al fascino di *Bond* ... e non ci vuole molto perché una donna finisca per vedere le cose a modo suo ...

Pussy: *A lot more than you've got.*

Bond: *How do you know?*

Pussy: *I don't want to know.*

... but of course nobody, not even an "outdoor type" like Pussy, can eventually resist Bond's charms ... and it doesn't take long for a woman to see things in his own way ...



Video 1

Video 2

Agente 007 Missione Goldfinger/*Goldfinger* (di/by Guy Hamilton, GB 1964)

Nello stesso anno, Connery apparve a fianco di Tippi Hedren in *Marnie* di Hitchcock. Sebbene interpretasse un personaggio abbastanza diverso da James Bond, la carismatica prestazione di Connery era molto simile al suo famoso 007. Il personaggio centrale è ancora una volta una donna, ma, in linea con altri personaggi femminili che abbiamo discusso nella [Prima parte](#), *Marnie* è psicologicamente instabile, una ladra ossessiva e, per di più, anche frigida. Ecco che arriva l'eroe, il personaggio interpretato da Connery - Mark, un giovane vedovo che, scoperta la sua ossessione, la ricatta perché lo sposi. La prima notte di nozze, *Marnie* si rifiuta di fare l'amore e Mark quasi la violenta (si veda il video qui sotto) ... anche se si impegnerà a far scoprire a *Marnie* le origini del suo trauma, che sono sepolte nel profondo delle sue esperienze infantili. Quindi, tutto sommato, *Marnie* è davvero il personaggio centrale, ma ci vuole un uomo per curarla e riportarla alla sua vera femminilità.

In the same year, Connery appeared side by side with Tippi Hedren in Hitchcock's Marnie. Although playing quite a different character than James Bond, Connery's charismatic performance is very much on the same lines as his renowned 007. The central character is again a woman, but, in line with other previous female characters we explored in [Part 1](#), she is psychologically unstable, an obsessive thief, and, what's more, frigid as well. Here comes the hero, the character played by Connery - Mark, a young widower who, having discovered her obsession, blackmails her into marriage. On their wedding night, Marnie refuses to make love and Mark nearly rapes her (watch the video below) ... although he will commit himself to making Marnie discover the origins of her trauma, which are buried deep in her childhood experiences. So, all in all, Marnie is indeed the central character, but it takes a man to cure her and restore her to her true womanhood.



Marnie (di/by Alfred Hitchcock, USA 1964)

2. Gli anni '60: ribellione e "controcultura"

2.1. Nuovi paradigmi

Nel giro di pochi anni, l'atmosfera sociale e culturale subì cambiamenti drammatici, non solo negli Stati Uniti, ma nel mondo occidentale e anche altrove, culminando in quello che sarebbe rimasto sinonimo di ribellione e "controcultura" - l'anno 1968. Il decennio fu testimone di una serie di eventi cruciali, che contribuirono a mettere in moto drastici cambiamenti socioculturali: la Guerra Fredda raggiunse il suo apice con la crisi dei missili di Cuba (1962), la guerra in Vietnam scatenò proteste sempre più violente, con marce e manifestazioni in tutto il mondo; l'assassinio di John (1963) e Robert (1968) Kennedy scosse l'America dalle sue stesse radici e l'onnipresente problema razziale ricevette nuova enfasi con l'assassinio di Malcolm X (1965) e Martin Luther King (1968). L'elezione del repubblicano Nixon a presidente degli Stati Uniti per due mandati (a partire dal 1968 e nel 1972) fu solo un altro passo in una crisi politica che avrebbe portato allo scandalo Watergate, con Nixon che alla fine lasciò la presidenza nel 1974. Un anno dopo, la guerra del Vietnam finì in quella che fu sostanzialmente una sconfitta degli Stati Uniti.

Una serie così impressionante di eventi drammatici alimentò le reazioni violente dei giovani, specialmente nella crescente popolazione universitaria, che si trovavano ad affrontare chiari paradossi come essere arruolati per combattere in Vietnam ma non avere ancora il diritto di voto. Quello che negli anni '50 era stato un sentimento di alienazione e ansia esistenziale, sebbene con costanti dimensioni socio-culturali ed economiche, assumeva ora connotazioni chiaramente politiche. Ben presto i movimenti di protesta finirono per prendere di mira tutto il "sistema" istituzionale, dando pieno sfogo a nuovi stili di vita alternativi.

Con l'abolizione del Codice Hays, che, come abbiamo visto nella [Prima parte](#), fungeva da principale ente di censura, e il nuovo sistema di classificazione che identificava i film visibili "da parte dei minori di 17 anni insieme ai genitori" ("R"), piuttosto che "da persone di età pari o superiore a 17 anni" (classificazione "X"), i film potevano ora affrontare problemi più "adulti", che,

2. The 1960s: Rebellion and "counterculture"

2.1. New paradigms

Within a few years, the social and cultural atmosphere underwent dramatic changes, not just in the US, but in the Western world and even elsewhere, culminating in what would remain a synonym of rebellion and "counterculture" - the year 1968. The decade witnessed a number of crucial events, which helped to set in motion drastic sociocultural changes: the Cold War reached its climax with the "Cuba missile crisis" (1962), the war in Vietnam sparked off increasingly violent protests, with marches and demonstrations taking place worldwide; the assassination of John (1963) and Robert (1968) Kennedy shook America from its very roots, and the ever-present racial problem was given new emphasis with the assassination of Malcolm X (1965) and Martin Luther King (1968). The election of Republican Nixon as US President for two terms (starting in 1968 and 1972) was just another step in a political crisis that would lead to the Watergate scandal, with Nixon finally leaving office in 1974. A year later, the Vietnam war ended in what was substantially a US defeat.

Such an impressive array of dramatic events fueled violent reactions from young people, especially in the growing college population, facing clear paradoxes like being drafted to fight in Vietnam but not yet having the right to vote. What in the '50s had been a feeling of alienation and existential anxiety, though with constant socio-cultural and economic dimensions, now assumed clearly political connotations. Soon the protest movements ended up targeting the whole institutional "system", giving full vent to new, alternative lifestyles.

With the abolition of the Production Code, which, as we saw in [Part 1](#), worked as the main source of censorship, and the new rating system which identified movies to be viewed by people under 17 together with parents ("R" rating), rather than by people 17 or older ("X"

tuttavia, erano anche le preoccupazioni principali degli adolescenti, come droga, violenza, sesso, adulterio, omosessualità, impotenza, aborto ... denunciando allo stesso tempo il loro rifiuto del mondo adulto e i loro modi alternativi di essere parte della società, dalla sperimentazione della droga alla libertà sessuale, dal "libero amore" alla vita "nelle comuni".

2.2. *Violenza sulle strade*

I ruoli sessuali e di genere sono stati influenzati da questi nuovi paradigmi? Difficile dare una risposta definitiva a una domanda del genere. Da un lato, le "ondate" femministe, insieme agli studi femministi e a una nuova generazione di critiche cinematografiche, hanno sicuramente messo in luce la questione della disuguaglianza di genere e, più in generale, i meccanismi che operano nella relazione donna/uomo. D'altra parte, tuttavia, l'enfasi sul lato "politico" e "pubblico" dei ruoli sessuali e di genere a volte sembrava eludere il loro lato più "personale" e "privato", così che l'apparente liberazione sessuale non implicava necessariamente un cambiamento sostanziale di convinzioni, atteggiamenti e valori che erano stati a lungo alla base del modo in cui i generi si relazionavano tra loro.

Inoltre, la rappresentazione della violenza, come uno dei principali modi di affrontare la ribellione giovanile, ha spesso finito per nascondere la vera natura delle relazioni sessuali e di genere. Ragazzi e ragazze erano talmente intenti ad attaccare gli stili di vita tradizionali e ad affermare quelli alternativi che difficilmente sembravano esserci un luogo e un tempo per una presa di coscienza dei rispettivi e reciproci ruoli. Per molti, questo è stato un momento di presa di coscienza di gruppo, piuttosto che individuale, e di azione piuttosto che di riflessione. La libertà sessuale poteva ora essere mostrata, e non solo accennata come avveniva fino a poco tempo prima, ma il suo impatto psicologico sul significato dell'essere donna o uomo era spesso messo in ombra da questioni politiche e/o sociologiche.

rating), movies could now deal with more "adult" issues - which, however, were also the primary concerns of teenagers, like drugs, violence, sex, adultery, homosexuality, impotence, abortion ... exposing at the same time their rejection of the adult world and their alternative ways of being part of society, from drug experimentation to sexual freedom, from "free love" to communal living.

2.2. Violence on the roads

Were sexual and gender roles affected by these new paradigms? It is difficult to provide a definitive answer to such a question. On the one hand, feminist "waves", together with feminist studies and a new generation of female film critics, certainly highlighted the question of gender inequality and, more generally, the mechanisms working in women/men relationships. On the other hand, however, the emphasis on the "political", "public" side of sexual and gender roles sometimes seemed to dodge their more "personal", "private" side, so that the apparent sexual liberation did not necessarily involve a substantial change in beliefs, attitudes and values that had long been the basis of how the genders related to each other.

In addition, the portrayal of violence, as one of the major ways of dealing with juvenile rebellion, often ended up hiding the true nature of sexual and gender relationships. Boys and girls were so much intent on attacking traditional lifestyles and affirming their alternative ones that there hardly seemed to be a place and time for an awareness of their respective and mutual roles. For many, this was a time for group, rather than individual, consciousness, and for action rather than reflection. Sexual freedom could now be shown, and not just implied or hinted at as had been the case until recently, but its psychological impact on the meaning of being a woman or a man was often reduced or cancelled by political and/or sociological issues.

*"Vogliamo essere liberi!
Vogliamo essere liberi di fare ciò che vogliamo.
Vogliamo essere liberi di girare.
Vogliamo essere liberi di girare con le nostre
moto
senza essere disturbati da qualcuno!"
da I selvaggi*

*"We wanna be free!
We wanna be free to do what we wanna do.
We wanna be free to ride.
We wanna be free to ride our machines
without being hassled by the man!"
from The wild angels*

Così, un film come *I selvaggi* (si veda video in basso a sinistra) si proponeva di ritrarre lo stile di vita di una banda di motociclisti, che, decidendo di organizzare il funerale di uno dei loro membri ucciso per strada, finiscono per rovinare tutto, con un'orgia finale in una chiesa. Questo può dire qualcosa sulla "libertà" (o, meglio ancora, sull'anarchia) di questi giovani, ma la sua esibita violenza di gruppo non lascia spazio alle intuizioni individuali, e ancor meno alle relazioni reali che legano i ragazzi e le ragazze nel gruppo. (Il film causò un'ondata di protesta morale sia negli Stati Uniti che da parte della critica americana ed europea quando fu scelto per rappresentare ufficialmente il cinema statunitense alla Mostra del Cinema di Venezia.)

I selvaggi ha prefigurato il successo di *Easy rider* (con Peter Fonda protagonista in entrambi i film, oltre al regista Dennis Hopper e Jack Nicholson) (si veda video in basso a destra). Tuttavia, *Easy rider* è un esempio più classico di film "on the road" e rimane una delle rappresentazioni di maggior successo dello stile di vita alternativo "libero" degli anni '60, con un'enfasi amara sulla decadenza del mito americano:

- "Hanno paura di ciò che rappresenti"
- "Tutto ciò che rappresentiamo per loro è che qualcuno ha bisogno di un taglio di capelli"
- "Quello che rappresenti per loro è la libertà"



I selvaggi/The wild angels (di/by Roger Corman, USA 1966)

Thus, a film like The wild angels (see video below left) set out to portray the lifestyle of a gang of riders, who, deciding to organize the funeral of one of their members killed on the road, end up messing it all up, with a final orgy in a church. This may tell something about the "freedom" (or, better still, the anarchy) of these youths, but its exhibited group violence leaves no room for individual insights, and even less for the real relationships that bind together the boys and girls in the group. (The movie caused a wave of moral protest both across the U.S. and by American and European critics when it was chosen to officially represent U.S. cinema at the Venice Film Festival.)

The wild angels foreshadowed the success of Easy rider (with Peter Fonda starring in both movies - plus director Dennis Hopper and Jack Nicholson)(see video below right). However, Easy rider is a more classical example of movies "on the road" and remains one of the most successful depictions of the alternative "free" lifestyle of the '60, with a bitter emphasis on the decadence of the American myth:

- "They're scared of what you represent"
- "All that we represent to them is somebody needs haircut"
- "What you represent to them is freedom"



Easy rider (di/by Dennis Hopper, USA 1969)

Il pubblico potrebbe essere ancora scioccato dalla violenza esibita dalle donne in *Faster Pussycat, Kill! Kill!* (si veda il video qui sotto). In questo film di "sfruttamento" (e in qualche modo misogino), tre ballerine corrono con la loro auto sportiva attraverso il deserto della California, uccidendo un ragazzo, drogando la sua ragazza e finendo per uccidere un vecchio in sedia a rotelle e i suoi figli per derubarlo dei suoi soldi. Donne e uomini fanno tutti parte di un gioco violento in questo film che, attraverso lotte fisiche e dialoghi sovversivi, sfida ogni forma di compromesso moralistico e di "buon gusto". Sì, le donne sono sicuramente i personaggi centrali in questo film, ma la loro "liberazione" sessuale si è trasformata in una copia violenta delle peggiori forme del potere maschile, che esse stesse sfidano così palesemente.

"Ciò che attira il pubblico non è né il sesso né la violenza, ma una fantasia molto Pop Art di donne potenti, filmate con una forte energia e portate a un eccesso che è insieme strano e "contro natura", fino al punto che ci si rende conto che Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme e Steven Seagal incarnano più o meno gli stessi personaggi". (Nota 1)

Audiences may still be shocked by the violence exhibited by women in Faster Pussycat, Kill! Kill! (watch the video below). In this "sexploitation" (and somehow misogynist) film, three go-go dancers race their sports car across the California desert, in the meantime killing a boy, kidnapping and drugging his girlfriend, and ending up murdering a wheelchair-bound old man and his sons to rob him of his money. Women and men are all part of a violent game in this movie, which, through physical fights and subversive dialogue, defies all forms of moralistic compromise and "good taste". Yes, women are definitely the central characters in this movie, but their sexual "liberation" has turned into a violent copy of the worst forms of the masculine power they so blatantly challenge.

"What draws audiences is neither the sex nor the violence but a very Pop Art fantasy of powerful women, filmed with a strong energy and brought to an excess which is both weird and "against nature", up to the point that one realizes that Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme and Steven Seagal embody more or less the same characters." (Note 1)



Faster Pussycat, Kill! Kill! (di/by Russ Meyer, USA 1965)

Il film completo in italiano è disponibile [qui](#)/The full film in English is available [here](#).

Un'altra scioccante esibizione di violenza, sebbene di natura molto diversa, compare in *Gangster story* (si veda il trailer in basso a sinistra), che celebra le gesta di una coppia leggendaria di gangster e rapinatori di banche (Warren Beatty e Faye Dunaway), la loro relazione romantica ma destinata al fallimento, la loro ascesa e la loro tragica caduta finale. Ancora una volta, i ruoli di genere diventano una preoccupazione secondaria in questa rappresentazione di una coppia il cui legame è sessuale oltre che romantico e "professionale" e, soprattutto, un simbolo della giovinezza e della morte attraverso la violenza (la violenza propria e la violenza del "sistema" che essi sfidano). In quanto tale, *Gangster story* è considerato uno dei primi film della New Hollywood e una pietra miliare. Ha infranto molti tabù cinematografici e per alcuni membri della controcultura il film è stato considerato un "grido di battaglia". Il suo successo ha spinto altri registi a essere più aperti nel presentare sesso e violenza nei loro film. Il finale è diventato iconico come "una delle scene di morte più sanguinose nella storia del cinema" (si veda il video in basso a destra) (Nota 2).

Another shocking display of violence, though of a very different nature, features in Bonnie and Clyde (watch the trailer below left), which celebrates the feats of a legendary couple of gangsters and bank robbers (Warren Beatty and Faye Dunaway), their romantic yet doomed relationship, their rise and their eventual tragic fall. Once again, gender roles become a secondary concern in this portrayal of a couple whose bond is sexual as well as romantic and "professional", and above all, a symbol of youth and death through violence (their own violence and the violence of the "system" they challenge). As such, Bonnie and Clyde is considered one of the first films of the New Hollywood era and a landmark picture. It broke many cinematic taboos and for some members of the counterculture, the film was considered a "rallying cry". Its success prompted other filmmakers to be more open in presenting sex and violence in their films. The film's ending became iconic as 'one of the bloodiest death scenes in cinematic history' (watch the video below right) (Note 2).



Trailer originale/*Original trailer* Scena finale/*Ending scene*
Gangster story/Bonnie and Clyde (di/by Arthur Penn, USA 1967)

2.3. *I tanti volti della liberazione sessuale*

Insieme alla violenza, una nuova prospettiva sul sesso è stata sicuramente una delle caratteristiche distintive dell'ultima parte degli anni '60. La "liberazione sessuale" ha trovato la sua espressione sia negli atteggiamenti e nei comportamenti delle nuove generazioni sia, come sempre, nei film che non hanno aspettato molto prima di iniziare a ritrarla sullo schermo. Tuttavia, ciò che è effettivamente apparso nei film non era solo una nuova "visibilità" delle pratiche sessuali, ma una serie di questioni che erano più o meno

2.3. The many faces of sexual liberation

Along with violence, a new perspective on sex was certainly one of the defining features of the latter part of the 1960s. "Sexual liberation" found its expression both in the attitudes and behaviour of the new generations and, as always, in the movies that did not wait long before starting to portray it on the screen. However, what actually appeared in films was not just a new "visibility" of sexual practices, but a range of issues that were more or less directly connected with sexual and gender

direttamente collegate alle relazioni sessuali e di genere. *relationships.*

In altre parole, la nuova libertà di esprimere il sesso e la sessualità ha assunto diverse forme, anche per il fatto che la liberazione sessuale implicava, come abbiamo già suggerito, nuovi modi di pensare e di vivere nello spazio pubblico, politico e sociale, infrangendo i tabù tradizionali e spesso mostrando deliberatamente atteggiamenti e valori alternativi. I film hanno iniziato a confrontarsi con contesti e situazioni che sarebbero stati impossibili o molto difficili da affrontare anche pochi anni prima, a volte con una carica rivoluzionaria che il nuovo pubblico era ora pronto ad accettare e apprezzare.

Questo è ben visibile nei film che, per molti altri aspetti, non potrebbero essere più diversi l'uno dall'altro. Si prendano, ad esempio, due film usciti nello stesso anno (1967). *Bella di giorno* (si veda il video in basso a sinistra), del maestro spagnolo Louis Bunuel, racconta la storia di una casalinga borghese (Catherine Deneuve) che ha seri problemi a relazionarsi sia con il marito che con l'amico/amante, tanto da iniziare a prostituirsi in un bordello d'alta classe nel pomeriggio, quando il marito è al lavoro; ben presto diventa una prostituta regolare e molto apprezzata sotto lo pseudonimo di "Bella di giorno", accettando anche di svolgere pratiche sessuali insolite - e migliorando così la sua vita sessuale anche a casa. Bunuel offre uno sguardo ironico, persino sarcastico sui valori borghesi, incarnati nella sua eroina che sceglie di essere sia moglie che puttana, mostrando così l'impossibilità della liberazione sessuale all'interno di una società che non può rinunciare alla sua ipocrisia - con ruoli di genere tradizionali solo superficialmente sfidati. Grande successo al botteghino, il film fu immediatamente identificato come scandaloso per la sua rappresentazione del sadomasochismo e di altre perversioni sessuali, fu rifiutato dal Festival di Cannes ma alla fine vinse il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia.

In other words, the new freedom to express sex and sexuality took several different forms, also due to the fact that sexual liberation was taken to imply, as we have already suggested, new ways of thinking and living in the public, political and social arena, breaking traditional taboos and often deliberately showing alternative attitudes and values. Films started to deal with contexts and situations that would have been impossible or very difficult to address even a few years before, sometimes with a revolutionary charge that new audiences were now ready to accept and appreciate.

*This is clearly visible in movies that, in many other ways, could not be more different from one another. Take, for example, two movies released in the same year (1967). *Belle de jour* (watch the video below left), by Spanish master Louis Bunuel, tells the story of a middle-class housewife (Catherine Deneuve) who has serious problems in relating both to her husband and to her friend/lover, so that she starts prostituting herself in a high class brothel in the afternoon, when her husband is at work; soon she becomes a regular and much appreciated sex worker under the pseudonym of "Belle de jour", even accepting to perform unusual sexual practices - thereby improving her sex life even at home. Bunuel gives an ironical, even sarcastic look at bourgeois values, embodied in his heroine that chooses to be both a wife and a whore, thus showing the impossibility of sexual liberation within a society that cannot give up its hypocrisy - with traditional gender roles only superficially challenged. A big success at the box office, the film was immediately identified as scandalous owing to its depiction of sadomasochism and other sexual perversions, was refused by the Cannes Festival but eventually won the Golden Lion at the Venice Film Festival.*



Bella di giorno/Belle de jour (di/by Louis Bunuel, Francia-Italia/France-Italy 1967)

*"Signora Robinson, lei sta cercando di sedurmi.
Non è vero?"*
da *Il Laureato*

*"Mrs Robinson, you're trying to seduce me.
Aren't you?"*
from *The graduate*

Nello stesso anno, *Il laureato* affrontò, in modi del tutto diversi, gli stessi atteggiamenti controversi nei confronti della società borghese americana e dei suoi tradizionali valori patriarcali, rivelandosi foriero di quel clima di ribellione e controcultura che avrebbe presto infiammato i giovani di tutto il mondo. Ancora una volta i temi affrontati nel film erano un segno dei tempi che cambiavano: Ben (Dustin Hoffman), un giovane studente appena tornato dal college, viene sedotto dalla signora Robinson (Anne Bancroft), amica dei suoi genitori (si vedano i video 1 e 2 qui sotto). Confuso e insicuro, gli ci vuole del tempo per capire che in realtà ama la figlia della donna, Elaine (Katharine Ross), che, tuttavia, è quasi costretta a sposare un altro uomo. Sentendo questa notizia, Ben inizia un viaggio disperato per raggiungere la chiesa dove si celebrano le nozze (si veda il video 3), ma arriva troppo tardi. Ben si mette a urlare nome della ragazza, Elaine scappa dall'altare, Ben blocca la porta della chiesa con una croce (!) e riesce a scappare con lei a bordo di un autobus. Tuttavia, una volta che si sono seduti, non si baciano né si abbracciano, ma fissano davanti a loro, verso la macchina da presa ... come se fossero incerti su cosa accadrà dopo. Dove porterà questi giovani la libertà attraverso la ribellione? Quanto influirà

In the same year, The graduate tackled, in quite different ways, the same controversial attitudes towards middle-class American society and its traditional patriarchal values, proving to be a harbinger of that climate of rebellion and counterculture that was soon to inflame young people worldwide. Once again, the themes dealt with in the film were a sign of the changing times: Ben (Dustin Hoffman), a young student who has just come back from college, is seduced by Mrs Robinson (Anne Bancroft), a friend of his parents' (watch videos 1 and 2 below). Confused and unsure of himself, it takes him some time to realize that he really loves the woman's daughter, Elaine (Katharine Ross), who, however, is nearly forced to marry another man. On hearing this piece of news, Ben starts a desperate journey to reach the church where the wedding is being celebrated (watch video 3), but arrives too late. He then cries out the girl's name, Elaine runs away from the altar, Ben blocks the church door with a cross (!) and manages to escape with her aboard a bus. However, once they are safely seated, they don't kiss or

effettivamente il loro comportamento ribelle sulle tradizionali relazioni di genere patriarcali?

Dopotutto, Ben finisce per essere un po' come un maschio tradizionale che viene in soccorso della sua controparte femminile e la porta via con sé, anche se in un contesto che, almeno in superficie, rompe con i valori borghesi tradizionali.

embrace, but stare ahead of them, towards the camera ... as if uncertain of what will come next. Where will freedom through rebellion take these young people? How much will their rebellious behaviour actually impact on long-standing patriarchal gender relationships? After all, Ben ends up being a bit like a traditional male coming to the rescue of his female counterpart and taking her away with him - although in a context which, at least on the surface, breaks with traditional bourgeois values.



Video 1 – Italiano



Video 2 - *English*



Video 3

Il laureato/The graduate (di/by Mike Nichols, USA 1967)

"Sono disposto a morire ... ma non di noia"
da *Zabriskie Point*

"I'm willing to die ... but not for boredom"
from *Zabriskie Point*

La nuova libertà sessuale si rivela anche in *Zabriskie Point*, che però non stabilisce un legame chiaro e diretto con la ribellione politica (che però compare all'inizio del film, con un *campus* universitario trasformato in un sanguinoso campo di battaglia). I due personaggi, Mark e Daria (entrambi attori non professionisti), che stanno viaggiando attraverso l'America per diversi motivi (lui è scappato dal campus di Los Angeles con una pistola e ha rubato un aereo, lei è una segretaria che si trasferisce a Phoenix per incontrare il suo capo/amante), si incontrano casualmente e finiscono per fare l'amore a *Zabriskie Point*, la depressione più bassa degli Stati Uniti (si veda il video 1 sotto) - e mentre fanno l'amore, "altri giovani nudi non identificati vengono mostrati mentre fanno giochi sessuali sulla sabbia del deserto, sollevano spesse nuvole di polvere bianca" (Nota 2). Mark e Daria poi andranno per la loro strada: lui verrà ucciso dalla polizia, lei raggiungerà la bellissima villa del suo capo... dove assisterà (o immaginerà?) una gigantesca esplosione che farà volare per aria tutto il contenuto della casa (si veda il video 2 qui sotto). Questo film quasi sperimentale sembra fare un passo indietro e guardare da lontano sia la ribellione politica che i suoi opposti, il consumismo e l'intera cultura occidentale. Anche i due personaggi principali non sono definiti in modo specifico: sono lontani dall'essere parte della ribellione politica, ma condividono la cultura della violenza, e anche il loro fare l'amore sembra evocare un'illusione onirica piuttosto che una reale istanza di liberazione sessuale. Nessuna dichiarazione di reale cambiamento nei ruoli sessuali e di genere - solo la realizzazione dell'impossibilità di relazioni personali e sociali vere, durature e significative.

*The new sexual freedom is also displayed in *Zabriskie Point*, which, however, does not establish a clear and direct link with the political rebellion (which is nonetheless featured at the start of the film, with a college campus turned into a bloody battlefield). The two characters, Mark and Daria (both non-professional actors), who are travelling through America for different reasons (he has escaped the Los Angeles campus with a gun and has stolen a plane, she is a secretary moving to Phoenix to meet her boss/lover), casually meet and end up making love at *Zabriskie Point*, the lowest depression in the U.S. (watch video 1 below) - and as they make love, "other unidentified young naked people are shown playing sexually on the ground, their wild games sending up thick clouds of white dust from the desert floor." (Note 2). Mark and Daria then go their own ways: he will be killed by the police, she will reach her boss's beautiful villa ... where she will witness (or imagine?) a mighty explosion that sends all the contents of the house flying through the air (watch video 2 below). This almost experimental film seems to take a step back and watch both the political rebellion and its opposites, consumerism and the whole of western culture, from a distance. Even the two main characters are not defined in any specific way: they are far from being part of the political rebellion, but share the culture of violence, and even their love-making seems to evoke a dreamlike illusion rather than a real instance of sexual liberation. No statement of real change in sexual and gender roles here - just the realization of the impossibility of true, lasting and meaningful personal and social relationships.*



Video 1



Video 2

Zabriskie Point (di/by Michelangelo Antonioni, USA 1970)

Il decennio non era ancora giunto al termine e già i film mostravano segni che i sogni della cosiddetta controcultura, e in particolare della liberazione sessuale, erano destinati a finire presto. Anche la rappresentazione sessuale del "raggiungere la maggiore età" da parte degli adolescenti non è sempre stata così facile e diretta come i nuovi standard sembravano promettere. *Brevi giorni selvaggi*, ad esempio (si veda il video in basso a sinistra), inizia come un "film da spiaggia", con due ragazzi e una ragazza, chiaramente borghesi, che trascorrono un po' di tempo su una spiaggia di Long Island, scoprendo e sperimentando idee e sentimenti sulla vita, l'amore, la lealtà e la violenza. In effetti, quando una seconda ragazza si unisce al gruppo, l'atmosfera apparentemente idilliaca viene presto interrotta, poiché emergono questioni di lealtà e tradimento che trasformano l'esperienza di questi giovani in un incubo, con la nuova arrivata che viene violentata. Così i film suggeriscono che la scoperta e il godimento del sesso da parte degli adolescenti non è affatto una cosa facile e può avere conseguenze gravi, se non del tutto tragiche, e che la violenza di genere è sempre lì, pronta ad esplodere. Come dice la voce fuori campo nel *trailer*, "Quando è iniziata l'estate scorsa erano ragazzi, quando è finita erano qualcos'altro: il ragazzo di oggi muore, nasce l'uomo di domani". Che tipo di uomo, ci si potrebbe chiedere, e che tipo di donna?

Un altro film che ha affrontato almeno in parte gli stessi temi è *Conoscenza carnale* (si veda il video in basso a destra), sebbene con un *focus* diverso. Ambientato, all'inizio, negli anni immediatamente successivi alla fine della seconda guerra mondiale, è in un certo senso "tipicamente anni '60" nella sua rappresentazione schietta ed esplicita della vita "facile" di due studenti universitari (Jack Nicholson e Art Garfunkel del duo Simon & Garfunkel), che trascorrono gran parte del loro

The decade had not yet reached its end, and already films were showing signs that the dreams of the so-called counterculture, and sexual liberation in particular, were doomed to end soon. Even the depiction of teens' sexual "coming of age" was not always as easy and straightforward as the new standards might seem to promise. Last summer, for example (see video below left), could be seen to start as a "beach movie", with two boys and a girl, clearly middle-class, spending some time on a Long Island beach, discovering and testing ideas and feelings about life, love, loyalty - and violence. As a matter of fact, when a second girl joins the group, the apparently idyllic atmosphere is soon disrupted, as questions of loyalty and betrayal soon emerge and turn these youths' experience into a nightmare, with one of the girls ending up raped. Thus the films suggests that teenagers' discovery and enjoyment of sex is by no means an easy matter and can have serious, if not altogether tragic, consequences, and that gender violence is always there, ready to explode. As the voice-over in the trailer says, "When last summer began they were children, when it ended they were something else - today's child dies, tomorrow's man is born". What kind of man, one may well ask, and what kind of woman?

Another film which tackled at least partially the same themes is Carnal knowledge (see video below right), though with a different focus. Set, at the start, in the years immediately following the end of World War II, it is in a way "typically '60s" in its frank, explicit portrayal of the "easy" life of two

tempo a festeggiare, divertirsi, fare sesso e scambiarsi amiche, solo per ritrovarsi, circa vent'anni dopo, amaramente delusi da come la vita si è poi evoluta per entrambi.

college students (Jack Nicholson and Art Garfunkel of the Simon & Garfunkel duo), who spend much of their time partying, having fun and sex, and exchanging girlfriends - only to find themselves, some twenty years later, bitterly disappointed at how life has then evolved for both of them.



Brevi giorni selvaggi/*Last summer* (di/by Frank Perry, USA 1969)



Conoscenza carnale/*Carnal knowledge* (di/by Mike Nichols, USA 1971)

3. Gli anni '70

3. The 1970s

3.1. La breve ondata "controculturale"

3.1. The brief "countercultural" wave

I venti di cambiamento che avevano spazzato gran parte del mondo alla fine degli anni '60 non durarono a lungo, almeno in termini di azioni ed eventi concreti, ma lasciarono più di una traccia sugli atteggiamenti e sui valori che le società occidentali mostrarono nel decennio successivo. Le promesse e gli ideali utopici dei movimenti ribelli stavano già cedendo il passo ad atteggiamenti più disillusi e indicavano già un nuovo tipo di alienazione - poiché il "sistema" si era rivelato molto più potente e difficile da rovesciare e/o sostituire (non ultimo per la sua tendenza e prontezza ad assorbire e quindi disarmare i suoi avversari). Il cinema era, come sempre, pronto a riflettere tutto questo come un importante specchio dei tempi.

The winds of change that had swept over much of the world in the late '60s did not last very long, at least in terms of concrete actions and events, but left more than a trace on the attitudes and values that Western societies displayed in the following decade. The promises and utopian ideals of the rebellious movements were already giving way to more disillusioned attitudes and were already pointing to a new kind of alienation - as the "system" proved to be much more powerful and difficult to overthrow and/or replace (not least for its tendency and readiness to absorb and thus disarm its opponents). Cinema was, as always, ready to reflect all this as an important mirror of the times.

I movimenti di controcultura, e soprattutto femministi, avevano contribuito alla rottura dei ruoli di genere tradizionali e consolidati da tempo. Le donne ora interpretavano spesso personaggi centrali nei film, non solo come controparti dei loro compagni maschi, ma anche, e forse cosa ancora più importante, come forze trainanti che aiutavano lo sviluppo della trama. Allo stesso

Counterculture, and especially feminist, movements had contributed to the break of long established, traditional gender roles. Women now often played central characters in movies, not just as the counterparts of their male companions, but also, and perhaps more importantly, as the driving forces that helped the development of the plot. At the same time,

tempo, abbiamo già notato che, in un certo senso, le questioni di genere spesso non erano la caratteristica che ora sembrava definire i ruoli delle donne e degli uomini sullo schermo. In altre parole, un personaggio femminile cominciava a prendere forma e ad acquisire importanza non tanto per le sue consuete posizioni di moglie, madre o *partner*, ma semplicemente come persona, a prescindere, in molti casi, dai tradizionali ruoli di genere. Ciò significava più indipendenza per le donne come personaggi e come protagonisti di una storia.

3.2. Personaggi maschili tormentati

Anche gli uomini, d'altra parte, cominciavano già a dare segni di cambiamento - segni a volte sottili, che indicavano caratteri più insicuri e ambigui - personaggi che, per difetti e debolezze della loro personalità, ora più che mai venivano chiamati a pagare il prezzo e sopportare le conseguenze delle proprie decisioni e azioni.

Investigatori privati e agenti di polizia erano alcune delle figure sullo schermo che spesso mostravano tali caratteristiche distintive. Lunghi dall'essere duri, sicuri di sé e infallibili, dovevano affrontare le proprie insicurezze e, se alla fine avevano successo nell'affrontare un mondo corrotto e violento, ciò accadeva a un prezzo che sarebbe stato impensabile anche nel recente passato. È il caso, ad esempio, del "detective privato" interpretato da Jack Nicholson in *Chinatown* (si veda il video qui sotto), che, pur rifacendosi ai detective cinici ma idealisti dei noir "hard boiled" di Raymond Chandler, è sia manipolato da poteri superiori e deve poi navigare le acque incerte di una Los Angeles corrotta degli anni '30 ("Sono solo un ficcanaso", dice di se stesso).

we have already noted that, in a way, gender issues were often not the feature that now seemed to define women's and men's roles on the screen. In other words, a female character was beginning to take shape and gain importance not so much because of her usual positions as a wife, mother or partner, but simply as a person, irrespective, in many cases, of traditional gender roles. This meant more independence for women as characters and as leaders of a story.

3.2. Flawed male characters

Men, on the other hand, had already beginning to show signs of change, too - sometimes subtle signs, that pointed to more insecure and ambiguous characters - characters that, owing to the flaws and weaknesses in their personalities, now more than ever were called to pay the price and bear the consequences of their decisions and actions.

*Private detectives and police officers were some of the screen figures that often displayed such distinctive features. Far from being tough, confident and infallible, they had to face their own insecurities, and, if they were eventually successful in dealing with a corrupt, violent world, this happened at a price that would have been unthinkable even in the recent past. This is the case, for example, of the "private eye" played by Jack Nicholson in *Chinatown* (watch the video below), who, although referring back to the cynical yet idealistic detectives of the "hard boiled" Raymond Chandler noir films, is both used by higher powers and then has to navigate the uncertain waters of a corrupted 1930s Los Angeles ("I'm just a snoop", he says of himself).*



Trailer italiano *English trailer*
Chinatown (di/by Roman Polanski, USA 1974)

L'anno successivo, Nicholson interpretò un altro personaggio tormentato in *Professione reporter*, un giornalista che, stanco della sua vita, coglie l'occasione per assumere l'identità di un uomo d'affari morto mentre lavorava a un documentario in Ciad, ignaro di impersonare un trafficante d'armi con collegamenti con i ribelli nella guerra civile in corso (Nota 2). Questo lo porterà inevitabilmente ad affrontare tutte le insicurezze di una situazione improbabile e pericolosa, destinato al fallimento personale e, in definitiva, alla morte. L'ultimo lungo virtuoso piano-sequenza di Antonioni (si veda il video in basso a sinistra), che segna il progressivo allontanamento del protagonista dalla realtà e dalla vita stessa, è il celebre momento clou di uno thriller che, come in *Zabriskie Point*, è solo un modo per suggerire l'impossibilità di raggiungere una comprensione della realtà, che resta un mistero impenetrabile.

In un altro thriller-noir, *Una squillo per l'ispettore Klute* (si veda il video in basso a destra), un detective della polizia (Donald Sutherland) è aiutato nella risoluzione di un caso di persone scomparse da una ragazza squillo di alto bordo (Jane Fonda), che presto diventa il bersaglio di un assassino, nonché l'amante del detective. Anche se alla fine l'azione del detective si rivelerà decisiva per salvarle la vita, è il personaggio di Fonda ad essere al centro della scena. In una storia segnata da paranoia, manipolazione e pericolo imminente, lei è una personalità complessa e sfaccettata, seducente ma sempre sulla difensiva, tanto che il detective ne diventa ossessionato, evidenziando la loro impossibilità di comunicare e lasciarsi andare. La performance di Fonda (che le valse il primo Oscar della sua carriera) è testimone del ruolo

*The following year, Nicholson played another flawed character in The passenger, a reporter who, tired of his life, takes the opportunity of assuming the identity of a dead businessman while working on a documentary in Chad, unaware that he is impersonating an arms dealer with connections to the rebels in the current civil war (Note 2). This will inevitably lead him to face all the insecurities of an improbable and dangerous situation, and is doomed to personal failure and, ultimately, death. Antonioni's final virtuoso long take (watch the video below left), which marks the progressive distancing of the protagonist from reality and from life itself, is the celebrated highlight of a thriller which, as in *Zabriskie Point*, is just a way to suggest the impossibility to reach an understanding of reality, which remains an impenetrable mystery.*

*In yet another thriller-noir, *Klute* (watch the video below right), a police detective (Donald Sutherland) is assisted in solving a missing persons case by a high-priced call girl (Jane Fonda), who soon becomes the target of a killer, as well as the detective's lover. Although in the end the detective's action will prove decisive in saving her life, it is Fonda's character which takes centre stage. In a story which is marked by paranoia, manipulation and impending danger, she is both a complex and many-faceted personality, seductive yet always on the defensive - so much so that the detective becomes obsessed with her, highlighting their impossibility to communicate and to let themselves go. Fonda's performance (which gained her the first Academy Award of her career) is witness to the powerful, yet evasive, role that women could now play within stories which were once*

potente, ma evasivo, che le donne potevano ora svolgere all'interno di storie un tempo tipicamente maschili.

"Jane Fonda domina il film dalla prima all'ultima apparizione. In una performance brillante che quasi rompe i confini del personaggio che interpreta, combina una sottile espressività con intelligenza e sicurezza di sé tutta femminile. Eppure mostra anche la sofferenza e l'incertezza di un essere umano segnato dalla solitudine" (Nota 3)

typically male-dominated.

"Jane Fonda dominates the film from her first to her last appearance. In a brilliant performance that almost bursts the confines of the character she plays, she combines subtle expressiveness with intelligence and feminine self-assurance. Yet she also shows the suffering and uncertainty of a lonely human being" (Note 3)



Professione: reporter/*The passenger* (di/by Michelangelo Antonioni, Italia-Francia-Spagna/*Italy-France-Spain* 1975)



Una squillo per l'ispettore Klute/*Klute* (di/by Alan J. Pakula, USA 1971)

Questi sentimenti di solitudine e impossibilità di comunicare, soprattutto tra i sessi, emergono in diversi film del decennio. Più che influenzare realmente i ruoli di genere, sembrano segnalare una diffusa insicurezza e ambiguità che travolge sia le donne che gli uomini, ben oltre la "battaglia dei sessi" che aveva avuto un ruolo di primo piano nei decenni precedenti. Anche il tradizionale sistema patriarcale di relazioni sembra passare in secondo piano all'interno di una crisi più generale delle relazioni umane. Ciò porta a una maggiore ambivalenza nei personaggi, ma anche a una caratterizzazione maggiore, più profonda e meno unidimensionale per entrambi i sessi.

Un film che ha mostrato più chiaramente queste nuove sensibilità è *Ultimo tango a Parigi*, che è un ritratto profondamente sentito e doloroso di due persone (Marlon Brando e Maria Schneider), che si incontrano in un appartamento vuoto di Parigi senza altro scopo che fare sesso, senza nemmeno conoscere i propri nomi. Questo vuole essere solo un incontro di due corpi, fino a quando l'uomo non si rende conto che i suoi sentimenti potrebbero portarlo a un nuovo tipo di vita - ma questa è una mera illusione, dal momento che la solitudine e la distanza tra i sessi non sono mai state così grandi. Il film, che ha aperto nuovi orizzonti nel mostrare

These feelings of loneliness and impossibility to communicate, especially between the genders, surface in several movies of the decade. More than really affecting gender roles, they seem to signal a diffuse insecurity and ambiguity that engulfs both women and men, well beyond the "battle of the sexes" that had featured prominently in previous decades. Even the traditional patriarchal system of relationships seems to take second place within a more general crisis of human relationships. This leads to greater ambivalence in characters, but also to greater, deeper and less one-dimensional characterization for both genders.

A film that showed these new sensibilities most clearly is Last tango in Paris, which is a deeply felt, painful portrayal of two people (Marlon Brando and Maria Schneider), who meet in an empty Paris apartment with no other purpose than to have sex, without even knowing their names. This is meant to be just a meeting of two bodies, until the man realizes that his changing feelings might lead him to a new kind of life - but that is a mere illusion, since the loneliness and the distance between the genders have never been greater. The film,

pratiche sessuali, fu bandito per diversi anni e diventò rapidamente lo "scandalo cinematografico" del decennio.

which broke new ground in showing sexual practices, was banned for several years and quickly became the "film-scandal" of the decade.



Italian trailer

English trailer

Ultimo tango a Parigi/*Last tango in Paris* (di/by Bernardo Bertolucci, Italia-Francia/*Italy-France* 1972)

3.3. *Ambiguità nei ruoli e nelle relazioni di genere* 3.3. *Ambiguous gender roles and relationships*

Così le relazioni di genere, e soprattutto la sessualità, si stavano ora trasformando in simboli della dolorosa incapacità sia delle donne che degli uomini di relazionarsi tra loro e di comunicare a un livello più profondo. I sentimenti e gli atteggiamenti che avevano accompagnato la "liberazione sessuale" di pochi anni prima stavano lasciando il posto a una visione del mondo più complessa, in cui entrambi i sessi trovavano sempre più difficile definire i propri ruoli in modo soddisfacente e positivo. Due film molto diversi mostrano come le difficili identità sessuali e di genere possano essere realizzate nei rispettivi contesti.

Thus gender relationships, and especially sexuality, were now turning into symbols of the painful inability of both women and men to relate to each other and to communicate at a deeper level. The feelings and attitudes that had accompanied the "sexual liberation" of just a few years before were giving place to a more complex worldview, in which both sexes were finding increasingly difficult to define their roles in any satisfying, positive way. Two very different movies show how difficult sexual and gender identities could be "played out" in their respective contexts.

Cabaret, oltre ad essere uno dei musical più brillanti e apprezzati, offre una gamma di personaggi che incarnano le insicurezze e le ambiguità di un'epoca difficile. Sebbene ambientato nella Berlino dei primi anni '30, il film risente delle questioni contemporanee nella sua rappresentazione sia dei singoli individui che della società nel suo insieme. Una giovane americana, Sally (Liza Minnelli) si esibisce al Kit Kat Klub, dove un maestro di cerimonie bisessuale (?) (Joel Grey, che vinse un Oscar come miglior attore non protagonista) conduce lo spettacolo davanti a un pubblico in cui sono già ben visibili ufficiali nazisti (si veda il video 1 sotto). Sally incontra un giovane scrittore britannico, Brian (Michael York) e cerca di sedurlo (si veda il video 2 sotto), ma lui le dice che in tre precedenti occasioni ha cercato di avere relazioni sessuali con donne, senza riuscirci. Più

Cabaret, besides being one of the most brilliant and widely appreciated musicals, offers a range of characters who embody the insecurities and ambiguities of a difficult age. Although set in early 1930s Berlin, the film resonates with contemporary concerns in its depiction of both single individuals and society as a whole. A young American, Sally (Liza Minnelli) performs at the Kit Kat Klub, where a bisexual (?) Master of Ceremonies (Joel Grey, who won an Academy Award for Best Supporting Actor) leads the show before an audience where Nazi officers are already showing up (watch video 1 below). Sally meets a young British writer, Brian (Michael York) and tries to seduce him (watch video 2 below), but he tells her that on three previous occasions he has tried to have sexual relationships with women, all of which failed.

tardi, però, diventano amanti, concludendo che i suoi precedenti fallimenti con le donne erano dovute al fatto che si trattava di "tre ragazze sbagliate". Nel frattempo, Max (Helmut Griem), un ricco playboy, fa amicizia con Sally e porta lei e Brian nella sua tenuta di campagna dove vengono viziati e corteggiati. Durante una discussione, Sally dice a Brian che ha fatto sesso con Max, e Brian rivela di averlo fatto anche lui, facendo infuriare Sally (si veda il video 3 sotto). Quando Sally rimane incinta, sono entrambi felici all'inizio, ma poi lei si rende conto che non può affrontare il fatto di rinunciare al suo modo di vivere per diventare moglie e madre, e decide di abortire, cosa che mette fine al suo rapporto con Brian.

Così i ruoli sessuali e di genere vengono messi in scena in tutta la loro complessità e ambiguità: sebbene il rapporto eterosessuale tra Sally e Brian abbia un posto centrale, non meno intriganti sono la presunta omosessualità (iniziale) di Brian, la bisessualità di Max e l'esibizione fortemente sessualizzata del maestro di cerimonie.

Later, though, they become lovers, concluding that his previous failures with women were because they were "the wrong three girls". In the meantime, Max (Helmut Griem), a rich playboy, befriends Sally and takes her and Brian to his country estate where they are both spoiled and courted. During an argument, Sally tells Brian that she has been having sex with Max, and Brian reveals that he has as well - making Sally fly into a fury (watch video 3 below). When Sally becomes pregnant, they are both happy at the start, but then she realizes she cannot deal with the fact of giving up her way of life to become a wife and mother, and decides to have an abortion - which puts an end to her relationship with Brian.

Thus sexual and gender roles are put on stage in all their complexity and ambiguity: although the heterosexual relationship between Sally and Brian takes central place, no less intriguing are Brian's (initially) supposed gayness, Max's bisexuality and, blending them all, the highly sexualized performance of the Master of Ceremonies.



Video 1

Video 2

Video 3

Cabaret (di/by Bob Fosse, USA 1972)

Una rappresentazione completamente diversa, ma in un certo senso complementare, delle relazioni sessuali e di genere è offerta in *La rabbia giovane*, debutto cinematografico del regista Terrence Malick, dove, ancora una volta, la violenza emerge come tema centrale. Kit (Martin Sheen), 25 anni, scappa con la quindicenne Holly (Sissy Spacek), dopo aver ucciso suo padre. Il film segue questa giovane coppia, mentre costruiscono una casa su un albero in una zona remota e vivono lì felici, pescando e rubando polli per sfamarsi. Ben presto, però, sono costretti a fuggire, iniziando un lungo

*A completely different, yet in a way complementary depiction of sexual and gender relationships is offered in *Badlands*, director Terrence Malick's film debut, where, once again, violence emerges as the accompanying theme. 25-year-old Kit (Martin Sheen) escapes with 15-year-old Holly (Sissy Spacek), after killing her father. The movie follows this young couple, as they first build a tree house in a remote area and live there happily, fishing and stealing chickens for food. Soon, however, they are forced to flee, beginning a long*

viaggio attraverso l'America, durante il quale vengono gradualmente rivelate le tendenze violente e antisociali di Kit. Man mano che diventa sempre più violento, uccidendo diverse persone, Holly assiste alle azioni di Kit con un misto di smarrimento e indifferenza. Mentre vengono inseguiti dalla polizia, Holly si stanca della vita in fuga e della sua relazione con Kit e si consegna, mentre Kit viene infine catturato e giustiziato per i suoi crimini.

L'intera storia è raccontata, come in un *flashback*, da Sissy, che legge brani del suo diario come voce fuori campo. Questo ha l'effetto di allontanare gli eventi in una sorta di fiaba strana e assurda, in cui la violenza viene mostrata senza compiacimento o coinvolgimento emotivo. Anche i personaggi sembrano essere troppo giovani e immaturi per comprendere appieno l'impatto del loro comportamento: Kit uccide a sangue freddo, ma senza odio, e mostra idee piuttosto conformiste (nonostante si pettini i capelli come James Dean); Sissy, da parte sua, è solo una giovane adolescente indifferente. Sono lungi dall'essere "ribelli" consapevoli, ma rispecchiano piuttosto la violenza di una società che in teoria la rifiuta. Anche la relazione tra Kit e Holly non è né romantica né erotica: lei si innamora in fretta, lui quasi la violenta subito dopo, e il loro amore e la loro passione (se mai li avevano provati) finiscono presto: "Voleva morire con me e ho sognato di perdermi per sempre tra le sue braccia", racconta Sissy.

"La coppia è stata spesso paragonata a Bonnie e Clyde, ma Malick aveva in mente qualcos'altro: questi giovani ribelli sono troppo poco sviluppati, troppo emotivamente immaturi per sapere come venirsi incontro sessualmente". (Nota 4)

journey across America, during which Kit's violent and anti-social tendencies are gradually revealed. As he grows more and more violent, killing several people, Holly witnesses his actions with a mix of bewilderment and indifference. As they are chased by the police, Holly grows tired of life on the run and of her relationship with Kit and turns herself in, while Kit is eventually caught and executed for his crimes.

The whole story is told, as if in a flashback, by Sissy's, who reads passages from her diary in voice-over. This has the effect of distancing the events into a sort of weird and absurd fairy tale, where violence is shown with no emotional involvement or complacency. The characters, too, seem to be too young and immature to fully realize the impact of their behaviour: Kit kills in cold blood, but without hatred, and displays rather conformist ideas (despite combing his hair like James Dean); Sissy, on her part, is just an indifferent young teenager. They are far from being conscious "rebels", but rather mirror the violence of a society which in theory refuses it. Even Kit and Holly's relationship is neither romantic nor erotic: she falls for him quickly, he nearly rapes her soon afterwards, and their love and passion (if ever they had felt them) soon reach an end: "He wanted to die with me and I dreamed of being lost forever in his arms", she says.

"The couple has often been compared with Bonnie and Clyde, but Malick had something else in mind - these young rebels are too undeveloped, too emotionally immature to know how to approach each other sexually." (Note 4)



Scena iniziale

Original trailer

La rabbia giovane/Badlands (di/by Terrence Malick, USA 1973)

3.4. Verso nuove immagini di donne (e di uomini?)

"La maggior parte dei film-chiave dei primi anni '70, radicali o conservatori, riguardano prevalentemente problemi di uomini (si pensi a *Easy Rider*, *Un uomo da marciapiede*, *Il padrino*, *Il braccio violento della legge*, *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo!*, *Lo squalo*). Anche se alla fine del decennio, vediamo film sia fortemente femministi che fortemente antifemministi. Ma non c'è un grande regista femminista e nessun grande capolavoro femminista nell'industria cinematografica americana degli anni '70 ... In effetti, il femminismo sociale nella società americana non ha trovato la sua strada a Hollywood fino alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta". (Nota 5)

Mentre il decennio volgeva al termine, nuove immagini di donne hanno iniziato a emergere, riflettendo gli sconvolgimenti culturali degli ultimi anni e, in particolare, in risposta alle ondate femministe e ai movimenti di "controcultura", che avevano visto una breve, e alquanto superficiale, messa in discussione di atteggiamenti e valori dominanti tradizionali, patriarcali e maschilisti. Ciò che è rimasto di un periodo di tumulto e confusione, tuttavia, non è stata una rivoluzione nei ruoli sessuali e di genere, ma piuttosto la denuncia di ciò che le donne potevano essere e

3.4. Towards new images of women (and men?)

"Most of the key films of the early 1970s, whether radical or conservative, are overwhelmingly about the problems of men (consider *Easy Rider*, *Midnight Cowboy*, *The Godfather*, *The French Connection*, *Dirty Harry*, *Jaws*). Although at the end of the decade, we see both strongly feminist and strongly anti-feminist films. But there is no great feminist director and no great feminist masterpiece in the American film industry of the 1970s ... In fact, the social feminism in American society did not find its way through Hollywood until the late seventies and early eighties." (Note 5)

As the decade drew to a close, new images of women started to emerge, reflecting the cultural upheavals of the past few years, and, in particular, in response to the feminist waves and "counterculture" movements, which had seen a brief, but somewhat shallow, call into question of traditional, patriarchal, chauvinistic dominant attitudes and values. What was left of a period of turmoil and confusion, though, was not a revolution in sexual and gender roles but rather the exposure of what women could be and do, not

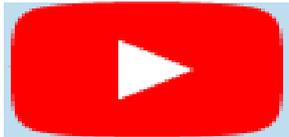
fare, non ultimo rispetto agli uomini.

Un film che fornisce alcuni chiari indizi di questa tendenza è *In cerca di Mr Goodbar* (si vedano i video qui sotto), in cui la giovane Theresa (Diane Keaton), figlia di genitori cattolici polacco-irlandesi piuttosto repressivi, e impegnata insegnante di bambini sordi, conduce una doppia vita, frequentando bar e locali notturni alla ricerca di eccitazione e di sesso. Ha prima una relazione con il suo professore universitario molto più anziano e sposato (Alan Feinstein), poi con un affascinante ma vanitoso italo-americano (Richard Gere) e infine con un assistente sociale irlandese-americano (William Atherton). Tuttavia, la coppia non fa sesso perché James vuole un corteggiamento tradizionale e una relazione monogama - e inoltre Theresa ha la scoliosi congenita ed è riluttante ad avere figli suoi. Sebbene sembri godersi la sua vita sessuale "libera", tutti questi uomini tendono a controllarla o a volte a mancarle di rispetto e persino ad abusare di lei. Quando incontra un uomo gay (Tom Berenger), che le mente dicendo di avere una moglie incinta, cercano di fare sesso ma lui si ritrova incapace di raggiungere un'erezione. Interpretando erroneamente la rassicurazione di Theresa su questo fatto, infuriato, l'uomo la violenta e alla fine la uccide (Nota 2).

Ciò che il film mostra chiaramente sono, da un lato, i risultati della "libertà sessuale", che solo apparentemente forniscono a Theresa relazioni a lungo termine soddisfacenti, o anche un coinvolgimento romantico - in altre parole, le donne ora possono sembrare libere per "scegliere" i loro amanti e gestire la loro vita sessuale, possono decidere di non avere figli e persino di abortire, ma c'è un prezzo molto alto che devono pagare. Di fatto, e d'altra parte, le controparti maschili delle donne stanno ancora sostenendo i loro tradizionali valori maschili e sono principalmente insensibili, se non violenti o addirittura perversi. Questa visione negativa e senza speranza delle relazioni di genere vede il mondo delle donne e degli uomini più o meno nelle stesse condizioni del passato, solo con un sentimento di liberazione sessuale che non sembra promettere molto in termini di un reale, vero equilibrio dei ruoli sessuali.

least with respect to men.

A film that provides some clear hints of this trend is Looking for Mr Goodbar (watch the videos below), in which a young and caring teacher of deaf children, Theresa (Diane Keaton), the daughter of repressive Catholic parents, leads a double life, searching for excitement and sex by frequenting bar and night clubs. She first has an affair with her much older, married, college professor (Alan Feinstein), then with a charming but vain Italian-American (Richard Gere), and finally dating a welfare caseworker (William Atherton). However, the couple do not have sex because James wants a traditional courtship and a monogamous relationship - and in addition, Theresa has congenital scoliosis and is reluctant to have children of her own. Although she seems to enjoy her "free" sexual life, all these men tend to be controlling or sometimes disrespectful of her and even abusive. When she meets a gay man (Tom Berenger), who lies to her, saying that he has a pregnant wife, they try to have sex but he finds himself unable to achieve an erection. Misinterpreting Theresa's reassurance that it is okay if they don't have sex, in a rage, the man rapes her and finally kills her (Note 2). The film clearly shows, on the one hand, the results of the "sexual freedom", which only apparently provide Theresa with satisfying long-term relationships, or even a romantic involvement - in other words, women can now seem to be free to "choose" their lovers and manage their sex life, they may decide not to have children and even have an abortion, but there is a very high price they have to pay. On the other hand, women's male counterparts are still upholding their traditional masculine values and are mainly insensitive, if not violent or even perverted. This negative, hopeless vision of the gender relationships sees the world of women and men much in the same condition as in the past, only with a feeling of sexual liberation that does not seem to promise much in terms of an actual, true balance of sexual roles.



Trailer italiano



Film completo in inglese con sottotitoli
Full film in English with subtitles

In cerca di Mr. Goodbar/*Looking for Mr. Goodbar* (di/by Richard Brooks, USA 1977)

Un'immagine diversa, ma complementare, di una "nuova" donna è offerta in *Una donna tutta sola* (si veda il *trailer* qui sotto), incentrato su Erica (Jill Clayburgh, Palma d'oro a Cannes per questo ruolo), il cui marito la lascia improvvisamente per una partner più giovane. Il mondo di Erica sembra crollare: i suoi sentimenti di solitudine sono aggravati dal difficile rapporto con la figlia adolescente, e nemmeno la compagnia degli amici più cari o gli incontri con un terapeuta sembrano confortarla. Con riluttanza prova a frequentare di nuovo degli uomini, ma non trova appagante l'esperienza di dormire con un collega odioso e sciovinista. Quindi inizia una relazione con un pittore - ma entrambi apprezzano la loro indipendenza e quindi hanno difficoltà ad adattarsi alla vita domestica ... fino a quando il suo ex marito rivela che la sua ragazza lo ha lasciato e vuole che Erica torni ... troppo tardi - Erica lo respinge.

Erica non vive le esperienze violente di Theresa in *In cerca di Mr Goodbar*, ma la sua vita è resa estremamente difficile da quegli stessi uomini con cui desidera stabilire una relazione. Questi uomini o semplicemente non sono affidabili o sono difficili da accettare: l'indipendenza, una risorsa di cui gli uomini hanno sempre goduto, sembra, per una donna, ostacolare la costruzione di relazioni su basi nuove ed equilibrate. Erica è lasciata alle prese con il suo nuovo ruolo e *status*, che per il momento apparentemente rendono la sua solitudine ancora

A different, yet complementary image of a "new" woman is offered in An unmarried woman (watch the trailer below), which focuses on Erica (Jill Clayburgh, who won the Golden Palm at Cannes for this role), whose husband suddenly leaves her for a younger partner. Erica's world seems to collapse: her feelings of loneliness are made even worse by the difficult relationship with her teenage daughter, and even the company of her close friends or the meetings with a therapist do not seem to comfort her. She reluctantly tries dating again, but does not find the experience of sleeping with an obnoxious, chauvinistic co-worker fulfilling. She then begins a relationship with a painter - but both value their independence and so have a difficult time adjusting to domestic life ... until her ex-husband reveals that his girlfriend has left him and he wants Erica back ... too late - Erica rebuffs him.

Erica does not go through the violent experiences as Theresa in Looking for Mr. Goodbar, but her life is made extremely difficult by those same men she wishes to establish a relationship with. These men are either simply not reliable or are difficult to accept - independence, an asset which men had always enjoyed, seems, for a woman, to be in the way of building relationships on a new, balanced basis. Erica is left to grapple with

più difficile da gestire. Eppure alla fine si dimostra gradualmente in grado di adattarsi alle mutate circostanze con forza e determinazione.

her new role and status, which for the time being apparently make her loneliness even more difficult to manage. Yet she is gradually able to adjust to changed circumstances with strength and determination.



Una donna tutta sola/*An unmarried woman* (di/by Paul Mazurski, USA 1978)

Quale legge dice che una donna è un genitore migliore semplicemente in virtù del suo sesso?
Ted, in Kramer contro Kramer

What law says a woman is a better parent simply by virtue of her gender?
Ted in Kramer vs Kramer

L'altra faccia della medaglia, ovvero il cambiamento di ruolo e *status* delle figure maschili, viene esplorata in *Kramer contro Kramer* (si vedano i *trailer* qui sotto), dove è il marito, Ted (Dustin Hoffman) che viene improvvisamente lasciato dalla moglie, Joanna (Meryl Streep) per una donna - con l'ulteriore problema di doversi occupare del figlio Billy di sette anni. Ted fa del suo meglio per far fronte alla situazione, ma trova sempre più difficile gestire i suoi ruoli di padre e di stimato professionista. Dopo lo shock iniziale, però, inizia lentamente a rendersi conto sia di quanto il suo lavoro abbia influito sul suo ruolo di padre, sia di quanto poco abbia tenuto in considerazione le ambizioni personali della moglie. Dopo quindici mesi, il tribunale assegna la custodia di Billy a Joanna. Devastato dalla decisione, Ted pensa di fare appello, ma quando viene a sapere che Billy stesso avrebbe dovuto testimoniare in tribunale, decide di non contestare la custodia. Tuttavia, la mattina in cui Billy va a vivere con Joanna, quest'ultima dice a Ted quanto ami e desideri Billy, ma anche che sa che la sua vera casa è con Ted, e quindi non lo prenderà in custodia.

The other side of the coin, i.e. the changing role and status of male figures, is explored in Kramer vs Kramer (watch the trailers below), where it is the husband, Ted (Dustin Hoffman) who is suddenly left by his wife, Joanna (Meryl Streep) for a woman - with the additional problem of having to care for his seven-year-old son Billy. Ted does his best to cope with the situation, but finds increasingly difficult to manage his roles as a father and as a valued professional. After the initial shock, however, he slowly begins to realize both how much his job has affected his role as a father and how little consideration he has had for his wife's personal ambitions. After fifteen months, the court awards custody to Joanna. Devastated with the decision, Ted discusses appealing the case, but when he learns that Billy himself would have to take the stand in the resulting trial, he decides not to contest custody. However, on the morning that Billy is to move in with Joanna, she tells Ted how much she loves and wants Billy, but she knows that his true home is with Ted, and therefore she will not take custody of him.

Il film esplora diverse questioni sociali e culturali connesse, che stavano diventando sempre più rilevanti all'epoca: non solo i ruoli di genere, i diritti di madri e padri e le implicazioni del divorzio, ma anche l'equilibrio tra lavoro e vita privata. Alla vigilia del "reaganismo" e della sua enfasi sul successo individuale misurato in termini di denaro e *status*, Ted e, in misura minore, Joanna, sono testimoni del potere schiacciante del mondo del lavoro: il capo di Ted è preoccupato che, dovendo prendersi cura di Billy, potrebbe non essere "disponibile 25 ore al giorno".

Il film è stato un grande successo al botteghino e ha vinto cinque Oscar, inclusi quelli per miglior film, miglior regista (Benton), miglior attore protagonista (Hoffman), migliore attrice non protagonista (Streep) e migliore sceneggiatura.

The film explores several connected social and cultural issues, which were becoming increasingly relevant at the time: not just gender roles, mothers' and fathers' rights, and the implications of divorce, but also the work-life balance. On the eve of "reaganism" and its emphasis on individual success measured in terms of money and status, Ted, and, to a lesser extent, Joanna, are witnesses to the overwhelming power of the world of work: Ted's boss is worried that, having to care for Billy, he might not be "available 25 hours a day".

The film was a big success at the box office and won five Academy Awards, including the ones for Best Film, Best Director (Benton), Best Actor (Hoffman), Best Actress in a Supporting Role (Streep) and Best Screenplay.



Trailer italiano



Trailer inglese

Kramer contro Kramer/*Kramer vs Kramer* (di/by Robert Benton, USA 1979)

Gli anni '70 videro anche l'avvento dei "film blockbuster", a cominciare da *Lo squalo* e *Guerre stellari*, ma anche in questa nuova linea di film c'erano segnali che i tempi erano cambiati per quanto riguarda i ruoli femminili. In effetti, l'idea di fare di una donna l'eroina in *Alien* (si veda il video in basso a sinistra) potrebbe essere considerata rivoluzionaria. Sigourney Weaver, che all'epoca era praticamente sconosciuta, ottenne il suo primo ruolo da protagonista interpretando il tenente Ripley - dimostrando come una donna potesse esibire una gamma di qualità, alcune delle quali erano state tradizionalmente riservate agli uomini, dall'intuizione alla razionalità, dal coraggio alla resilienza, contro un mostro che sembrava sfidarla anche in sottili termini sessuali.

The 1970s also saw the advent of the "blockbuster movies", starting with Jaws and Star Wars, but even in this new line of films there were signs that the times had changed as regards women's roles. Indeed, the idea of making a woman the heroine in Alien (watch the video below left) could be seen as revolutionary. Sigourney Weaver, who was practically unknown at the time, got her first role as main character by playing Lieutenant Ripley - showing how a woman could display a range of qualities, some of which had traditionally been reserved to men, from intuition to rationality, from courage to resilience, against a monster who seemed to challenge her even in subtle sexual terms.

Un paio di anni prima, Carrie Fisher aveva interpretato il ruolo della Principessa Leia nel film originale di *Guerre stellari*, che l'avrebbe consacrata come una delle protagoniste anche nei *sequel* della saga, dove teneva sempre testa ai suoi colleghi maschi (si veda il video in basso a destra). Fischer disse qualche anno dopo:

"Ci sono molte persone a cui non piace il mio personaggio in questi film; pensano che sia una specie di puttana spaziale. Non ha amici, né famiglia; il suo pianeta è esploso in pochi secondi... così che tutto ciò che ha è una causa per cui lottare. Sin dal primo film [*Guerre stellari*], era solo un soldato, in prima linea e al centro. L'unico modo che conoscevano per rendere forte il personaggio era farla arrabbiare. In *Il ritorno dello Jedi*, riesce ad essere più femminile, più solidale, più affettuosa..." (Nota 6)



Alien (di/by Ridley Scott, GB 1979)

A couple of years before, Carrie Fisher had played the role of Princess Leia in the original Star Wars film, which established her as one of the main characters even in the sequels of the saga, where she was always on a par with her male colleagues (watch the video below right). Fischer said a few years later:

*"There are a lot of people who don't like my character in these movies; they think I'm some kind of space bitch. She has no friends, no family; her planet was blown up in seconds ... so all she has is a cause. From the first film [Star Wars], she was just a soldier, front line and center. The only way they knew to make the character strong was to make her angry. In *Return of the Jedi*, she gets to be more feminine, more supportive, more affectionate ..."* (Note 6)



Star Wars - Episodio VI - Il ritorno dello Jedi/*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi* (di/by Richard Marquand (e/and George Lucas), USA 1983)

4. Gli anni '80

4.1. Nuovi valori, convinzioni e atteggiamenti

Gli anni '80 segnano la chiusura di un'era e l'ingresso in una nuova fase. Mentre i "ribelli" dei decenni precedenti si stavano trasformando in adulti conformisti, la breve stagione della lotta politica, dei movimenti di "controcultura" e dell'utopia di "pace e amore" stava volgendo al termine. Il "presente" ora racchiudeva nuove promesse - ma questa volta niente idealismo e niente utopia - il nuovo presente era annunciato da un ritorno alla tradizione, o meglio, da un nuovo conservatorismo unito a un rinnovato capitalismo.

Il decennio sarà poi ricordato come il trionfo della "Reaganomics" - presa di posizione politica, economica e culturale che trovò il suo simbolo più

4. The 1980s

4.1. New values, beliefs and attitudes

The 1980s marked the closure of an era and the entrance into new territory. As the "rebels" of the previous decades were now turning into settled-down adults, the short-lived season of political struggle, of "counterculture" movements and of "peace and love" utopia was coming to an end. The "present" was now holding new promises - but this time, no idealism and no utopia - the new present was heralded by a return to tradition, or rather, a new conservatism coupled with a renewed capitalism.

The decade would later be recalled as the triumph of "Reaganomics" - a political,

evidente negli otto anni dell'amministrazione Reagan (1981-1989) - che coincise in gran parte con il "Thatcherismo" (1979-1990) in Gran Bretagna e altri simili movimenti di destra in altri paesi. Una nuova ondata di liberalismo capitalista fu accompagnata da una rinnovata enfasi sul vecchio valore americano - l'individualismo - e la sua affermazione di successo professionale, benessere economico e relativo consumismo.

Gli ultimi anni '80 hanno in parte cambiato questo scenario con la diffusione dell'AIDS e tutte le sue conseguenze, e il rifiuto dell'amministrazione Reagan di promuovere la contraccezione tra gli adolescenti non ha fatto che peggiorare problemi come gravidanze indesiderate, malattie sessualmente trasmissibili e soprattutto l'AIDS. Educazione sessuale significava astinenza o, per dirla con le parole di Nancy Reagan, "Basta dire no".

Tutto sommato, gli anni '80 incarnavano un "passo indietro" rispetto ai valori apparentemente "più liberati" del decennio precedente. Il conservatorismo e il conformismo hanno influenzato le relazioni di genere attraverso una rinnovata enfasi sulle tradizioni familiari patriarcali e sui relativi ruoli di genere femminili e maschili, sebbene tutto ciò si sia riflesso in stili cinematografici nuovi.

4.2. Nuove forme di sfruttamento sessuale

In parte come reazione alle ondate "femministe", i film del decennio presentavano un'importante esibizione di sesso, insieme, ancora una volta, alla violenza perpetrata da maschi su corpi femminili, con implicazioni non troppo implicite per i ruoli e lo status delle donne e spesso con più che una traccia di maschilismo. I film di grande successo di Brian De Palma annunciarono tale stagione cinematografica con film come *Vestito per uccidere* e *Omicidio a luci rosse* (si vedano i trailer qui sotto). In *Vestito per uccidere*, una misteriosa bionda che indossa occhiali da sole sembra essere responsabile di orribili omicidi, mostrati con abbondanza di sangue e sesso (che, all'epoca, incoraggiò molti a denunciare il regista per la sua "pornografia della violenza"), sebbene alla fine l'assassino non è chi ci si aspetterebbe - infatti (ATTENZIONE: SPOILER) si tratta di un

economic and cultural stance which found its most obvious symbol in the eight years of the Reagan administration (1981-1989) - which largely coincided with the "Thatcherism" (1979-1990) in Britain and other similar right-wing movements in other countries. A new wave of capitalist liberalism was matched with a renewed emphasis on that old American value - individualism - and its affirmation of professional success, economic welfare and related consumerism.

The latter '80s partly changed this scenario with the spread of AIDS and all its related consequences, and the refusal of the Reagan administration to promote contraception among teenagers only made problems like unwanted pregnancies, sexually-transmitted diseases, and especially AIDS, even worse. Sex education meant abstinence, or, to put it in Nancy Reagan's words, "Just say no".

All in all, the '80s embodied a "step back" from the apparently "more liberated" values of the previous decade. Conservatism and conformism affected gender relationships through a renewed emphasis on patriarchal family traditions and related gender female and male roles - although all this was reflected in new cinematic ways.

4.2. New forms of sexploitation

*Partly as a reaction to "feminist" waves, the films of the decade featured a prominent display of sex, coupled, once again, with violence perpetrated by males on female bodies, with not-too-implicit implications for women's roles and status and often more than a trace of male chauvinism. Brian De Palma's very successful films heralded such filmic season with movies like *Dressed to Kill* and *Body double* (watch the trailers below). In *Dressed to kill*, a mysterious blonde wearing sunglasses seems to be responsible for horrible murders, shown with an abundance of blood and sex (which, at the time, caused many to blame the director for his "pornography of violence"), although at the end the killer is not who one would expect - in fact (ATTENTION: SPOILER) it is a man who*

uomo a cui piace "vestirsi per uccidere" (nel titolo italiano si perde l'ambiguità del titolo inglese, che significa in primo luogo "vestito in modo vistoso"). In *Omicidio a luci rosse*, l'ossessione per il "guardare" è centrale come tema del film, che è una sorta di rinnovata *Finestra sul cortile* di Hitchcock - ma qui l'ossessione dell'uomo ha un tono sessuale pesante. Un attore che recita in film horror-sexy di serie B vive temporaneamente in un appartamento di lusso, dal quale, attraverso un telescopio, può guardare una bella ragazza eseguire danze erotiche ogni notte. Il voyeurismo dell'uomo si trasforma in un incubo quando una notte osserva, impotente, la ragazza che viene uccisa selvaggiamente. In entrambi i film i corpi delle donne sono sfruttati a beneficio dello "sguardo maschile", ma anche gli uomini o sono psicopatici/travestiti o personaggi deboli e impotenti, come se gli esseri umani diventassero ormai schiavi del potere delle immagini e dell'illusione, perdendo così il contatto con la realtà.

*likes to "dress to kill". In *Body double*, the obsession for "watching" is central to the theme of the film, a sort of revamped Hitchcock's *Rear window* - but here the obsession of the man has a heavy sexual tone. An actor performing in B-level horror-sexy movies happens to live temporarily in a luxury flat, from which, through a telescope, he can watch a beautiful girl perform erotic dances every night. The man's voyeurism turns into a nightmare when one night he watches the girl savagely murdered, and he can only watch this at a distance. In both movies, women's bodies are exploited for the benefit of the "male gaze", but even men are either psychopaths/transvestites or weak, impotent characters, as if human beings were now becoming slaves of the power of images and illusion, thus losing touch with reality.*



Vestito per uccidere/*Dressed to kill* (di/by Brian De Palma, USA 1980)



Omicidio a luci rosse/*Body double* (di/by Brian De Palma, USA 1984)

De Palma fornì un altro ritratto dell'"uomo nuovo" ormai definito da successo e denaro in *Scarface* (si veda il *trailer* qui sotto), che racconta la storia di un gangster (Al Pacino) che insegue il "sogno americano" e gradualmente cresce in potere e notorietà, fino a quando le sue stesse debolezze (tra cui la gelosia ossessiva per la sorella e l'uso regolare di cocaina) non lo distruggeranno. Il ritratto di quest'uomo è in sintonia con l'ideologia del tempo, in cui nuove forme di capitalismo dettano il successo (e il fallimento) di un'esistenza umana. "In questo paese, devi prima fare i soldi. Poi quando ottieni i soldi, ottieni il potere. Poi quando ottieni il potere, ottieni le donne".

*De Palma provided another portrait of the "new man" now defined by success and money in *Scarface* (watch the trailer below), which tells the story of a gangster (Al Pacino) pursuing the "American dream" and gradually rising in power and notoriety, until his own weaknesses (among which, his obsessive jealousy for his sister and the regular use of cocaine) will destroy him. The portrait of this man resonates with the ideology of the times, in which new forms of capitalism dictate the success (and failure) of a human existence. "In this country, you gotta make the money first. Then when you get the money, you get the power. Then when you get the power, then you get the women".*



Trailer italiano *English trailer*
Scarface (di/by Brian De Palma, USA 1983)

4.3. *La femme fatale nel neo-noir*

Con l'inizio degli anni '80, e coerentemente con questa ideologia di sfruttamento sessuale e delle concomitanti immagini dei ruoli di donne e uomini, si affermano una serie di film che, per i loro legami evidenti con il noir classico, ma anche con il superamento e l'attualizzazione delle sue caratteristiche, sono stati identificati come *neo-noir*. In essi la *femme fatale* torna ad occupare un ruolo centrale, ma soprattutto torna ad assumere quegli aspetti di seduzione erotica e di carica distruttiva che erano stati tipici dei suoi precedenti "classici".

"Coerentemente al fatto che sempre più donne stavano occupando posizioni di autorità nel mondo del lavoro, è più probabile che [la nuova femme fatale] sia un personaggio minaccioso sofisticato, ricco e potente. Ben avviata in una carriera di successo o con i benefici dell'indipendenza economica, la seduttrice contemporanea (o post-noir) è generalmente più elegante e più sessualmente appariscente dei suoi classici prototipi. Non ha più bisogno dell'uomo per attuare la sua violenza perchè ne è pienamente capace, e nemmeno come mezzo per ottenere un profitto, visto che è già ricca (o almeno ben dotata per perseguire una carriera di successo)" (Nota 7).

4.3. *The femme fatale in the neo noir*

The beginning of the '80s, and consistently with this ideology of exploitation and the relevant images of women's and men's roles, saw the emergence of a series of films showing clear links to the classical noir, but also a trend towards the renewal and updating of its prominent features - they would later be called neo-noir. In such movies the femme fatale returns centre-stage, but most of all takes up, once again, those features of erotic seduction and destructive charge that had been a staple of her "classical" ancestors.

"Consistent with the fact that more women were moving into positions of authority in the world of work, [the new femme fatale] is more likely to be an intimidating character of sophistication, wealth and power. Dressed out in a successful career or with the benefits of economic independence, the contemporary (or post-noir) seductress is generally smarter and more sexually demonstrative than her classic prototypes. She no longer needs the man for violence as she is fully capable of it, not as a means to profit, since she is already rich (or at least fully equipped for career success)" (Note 7).

Studio di casi: Brivido caldo, La vedova nera, Attrazione fatale

Brivido caldo

Il personaggio-simbolo di questi anni e di questo filone noir è forse la Matty Walker di *Brivido caldo* (si veda il trailer nel Video 1 qui sotto).

In una torrida città della Florida, un avvocato

Case studies: Body heat, Black widow, Fatal attraction

Body heat

The character who has best become a symbol of these years and this neo-noir trend is probably Matty Walker in Body Heat (watch the trailer in Video 1 below).

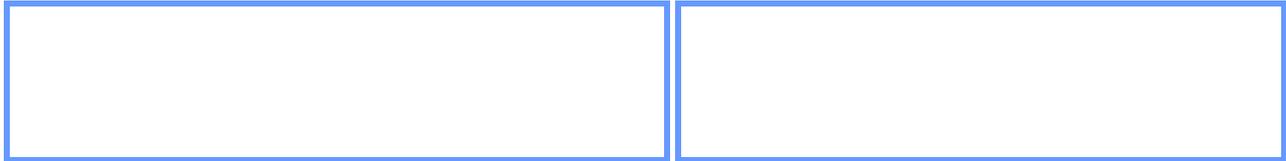
In a scorching summer in a city in Florida, a

(William Hurt) si fa facilmente sedurre da Matty, una ricca signora molto sexy (Kathleen Turner), con cui instaura quasi subito una relazione carica di sfrenato erotismo (nel Video 2 qui sotto, all'osservazione della donna che "Gli uomini sono dei bambini", l'uomo risponde, "Forse non dovresti vestire così" - "E' una camicetta, non so cos'altro dovrei portare" - "Non dovresti portare quel corpo"). Non ci vuole molto perchè la donna lo convinca ad uccidere il marito, in modo da spartirsi la cospicua eredità. Ma l'uomo è tanto invaghito quanto ingenuo: non solo scoprirà che l'eredità andrà tutta alla donna, ma si farà mettere in condizioni tali da essere considerato l'unico colpevole dell'omicidio. Ma il senso più profondo e più vero di tutto il film è nel finale, doppiamente rivelatore (Video 3 qui sotto): vediamo l'uomo, in carcere, che scopre che la donna si era in realtà sostituita ad un'altra, mentre vediamo lei che si gode una vacanza spensierata in una località esotica, dove tutto e tutti sono a sua disposizione. Matty la seduttrice ha fatto tutto per ottenere una ricchezza che si può godere tranquillamente da sola - una non troppo velata allusione al decennio "reaganiano" che apriva una stagione di liberalismo illimitato, di egocentrismo, edonismo e individualismo esasperato e di trionfo dell'immagine oltre e sopra la sostanza. Non a caso Matty non solo cela le sue vere intenzioni, ma arriva a sostituirsi letteralmente ad un'altra, ricreandosi un nuovo "profilo" ben adattato ad un mondo fatto di apparenze e di inesorabile crudeltà. Nessuna punizione per questa nuova *femme fatale*, che anzi "la fa franca" a dispetto di tutto e di tutti.

"Brivido caldo dimostrò che le donne non devono essere sottovalutate. Come molti hanno notato, Matty Walker "la fa franca" con i suoi crimini, un'importante differenza rispetto ai film dominati dal codice censorio Hays, che prevedeva che le donne pagassero per le loro trasgressioni nei film noir classici. Più sorprendente, tuttavia, è la cinica rappresentazione di donne che gareggiano con gli uomini per incassare il premio dei loro sforzi criminali per il guadagno e il piacere individuale, inaugurando la versione neoliberalista della femme fatale ..." (Nota 8)

lawyer (William Hurt) is easily seduced by Matty, a very sexy, and very rich, lady (Kathleen Turner), with whom he immediately starts a relationship charged with reckless eroticism (in Video 2 below, when the woman remarks that "All men are children", the man answers, "Perhaps you shouldn't dress like that" - "It's just a blouse, I wonder what else I should wear" - "You shouldn't wear that body"). It doesn't take Matty long before she persuades the man to kill her husband, so that they can share the relevant inheritance. However, the man is as infatuated with her as he is naive: not only will he discover that Matty will be the sole heir, but he will be put in a position to take on the full blame of the murder. But the real meaning of the movie is not revealed until the ending (Video 3 below): we see the man, now in jail, finding out that Matty had taken the place of another woman, while we see her enjoying a breezy holiday in an exotic place, where she has everything and everybody at her disposal. Matty, the dangerously seductive temptress, has done everything in her power to enjoy the inheritance all by herself - a veiled hint at the "Reagan decade" which was opening up a season of limitless liberalism, self-centredness, hedonism, extreme individualism and triumph of the image over and beyond substance. It is not by chance that Matty does not only hide her true intentions, but she also manages to literally replace another woman, thus creating a new "profile" well suited to a world made up of appearances and unrelenting cruelty. There is no punishment for this new femme fatale.

"Body Heat demonstrated that women should not be underestimated. As many have noted, Matty Walker "gets away with" her crimes, a major revision to the production-code dominated films that saw women paying for their transgressions in classic film noir. More striking, however, is the film's cynical representation of women vying with men to cash in on their criminal endeavors for individual gain and pleasure, inaugurating the neo-liberal version of the femme fatale ..." (Note 8)



Video 1 Video 2 Video 3
Brivido caldo/*Body heat* (di/by Lawrence Kasdan, USA 1981)

La vedova nera

Anche *La vedova nera* (si veda il *trailer* qui sotto) segue questa trama tipica, se possibile con ancor maggiore determinazione e sicuramente con maggiore ambiguità. Un'agente federale (Debra Winger) comincia ad indagare su una serie di sospette "morti naturali" di facoltosi uomini di mezza età, che, poco dopo le nozze, vengono puntualmente uccisi, lasciando alla moglie una bella eredità. L'agente individua una donna (Theresa Russell) che potrebbe essere la responsabile di tutti questi omicidi, una specie di sofisticata e bellissima "serial killer", e per scoprirne i segreti la incontra e ne diventa l'amica, ma nel contempo, per sostenere il ruolo, comincia ad imitarla nel modo di vestire, di pettinarsi, di atteggiarsi: si sviluppa così un rapporto ambiguo, in cui l'agente quasi viene sedotto dalla diabolica compagna. Un film che è una tela di ragno che avvolge due facce della stessa immagine femminile: e anche se in questo caso l'omicida verrà punita, rimane forte l'impressione che si sia messo in scena un gioco al massacro di apparenze, menzogne, seduzioni.

Black widow

Black widow, too (watch the trailer below), follows this typical plot, possibly with even greater determination and surely with greater ambiguity. A federal agent (Debra Winger) starts investigating a series of suspicious "natural deaths" of wealthy middle-aged men who, just after marrying, are regularly murdered, leaving their wives to enjoy the usual rich inheritance. The agent singles out a woman (Theresa Russell) who could be responsible for all these murders, a sort of sophisticated, beautiful serial killer, and in order to discover her secrets finds a way to meet her and become a close friend - although, in the meantime, in order to keep up to the role, she starts imitating her in the way she dresses, arranges her hair and behaves in public: the two women thus start an ambiguous relationship, in which the agent is almost seduced by her evil companion. The movie is a spider web trapping two faces of the same female image: and although in this case the murderer is eventually punished, we are left with the strong impression that we have witnessed a cruel game made up of appearances, lies and seduction.



La vedova nera/*Black widow* (di/by Bob Rafelson, USA 1987)

Attrazione fatale

Con il progredire del decennio, che vedeva via via l'ottimismo reaganiano messo a dura prova da profonde crisi finanziarie e sociali, anche la *femme fatale* subiva nuovamente un "restyling". In *Attrazione fatale*, un avvocato di successo e (in apparenza felicemente) sposato (Michael Douglas)(uno *yuppie*, come allora si diceva), cede per una sola notte alle lusinghe di una donna (Glenn Close) in superficie lucida oltre che attraente, ma che presto si rivela una pazza, che diventa sempre più possessiva e arriva a minacciare la famiglia stessa del malcapitato amante di una notte. La determinazione di questa donna non si arresta di fronte a nulla, e solo un violento scontro fisico finale riuscirà a liberare l'uomo e la sua famiglia da questo incubo senza fine. (Nel video qui sotto a sinistra, la donna riesce a far visita alla moglie del suo amante ... con ciò già violando l'intimità domestica; nel video sulla destra il *trailer* in inglese).

E' evidente che questa donna, non a caso nè moglie nè madre, aspiri comunque, oltre che ad un'affermazione professionale che in parte già possiede, allo *status* borghese garantito dalla famiglia tradizionale, e, non potendolo ottenere, si scaglia contro questo stesso ordine patriarcale, cominciando col sedurre l'anello più debole, l'uomo sposato-marito-padre. Di qui il messaggio sottinteso della necessità di difendere la famiglia nucleare come istituzione sociale dalla minaccia di queste ambiziose donne *single*.

A tale proposito, è significativa la vicenda produttiva di questo film. In una prima versione, il marito veniva condannato per l'omicidio della sua amante. Dopo le prime reazioni del pubblico, il finale venne modificato in modo tale che venisse

Fatal attraction

As the decade progressed, and the initial optimism was being put to the test of new, heavy social and financial crises, the femme fatale, too, was subject to a sort of "restyling". In Fatal attraction (watch the trailers below), a successful and (apparently happily) married lawyer (Michael Douglas)(a yuppie, as a character like this would be called at the time), gives in to a woman (Glenn Close)'s blandishments. For him it is just a one-night stand, but the woman, who is very attractive and seems quite harmless at the start, soon reveals her true nature: she is actually a lunatic, and develops a possessive attitude, ending up by threatening the man's family. This woman's determination will not stop at anything, and only a violent final fight will free the man and his family from this endless nightmare. (In the video below left, in Italian, the woman manages to get access to the man's home and meets his wife .. thus violating the family's intimacy; see also the English trailer below right).

It is very clear that this woman, who is neither a wife nor a mother, aspires, in addition to professional success, which she already enjoys, to the middle-class status of the traditional family, too - and, since she cannot obtain it, throws herself against the same patriarchal order, starting with the seduction of the weaker part - the man-husband-father. Hence the implied message that the nuclear family needs to be protected as a social institution against these threatening, ambitious single women.

It is particularly illuminating to consider the

riconosciuto il diritto dell'uomo a difendere la sua famiglia, venendo così incontro alle paure rispetto alla fragilità di questa istituzione e al bisogno sociale di preservare lo status dello *yuppie* (compresa, beninteso, la sua sicurezza economica). Non da ultimo, non si può non ricordare che questi sono anche gli anni dell'esplosione dell'AIDS, con la colpevolizzazione delle condotte sessuali promiscue e la punizione che chi le praticava doveva necessariamente subire (e basta una sola notte per mettere a repentaglio tutto quanto ...).

Questa generale disapprovazione della *femme fatale* è anche la testimonianza dell'ambivalenza culturale nei confronti della sessualità femminile liberata: "Il ritorno della *femme fatale* nel cinema degli anni '80 e '90 è indicativo di un clima politico che prendeva in considerazione le conquiste del femminismo, ed era simultaneamente ostile alle donne sulla scia di quelle conquiste" (Nota 9).

production history of this movie. In an earlier version, the husband was sentenced for his lover's death. After the movie was first released, and following audiences' reactions, the ending was changed so that the man could see his right to defend his family fully recognised, thus meeting the fears about the frailty of this institution and the social need to preserve the yuppie's status (including, needless to say, his economic safety). Last but not least, we cannot forget that these were the times when AIDS was rapidly spreading, which implied the condemnation of promiscuous sexual behaviours and the punishment of all those who practised them (and one single night is enough to endanger everything ...).

This general disapproval of the femme fatale goes hand in hand with a cultural ambivalence towards a liberated female sexuality: "The resurgence of the femme fatale in the cinema of the 1980s and 1990s, the argument goes, is indicative of a political climate which took into account the gains of feminism, and was simultaneously hostile to women in the wake of those gains" (Note 9).



Attrazione fatale/*Fatal attraction* (di/by Adrian Lyne, USA 1987)

Basic instinct

Un nuovo, ulteriore sviluppo della figura della *femme fatale* nei film neo-noir si ha con la Catherine Trammel di *Basic instinct*.

Anche in questo caso troviamo un detective (Michael Douglas) che conduce un'indagine su un uomo, ucciso durante un rapporto sessuale con un punteruolo da ghiaccio: i sospetti cadono subito su una bellissima bionda (Sharon Stone),

Basic instinct

A new, further development of the femme fatale image in neo-noir films came with Catherine Trammel in Basic instinct.

In this case, too, we meet a detective (Michael Douglas) who is investigating the murder of a man who was killed with an icepick while having a sexual intercourse: a beautiful blonde (Sharon Stone) is soon suspected - she

che è contemporaneamente una donna ricchissima, con una laurea in psicologia, e una scrittrice di successo - ma è anche implicata nella morte "accidentale" dei suoi genitori (da cui si gode ora una cospicua eredità) e di due suoi precedenti partner. Ma le altre donne che la circondano non sono da meno: una è sospettata di aver ucciso il marito e i figli con un coltellaccio; un'altra di aver tagliato la gola al fratello minore con il rasoio del padre; e perfino una psicoanalista, amante del detective, è sospettata di aver ucciso il suo ex-marito. E il detective stesso ha i suoi fantasmi nell'armadio, visto che la moglie si è suicidata dopo che lui, in circostanze poco chiare, ha sparato a due turisti - ed è inoltre dedito all'alcool e alle droghe, oltre ad avere violente tendenze sado-masochistiche. Insomma, in questo bell'ambiente (che la scrittrice utilizza come fonte di ispirazione per i suoi bestseller) nessuno è senza colpa, e l'ambiguità regna sovrana sino alla fine, con giochi sessuali che coinvolgono un po' tutti (la bellissima psicologa è pure bisessuale ...). E' rimasta famosa, ed è diventata una specie di *cult*, la scena dell'interrogatorio della protagonista (si veda il video in basso a sinistra) da parte di un gruppo di poliziotti: lei è totalmente padrona delle circostanze e, spavalda e sicura di sé, usa l'attrazione sessuale per sconvolgere corpo e mente dei poveri uomini in suo possesso. Quando accavalla le gambe (lo spettatore è stato preventivamente avvertito che non porta biancheria intima), c'è un'istante in cui mostra i genitali - abbastanza per chiudere il cerchio attorno ai malcapitati di fronte a lei ...

Al di là dell'inverosimiglianza della trama e dei personaggi, questo film è, ancora una volta, indicativo della percezione sociale della fragilità della famiglia e della pericolosità delle relazioni sessuali fuori controllo, ma anche così spudoratamente e cinicamente misogino nella sua smaccata denuncia della solita "femmina castratrice" (in un'epoca, ricordiamolo ancora, della tragica diffusione dell'AIDS), e dominato pur sempre dallo sguardo maschile, che oggettivizza la donna, rendendola un feticcio pericoloso e affascinante quanto irraggiungibile. Alla fine del film, che furbescamente lascia lo spettatore nell'ambiguità di chi sia l'assassino,

is both a very wealthy woman, holding a degree in psychology, and a successful writer, but she is also involved in the "accidental" death of her parents (whose inheritance she is now enjoying) as well as of two previous partners. And what's more, the other women surrounding her are equally dangerous: one is suspected of murdering her husband and children with a carving knife; another of cutting her younger brother's throat with her father's razor; and even a psychoanalyst, who is the detective's lover, is suspected of murdering her ex-husband. The detective himself is not so very different either: his wife committed suicide after he shot two tourists under unclear circumstances - besides, he is addicted to alcohol and drugs and has sadomasochistic tendencies. All in all, in this weird setting (which the writer uses as a source of inspiration for her bestselling novels) nobody is above suspicion and ambiguity haunts everything till the very end, with sexual games involving everybody (the beautiful writer-psychologist is also bisexual ...). The scene when the woman is questioned by a team of police officers (watch the video below right) readily reached cult status: she has total control of the circumstances and defiantly uses sexual attraction to seduce body and soul of the unfortunate men sitting in front of her. When she crosses her legs (and the audience has been warned that she is wearing no underwear), the men get a glimpse of her genitals - enough to make them lose their minds ...

Apart from the implausibility of the plot and characters, this movie is, once again, a reminder of the social perception of the frailty of the family as well as of the danger represented by "open" sexual relationships - but is also shamelessly and cynically misogynous in its exposure of the usual "castrating female" (at a time, let's keep this well in mind, when AIDS was tragically spreading around), as well as dominated by the "male gaze", which objectifies the woman, making her into a dangerous and fascinating fetish. At the end of the movie, which cunningly leaves the audience wondering who

vediamo la donna e il detective fare all'amore ...
ma sotto il letto lei nasconde pur sempre un
punteruolo da ghiaccio ...

Alla sua uscita, il film fu violentemente osteggiato da gruppi attivisti gay, che lo accusarono di perpetuare la tradizione hollywoodiana di dipingere omosessuali e lesbiche come assassini e psicopatici. Come avviene spesso in questi casi, queste proteste contribuirono a fare pubblicità al film stesso ed anche ad elevarne il profilo al di là dei suoi (pochi) meriti cinematografici.

"Questo è un film sulla ansietà e paranoia maschili. Donne che sono sessualmente potenti causano le loro ansie, come donne che sono legate emotivamente ad altre donne. Catherine appartiene ad entrambe [le categorie]. Ed è vero - lei e le altre tre potrebbero tutte essere delle assassine. Ma guardiamo chi hanno ucciso. La famiglia, tanto per cominciare. Fratelli. Uomini che avrebbero potuto diventare mariti. Fa tutto parte dello scenario dell'ansia maschile. Di fatto, è quasi una parodia del peggior incubo di un uomo" (Nota 10).

(da [Femmes fatales: al cinema con le "dark ladies" - Seconda parte: il neo-noir](#))

the real murderer is, we see the woman and the detective making love ... but under the bed she is hiding an icepick ...

At the time of its release, the movie had to face the violent opposition of gay and lesbian activist groups, who accused it of perpetuating the Hollywood tradition of portraying gays and lesbians as murderers and psychopaths. As it often happens in such case, these protests helped advertise the film itself and raise its profile beyond and above its (few) filmic merits.

"This is a movie about male anxiety and paranoia. Women who are sexually powerful cause their anxiety, as do women emotionally attached to other women. Catherine is both. True - she and the other three might all be killers. But look who they've killed. Family, for one thing. Brothers. Men who might become husbands. It's part of the whole male anxiety scenario. In fact, it's almost a parody of a guy's worst nightmare" (Note 10).

(from [Femmes fatales: dark ladies at the movies - Part 2: the neo-noir](#))



Italiano



English

Basic instinct (di/by Paul Verhoeven, USA 1992)

4.4. I video "da ballare"

Gli anni '80 furono anche il decennio quando, in seguito al fortunatissimo lancio di MTV (Music Television), musica, ballo e film divennero più strettamente integrati nella produzione di "video clip" (in prevalenza commerciali). Ciò introdusse presto un nuovo standard nell'intrattenimento e stabilì anche un nuovo stile visivo, fatto di video dal ritmo veloce e dal montaggio accurato, colonne

4.4 The "dancing" videos

The '80s were also the decade when, following the highly successful launch of MTV (Music Television), music, dancing and film became more closely integrated in producing (mainly commercial) video clips. This quickly became a new standard in entertainment, and also established a new visual style, made of fast paced, carefully edited videos, specific

sonore specifiche e brani di danza attentamente coreografati - tutti fattori che presto avrebbero influenzato gli stessi film.

soundtracks and carefully choreographed dancing numbers which soon influenced movies.

Questa influenza fu particolarmente evidente nei "film musicali" degli anni '80 (vedi i video qui sotto), una sorta di video-film, a partire da *Flashdance*, una tipica "storia di successo" dell'epoca, in cui una ragazza, che lavora come saldatrice di giorno, lotta duramente per essere ammessa a una scuola di danza (trovando nel frattempo l'amore). Anche *Footloose* è basato sulla storia di un ragazzo di città che si trasferisce nella provincia americana e trova le autorità religiose locali ferocemente contrarie alla musica e al ballo (come se fossimo tornati agli anni '50 ...). E anche *Dirty dancing* racconta la storia di una "ragazza della porta accanto" che, negli anni '60, viene iniziata alla danza e al sesso (o meglio, al sesso attraverso la danza) da un "macho", un istruttore di ballo, al ritmo di afrodisiache melodie latine.

This influence was particularly evident in the "dancing" musicals of the '80s (watch the videos below), a sort of feature-length videos, starting from Flashdance, a typical "success story" of the era, in which a working-class girl struggles hard to be admitted to a dance school (finding love in the meantime), and continuing with Footloose, the story of a city boy who moves to the American province and finds the local religious authorities fiercely opposing music and dancing (as if we were back in the '50s ...); and ending with Dirty dancing, which, back in the '60s, tells the story of a "next door girl" who is initiated into dancing and sex (or rather, into sex through dancing) by a "macho" instructor to the aphrodisiac tunes of Latin-like rhythms.

In tutti questi film "di evasione" la componente sessuale non era così pronunciata ma era ciononostante chiaramente incorporata nelle coreografie. Per quanto riguarda i ruoli di genere, nonostante il fatto che donne e ragazze mostrino coraggio e determinazione, di solito hanno bisogno di un uomo che le aiuti a sviluppare le loro carriere e le conduca a soddisfare le loro aspettative - coerentemente con il ritorno a stereotipi facilmente accettati.

In all these "escapist" films the sexual component was not so prominent but was nonetheless clearly incorporated in the choreographies. As for gender roles, although women and girls show courage and determination, they usually needed a man to help them pursue their careers and lead them to fulfil their expectations - consistently with the return to easily accepted stereotypes.



Flashdance (di/by Adrian Lyne, USA 1983) Footloose (di/by Herbert Ross, USA 1984)



Dirty dancing (di/by Emile Ardolino, USA 1987)

4.5. Immagini femminili alternative

4.5. Alternative views of women

Meritano di essere menzionate alcune eccezioni allo "stato d'animo" imperante del tempo, che

A few exceptions to the prevailing "mood" of the time, which we have described and

abbiamo descritto ed esemplificato nei paragrafi precedenti, almeno per tenere traccia di alcuni tratti sociali e culturali che andavano contro le ideologie dominanti prevalenti. Questi film fornivano immagini alternative di donne che potevano ancora svolgere un ruolo "pubblico" in contesti sociali e quindi andare oltre le semplici immagini stereotipate della "tradizionale madre/moglie" o della *femme fatale* pericolosamente sessualizzata.

Uno di questi film fu *Norma Rae* (si veda il *trailer* in basso a sinistra), che racconta la vera storia di una giovane madre single operaia, Norma (Sally Field, che vinse sia un Oscar che una Palma d'Oro per la sua interpretazione), che viene coinvolta in attività sindacali presso la fabbrica tessile in cui lavora dopo che la salute sua e dei suoi colleghi è stata compromessa a causa delle cattive condizioni di lavoro. La determinazione di Norma viene messa a dura prova dal fatto che deve affrontare sia l'arroganza e l'atteggiamento prepotente della direzione della fabbrica sia i pregiudizi maschili: una doppia sfida, come operaia e come donna, che il film descrive, rendendo così omaggio alla lotta delle lavoratrici per i propri diritti e, allo stesso tempo, ai movimenti femministi che accompagnavano tali lotte.

Un film simile, sempre basato su una storia vera, è *Silkwood* (interpretato da Meryl Streep - si veda il *trailer* in basso a destra), un'attivista sindacale morta in un incidente d'auto mentre indagava su presunti illeciti alla fabbrica di plutonio in cui lavorava, e prima che potesse fare ulteriori rivelazioni al New York Times sui rischi per la sicurezza dei lavoratori della fabbrica.

exemplified in the previous sections, deserve to be mentioned, at least to keep track of some social and cultural traits that were going against the prevailing dominant ideologies. These movies provided alternative images of women who could still play a "public" role in social contexts and thus go beyond the simple stereotyped images of either the "traditional mother/wife" or the dangerously sexualized femme fatale.

One such movie was Norma Rae (watch the trailer below left), which tells the true story of a young single mother and factory worker, Norma (Sally Field, who won both an Academy Award and a Golden Palm for her performance) with little formal education, who becomes involved in trade union activities at the textile factory where she works after her and her co-workers' health is compromised due to poor working conditions. Norma's determination is put to the test as she has to face both the arrogance and domineering attitude of the factory's management and the male prejudices - a double challenge, as a worker and as a woman, which the film describes, thus paying a tribute to the female workers' fights for their own rights, and, at the same time, to the feminist movements that accompanied such fights.

A similar movie, based again on a true story, is Silkwood (with Meryl Streep as protagonist - watch the trailer below right,) who was a nuclear whistle-blower and a labor union activist, who died in a car collision while investigating alleged wrongdoing at the plutonium plant where she worked, and before she could make further revelations to the New York Times about the safety risks for the factory's workers.



Norma Rae (di/by Martin Ritt, USA 1979)



Silkwood (di/by Mike Nichols, USA 1983)

Una storia simile verrà raccontata, anni dopo, in *Erin Brockovich* - Forte come la verità (si vedano i

A similar story will be told, years later, in Erin Brockovich (watch the trailers below),

trailer qui sotto), un altro dramma legale biografico che racconta la vera storia di Erin Brockovich (Julia Roberts, che vinse il suo primo Oscar per questo film). Dovendo far fronte a una difficile situazione familiare (divorziata due volte e con tre figli) Erin riesce a trovare un lavoro come segretaria per un avvocato e trova le prove che le acque sotterranee di un'intera contea sono gravemente contaminate dal cromo cancerogeno, causando centinaia di morti. La determinazione di Erin sarà fondamentale per presentare, e alla fine vincere, una causa contro la società responsabile di questo terribile incidente.

another biographical legal drama which tells the true story of Erin Brockovich (Julia Roberts, who won her first Academy Award for this movie). Having to cope with a difficult family situation (twice divorced and with three children) she manages to get a job as a secretary for a lawyer, and happens to find evidence that the groundwater in a whole county is seriously contaminated with carcinogenic chromium, which has caused hundreds of deaths. Erin's determination will be crucial in filing, and eventually winning, a suit against the company responsible for this terrible incident.



Trailer italiano



English trailer

Erin Brockovich - Forte come la verità/*Erin Brockovich* (di/by Steven Soderbergh, USA 2000)

Il drammatico impatto della violenza degli uomini sulle donne, i suoi effetti fisici e psicologici, e le sue implicazioni sociali e culturali, sono i temi esplorati in *Sotto accusa* (si veda il trailer qui sotto), che racconta la storia, basata su fatti realmente accaduti, di una giovane cameriera, Sarah (Jodie Foster) che in un bar viene brutalmente violentata da tre uomini, che vengono acclamati e incoraggiati dai presenti. A causa della mancanza di prove evidenti, e sulla base di indagini sul passato di Sarah e sul suo comportamento prima dello stupro, il vice procuratore distrettuale Kathryn Murphy (Kelly McGillis) offre ai tre uomini un patteggiamento per un reato minore, che li renderebbe presto idonei alla libertà condizionata. Infuriata, Sarah si sente tradita da Murphy, che poi decide di perseguire tre "spettatori" per la loro sollecitazione nell'incoraggiare gli altri uomini a violentare Sarah. Al processo, Sarah è finalmente in grado di raccontare la sua storia, ma non è in grado di identificare gli astanti. Una condanna sembra improbabile fino a quando il fratello di uno degli aggressori non testimonierà in un *flashback* su ciò che ricorda. Con tutti e tre gli "spettatori" condannati, gli aggressori di Sarah probabilmente

*The dramatic impact of men's violence on women, its physical and psychological effects, and its social and cultural implications, are the themes explored in *The accused* (watch the trailer below), where tells the story, based on true events, of a young waitress, Sarah (Jodie Foster) who is brutally gang raped by three men who are cheered and encouraged by onlookers. Based upon a lack of strong evidence, including Sarah's own checkered past and her demeanor before the rape, Deputy District Attorney Kathryn Murphy (Kelly McGillis) offers the three men a plea bargain to a lesser offense which would make them eligible for parole sooner. Enraged, Sarah feels betrayed by Murphy, who then decides to prosecute three onlookers for their solicitation in encouraging the other men to rape Sarah. At trial, Sarah is finally able to tell her story, but is unable to identify the onlookers. A conviction seems unlikely until the brother of one of the attackers testifies in a flashback as to what he recalls. With all three onlookers convicted, Sarah's attackers will likely not be paroled (Note 2). Although the rape scene is filmed with extreme violence, the*

non saranno rilasciati sulla parola (Nota 2). Sebbene la scena dello stupro sia girata con estrema violenza, il film è un chiaro attacco all'atteggiamento maschilista e misogino ancora dominante, che essenzialmente incolpa la vittima piuttosto che il criminale, umiliando le donne e lasciandole alla mercé di un sistema legale ambiguo. Un raro esempio nel decennio, il film valorizza il punto di vista della vittima e quindi dice qualcosa sull'*empowerment* delle donne.

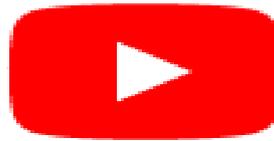
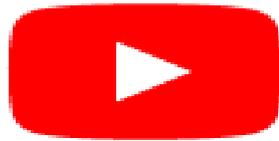


Sotto accusa/*The accused* (di/by Joanathan Kaplan, USA 1988)

Una rappresentazione molto più complessa dei ruoli di genere e della sessualità femminile e maschile è fornita in *Velluto blu* (si vedano i *trailer* qui sotto), uno dei capolavori di David Lynch, un thriller neo noir che inizia con un giovane studente universitario (Kyle MacLachlan) che, tornando a casa dopo aver fatto visita al padre malato, scopre un orecchio umano mozzato in un campo. Questo lo porterà a scoprire una vasta cospirazione criminale, ma anche ad entrare in una relazione romantica con una travagliata cantante di night club (Isabella Rossellini). Il film segue la graduale scoperta da parte dello studente di un mondo sotterraneo fatto di manipolazione sessuale, sadomasochismo e violenza psicopatica su uomini e donne. E' un'esplorazione del male, che, scavando sotto le caratteristiche superficiali di un ambiente della classe media, sembra andare oltre l'individuo e persino oltre la società nel suo insieme, e raggiunge l'essenza stessa della natura umana. I ruoli che donne e uomini (e la loro sessualità) giocano in questo mondo allucinatorio sono complessi, ambigui e contraddittori: c'è ossessione e repulsione, purezza e orrore e l'atto stesso di "guardare" fa parte della qualità onirica di questo viaggio oscuro nei segreti più profondi della psiche umana. Questo film di grande successo è stato il precursore di film altrettanto famosi (*Twin Peaks: Fuoco camina con me*, di David Lynch, USA/Francia 1992) e serie TV (*Twin Peaks*).

movie is a clear attack on the still dominant male chauvinist and misogynist attitude which essentially blames the victim rather than the criminal, humiliating women and leaving them at the mercy of an ambiguous legal system. A rare example in the decade, the film values the victim's point of view and thus says something about women's empowerment.

A much more complex portrayal of women's and men's gender roles and sexuality is provided by Blue velvet (watch the trailers below), one of David Lynch's masterpieces, a neo noir thriller which starts with a young college student (Kyle MacLachlan) who, returning home to visit his ill father, discovers a severed human ear in a field. This will lead him to uncover a vast criminal conspiracy, but also to enter a romantic relationship with a troubled nightclub singer (Isabella Rossellini). The film follows the student's gradual discovery of an underground world made of sexual manipulation, sadomasochism, and psychopathic violence on both women and men. This is an exploration of evil, which, beneath the surface features of a safe middle class environment, seems to go beyond the individual and even society as a whole, and reaches the very essence of human nature. The roles that women and men (and their sexuality) play in this hallucinatory world are complex, ambiguous and contradictory: there is obsession yet repulsion, purity yet horror and the very act of "looking" is part of the dreamlike quality of this dark journey into the deepest secrets of the human psyche. This highly successful and much acclaimed film was the forerunner of other equally famous films (Twin Peaks: Fire walk with me, by David Lynch, USA/France 1992) and TV series (Twin Peaks).



Trailer italiano

English trailer

Velluto blu/*Blue velvet* (di/by David Lynch, USA 1986)

4.6. Fine del decennio: il trionfo delle immagini

Il decennio si conclude con un film che sembrava incarnare la crescente importanza del video come ponte tra illusione e realtà, dove la prima poteva ora sostituire e aumentare la percezione della seconda. *Sesso, bugie e videotape* (si vedano i trailer qui sotto), come suggerisce il titolo, pone la registrazione video come l'ultima frontiera del potere delle immagini nel cambiare e persino creare percezioni di generi e ruoli sessuali. Graham (James Spader) ha creato una sorta di "progetto artistico" in cui registra in video le confessioni di donne sulla loro vita romantica e, soprattutto, sessuale. Usa questo "progetto" sia come rimedio alla sua presunta impotenza sia come irresistibile potere di seduzione. Riesce a fare amicizia con due coppie, che stanno già avendo problemi nelle relazioni e nella vita sessuale. Il progetto di Graham, che all'inizio è visto come una strana attività, coinvolge gradualmente le mogli, con una di loro che finisce per rendersi conto del fallimento del suo rapporto con il marito e della necessità di un cambiamento nella sua vita, ma tutto questo avrà delle conseguenze anche per Graham, che in effetti era stato gravemente ferito, anni prima, dai suoi stessi fallimenti. Il film svela la rete di bugie e auto-inganni che lega i suoi personaggi, soprattutto rispetto alla parte più intima delle loro relazioni, ed denuncia un atteggiamento nei confronti della sessualità in cui sia le donne che gli uomini sono intenti a nascondere le proprie intenzioni e a giocare con i loro ruoli, dove autenticità e sincerità si trasformano in false immagini come in un video-racconto. Il video è sia il mezzo per registrare tutto questo che il fine, poiché può sostituire la realtà - alla fine di un decennio in cui la società sta scoprendo le false premesse su cui è costruita. Allo

4.6. End of the decade: the triumph of images

The decade ended with a film that seemed to epitomize the growing importance of video as the bridge between illusion and reality, where the former could now replace and heighten the perception of the latter. Sex, lies and videotape (watch the trailers below), as the title suggests, places video recording as the ultimate frontier of the power of images in changing and even creating perceptions of gender and sexual roles. Graham (James Spader) has created a sort of "artistic project" in which he video records women's confessions of their romantic and, above all, sexual life. He uses this "project" both as a remedy to his supposed impotence and as an irresistible power of seduction. He manages to make friends with two couples, who are already having problems in their relationships and sexual lives. Graham's project, which is seen as a weird activity at the start, gradually involves the wives, with one of them gradually realizing the failure of her relationship with her husband and the need for a change in her life - but all this will also have consequences for Graham too, who had in fact been badly hurt, years before, by his own failures. The film unveils the network of lies and self-deception that binds together its characters, especially with respect to the most intimate part of their relationships, and exposes an attitude to sexuality in which both women and men are intent on concealing their intentions and playing with their roles, where authenticity and sincerity turn into false images as if made up in a video story. Video is both the means of recording all this and the

stesso tempo, il fatto di essere filmati ha una funzione catartica: da oggetto dello sguardo (maschile), la donna diventa soggetto della sua rinnovata coscienza, in una sorta di "capovolgimento di ruoli" che inevitabilmente tocca anche l'uomo.

end in itself, since it can replace reality, at the end of a decade when society is discovering the false premises on which it is built. At the same time, the fact of being filmed has a cathartic function: from the object of the (male) gaze, the woman becomes the subject of her renewed consciousness, in a sort of "role reversal" which inevitably affects the man too.



Trailer italiano



English trailer

Sesso, bugie e videotape/*Sex, lies, and videotape* (di/by Steven Soderbergh, USA 1989)

Note/Notes

- (1) Chicago Sun-Times - Citato in/*Quoted in* Mueller J. (ed.) 2004. *Cinema des années '60*, Taschen, Koeln, p. 384.
- (2) Adattato da/*Adapted from* www.wikipedia.org
- (3) Stuttgarter Zeitung - Citato in/*Quoted in* Mueller J. (ed.) 2003. *Movies of the 70s*, Taschen, Koeln, p. 43.
- (4) San Francisco Chronicle - Citato in/*Quoted in* Mueller J. (ed.), op. cit., p. 169.
- (5) Mohammad Javad Bakhtiari J.M., Nia Salimi F.H. 2014. "[Evolution of the female roles in the US](#)", *International Journal of Women's Research*, Vol. 3, No. 2, Autumn & Winter 2014-15, p. 196.
- (6) Caldwell, C.. 1983. "[Carrie Fisher: A Few Words on Princess Leia, Fame and Feminism](#)", *Rolling Stone*, July 21, 1983, New York City.
- (7) Boozer J. 1999. "[The lethal femme fatale in the noir tradition](#)", *Journal of film and video*, vol. 51, Issue 3/4.
- (8) Grossman J. 2017. "The postmodern story of the femme fatale", in Hole K.L., Jelac a D., Kaplan E.A., Pett P. (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, Routledge, New York and London, p. 165.
- (9) Farrimond K. 2018. *The contemporary femme fatale: Gender, genre and American cinema*, Routledge, New York and London, p. 5.
- (10) Carr C. 1992. "Reclaiming our basic rights", *The Village voice*, April 28, p. 35-36.

cinemafocus.eu

info@cinemafocus.eu