

## Donne sinistre: conflitto familiare, stile hollywoodiano

Kenneth Kusmer

Nel negozio di videocassette, le copertine ti assalgono con le foto di donne semisvestite, spesso raffigurate mentre brandiscono grossi coltelli. I film hanno titoli quali *Poison Ivy*, *Scorned* e *In the Heat of Passion*. In buona parte non pubblicizzati – molti di essi non vengono recensiti dai giornali e dalle riviste più importanti – questi film a basso costo rappresentano un genere sempre più popolare nella televisione e nel cinema americano: la storia della donna malvagia che si insinua, spesso con intenti omicidi, nella famiglia, nel quartiere o nella comunità ostentatamente “normale”, creando tensione e, spesso, seminando terrore dietro di sé.

Il tema della donna malvagia ha ricevuto pochi riconoscimenti perché, dal punto di vista artistico, molti dei film che utilizzano questo motivo sono nella migliore delle ipotesi opere mediocri, anche se numerosi sono stati utilizzati come rampe di lancio da attrici che hanno poi interpretato ruoli più rispettabili. Se pochi di essi hanno attratto un vasto pubblico, molti transitano nelle sale cinematografiche per brevissimo tempo prima di arrivare nei negozi di videocassette; alcuni sono chiaramente ideati proprio per il mercato domestico. Nel complesso, comunque, senza dubbio rappresentano economicamente un buon affare, in alcuni casi un ottimo affare, e molti di essi sono diventati abbastanza famosi da assicurarsi il definitivo segno di apprezzamento che Hollywood ha da offrire, la possibilità di avere uno o più episodi successivi.

Questi film cominciarono ad arrivare sulle scene alla fine dell'era reaganiana, attingendo al tema di *Fatal Attraction* (1986), film dall'inaspettato successo che, diversamente dalla maggior parte degli esempi che seguirono, scritturava vere e proprie stelle del cinema, Glenn Close e Michael Douglas. Sono proliferati negli anni '90 e negli ultimi tempi si sono diffusi dal grande schermo alle serie televisive di ladri e poliziotti, fino a quella che è l'ultima destinazione di tutti i generi di film: i film per la TV. Neanche *Baywatch* è riuscito a sottrarsi a questa tendenza, come attesta la comparsa di una donna formosa e psicotica in un episodio del marzo 1998.

In passato, naturalmente, la donna pericolosa ha trovato posto sul grande schermo in molte occasioni. Con l'eccezione del tradizionale cinema horror di serie B sulle streghe e di poche pellicole stuzzicanti sui vampiri dalle pari opportunità, fino a tempi recenti la donna pericolosa ha però raramente proiettato l'aura di male insidioso che circonda, in-

\* Kenneth L. Kusmer è Professore di storia presso la Temple University (Philadelphia) ed è stato Bancroft Professor di Storia Americana presso la Göttingen University (Germany). La sua ricerca attuale è sulla storia sociale e culturale del nativismo negli Stati Uniti negli anni 1880-1930.

Traduzione di Monica Luciano.

1. Princeton University Press, 1992 (Uomini, donne e motoseghe).
2. Cleaver vuol dire letteralmente “mannaia” (N.d.t.).

vece, la donna malvagia di oggi.

È importante non confondere questo nuovo tipo di personaggio con la tradizionale *femme fatale*, che di solito era “fatale” solo nel senso di possedere un irresistibile fascino femminile. Il potere di tale personaggio era prima di tutto il risultato della sua influenza erotica sugli uomini, ma – con poche notevoli eccezioni, come il classico di Billy Wilder del 1944, *Double Indemnity* – raramente intendeva davvero sbarazzarsi di chiunque la ostacolasse nell’ottenere quello che voleva o chi voleva. La *femme fatale* classica poteva essere aggressiva, perfino perfida, ma non fino all’instabilità mentale. Tali ruoli proliferarono negli anni ’30 e ’40, con donne belle e tenaci come Rita Hayworth in *Gilda* (1946).

La donna malvagia di oggi, al contrario, è quasi sempre emotivamente instabile, se non del tutto mentalmente disturbata. La *femme fatale* vecchio stile, che combinava femminilità sofisticata e intelligenza da usare a suo vantaggio, è quasi scomparsa dal cinema contemporaneo. Oggi questi ruoli, se mai esistono, spesso risultano grossolani fino alla parodia, come nel caso della seducente mafiosa russa (interpretato da Lena Olin) di *Romeo Is Bleeding* (1994), che sembra dilettarsi solo con l’omicidio e il sesso, seguendo questo ordine. Il film francese *La Femme Nikita* (1990) e la sua versione americana, *Point of No Return* (1993), con la sensuale donna-automa addestrata ad uccidere, è più una caricatura di quello che una volta era un ruolo femminile molto più provocatorio. Nel cinema contemporaneo può esser pericoloso per un personaggio femminile “normale” esibire la sensualità aggressiva tipica della *femme fatale* tradizionale. La seducente avvocatessa connivente interpretata da Greta Scacchi in *Presumed Innocent* (1990), per esempio, è bastonato a morte a metà film dalla moglie del suo amante (veniamo poi a sapere).

La donna malvagia di oggi non è neanche la donna alle prese con la vendetta di un atto di violenza – di solito lo stupro – subito (o, in altre varianti, perpetrato ai danni del figlio, della sorella o di un’amica). Il genere della “vendetta femminile”, come Carol J. Clover ha abilmente dimostrato nel suo libro del 1992 dallo stupendo titolo *Men, Women, and Chainsaws*,<sup>1</sup> emerse dall’insipido mondo dei drammi horror a basso costo degli anni ’70 e ’80 per diventare un tema importante in *Sudden Impact* (1983), uno dei film dello “sporco Harry” di Clint Eastwood, in *Thelma and Louise* (1991), controverso ma di grande successo commerciale, e in altri film che si rivolgevano a un pubblico tradizionale.

Ma per quanto maligna possa essere (e più lo è, meglio è nel cinema contemporaneo), la protagonista femminile di questi film è sempre moralmente giustificata, anche se finisce per far ricadere la sua furia su qualche maschio sciovinista che in sé non è colpevole di stupro (è quindi evidente che tali uomini siano dei potenziali stupratori). Questo è un ruolo relativamente nuovo per le donne, ma, al contrario, protagonisti maschili che si spingono oltre la legge nel punire malfattori o nel vendicare atti di passione impulsiva sono stati per molto tempo tra gli ingredienti principali del cinema americano. Senza sorprendere, alla fine di *Sudden Impact*, il detective Callahan simpatizza (e si identifica) troppo con la vendicatrice femminile per arrestarla per omicidio. Li si può im-

maginare insieme, più tardi, a un appuntamento, magari a un poligono di tiro.

Le vendicatrici femminili di un atto di violenza sono implacabili, ma non pericolose per la società nel suo complesso. Rappresentano un pericolo solo per quelli che se lo meritano. Così non è per le protagoniste femminili nel nuovo genere delle donne sinistre. Se l'uomo d'affari interpretato da Michael Douglas in *Fatal Attraction* ha tradito la moglie (una semplice e appropriata Anne Archer) in una relazione con una collega, né lui né la moglie meritano il regno di terrore psicologico che deriva da un rapporto occasionale di una notte. In *Black Widow* (1987) ciò è ancora più vero per la catena di uomini sfortunati che sposano Theresa Russell solo per andare incontro a una morte precoce, mentre il conto bancario della più volte vedova Russell cresce di pari passo. Ugualmente diabolica, in un modo totalmente diverso, è la donna mentalmente disturbata (interpretata brillantemente dalla vincitrice dell'Oscar Kathy Bates) di *Misery* (1990), che soccorre un famoso scrittore vittima di un disastroso incidente e poi lo tiene prigioniero quando lui rivela la sua intenzione di "eliminare" il personaggio dei suoi romanzi preferito dalla donna. Nel popolare *The Hand That Rocks the Cradle* (1992), Rebecca de Mornay interpreta una bambinaia vendicativa e squilibrata (dal seducente nome di Peyton), incline a usare qualsiasi mezzo per prendere il posto della moglie nella famiglia che l'ha assunta.

Quali fossero i loro problemi emotivi e/o sessuali, le donne sinistre rappresentate in questi primi esempi del genere erano delle persone di età matura. Tuttavia recentemente molte delle protagoniste femminili di questi drammi raggiungono a stento l'età per votare. *The Crush* (1993) è la storia di una quattordicenne precoce, Darian (Alicia Silverstone), ossessionata da Nick, un giornalista che ha preso in affitto una stanza nella casa dei genitori di lei. "Sei mai stato con una vergine?" gli chiede con un sorriso ammiccante. I guai cominciano quando Nick dice di non volerla e lei non accetta una risposta negativa. In preda alla furia della gelosia, Darian scatena un nido di vespe nell'appartamento della ragazza di Nick, poi cerca di rovinargli la carriera accusandolo falsamente di molestie sessuali, finché il suo comportamento sempre più violento mette in luce le sue tendenze psicotiche.

L'adolescente malvagia del popolare *Poison Ivy* (1992) illustra però al meglio i temi principali di questo tipo di film. Il film originale, *Ivy*, interpretato da Drew Barrymore, è la storia, ben recitata anche se molto prevedibile, del tentativo di una ragazza di insinuarsi all'interno di una famiglia benestante. Fa amicizia con Silvie, la figlia piuttosto imbranata, attira il padre nel suo letto, quindi uccide la madre facendola precipitare dal balcone. Egocentrica e indulgente nei confronti di se stessa, Ivy è una predatrice, un "agitatore esterno" sessuale che semina la distruzione nelle vite emotive di chiunque essa tocchi. Non è un personaggio cattivo a una sola dimensione, comunque. Sia per lo stile che nell'aspetto fisico Drew Barrymore assomiglia all'icona pop Madonna, e il comportamento trasgressivo di Ivy (che in più occasioni viene collegato direttamente al suo umile background sociale) è ciò che inizialmente attrae Silvie verso

di lei.

Tali temi hanno seguito nei due episodi successivi *Poison Ivy II: Lily* e *Poison Ivy The New Seduction*. Nel primo, Lily, una qualunque studentessa di scuola superiore, adotta gli atteggiamenti ribelli di Ivy dopo aver letto il suo diario segreto; la sua relazione con un professore sposato della locale università porta più o meno agli stessi risultati delle macchinazioni di Ivy. Nel terzo dei film "di Ivy", la sua sorella più giovane, Violet (ma si potrebbe leggere "Violent"), supera colei che l'ha preceduta seducendo il padre e il fidanzato della sua migliore amica. Dimostrando quindi che la propensione al tradimento è una caratteristica di famiglia.

In questi esempi la ribellione della cattiva ragazza non costituisce semplicemente una "tappa" della crescita adolescenziale, essa riflette un impulso più insidioso a distruggere una famiglia. O forse a minarla nel suo costituirsi. Nel film dall'appropriato titolo *Malicious* (1995), Molly Ringwald interpreta la parte di Melissa, una studentessa di medicina ossessionata da Doug, un campione di baseball, all'ultimo anno di college. Come in *Poison Ivy*, la donna malvagia attacca la madre buona, ma in questo caso è il figlio, non il padre, che l'estranea vuole catturare. Sulla sua strada c'è Laura, la ragazza di Doug, carina ma eroticamente insensibile. Quando Doug rifiuta le sue *advances* e va a vivere con Laura, Melissa, infuriata, si lancia in una campagna di vendetta che avrà termine solo quando precipiterà da una finestra del terzo piano spinta da Laura. Si suppone, mentre scorrono i titoli di coda, che Doug abbia più che imparato la lezione e che d'ora in poi sarà sempre fedele.

Come molti horror, questi film evocano paure solo per poi metterle al bando in una catarsi liberatoria. Nel tipico finale la combina-guai in minigonna viene uccisa (sempre in un atto di autodifesa e sempre dalla moglie o dalla figlia della famiglia minacciata), o messa in prigione, o (come in *The Crush*) spedita in un istituto psichiatrico. Le ansie sondate in questi film sono indirizzate direttamente a un pubblico bianco della classe media. Neri, ispanici e asiatici non hanno ruoli significativi, e spesso attori non bianchi non appaiono neanche in ruoli secondari (*Scorned* è atipico, presentando una cameriera ispanica in un ruolo importante che lealmente difende la famiglia esposta all'attacco. Non dovrebbe sorprendere che poi venga uccisa dall'estranea viziosa). Quasi senza eccezioni, questi drammi si dipanano in un'atmosfera incontaminata di media e alta borghesia, ben lontana dal ghetto, dal barrio e perfino dagli ambienti operai bianchi.

In molti di questi film, l'assegnazione dei ruoli principali a giovani donne è diffusa in particolar modo nei film per la TV. Un recente esempio è rappresentato da *Face of Evil*, offerto dalla ABC nel giugno del 1997. La diciottenne Darcy Dwyer (interpretata da Tracey Gold) scappa via dal suo fidanzato alla vigilia del matrimonio. Dopo aver attaccato discorso con un'altra giovane, Breanne, la uccide, ne assume l'identità e frequenta il college al suo posto. Darcy/Breanne seduce il ricco padre della sua compagna di stanza, Jeanelle. Adescato dalla sua capacità di seduzione, lui accetta ingenuamente la trama di bugie della giovane amante sul suo

ambiente di origine, fino a quando Jeanelle, alla fine, svela la verità, che il padre si rifiuta di affrontare.

Al termine di questa assurda storia, la polizia spiega che la persona da loro conosciuta come Breanne è una giovane squilibrata che ha ucciso i genitori e che poi si è data a sei anni di baldoria, uccidendo ragazze e rubandone l'identità. Rimane tuttavia senza spiegazione come si sia potuta sviluppare una personalità tanto patologica. Come il titolo sfacciatamente asserisce, la protagonista è semplicemente l'incarnazione del male. In altri film di questo genere, la cattiva ragazza è spesso descritta come proveniente da una famiglia distrutta, ma questo breve flashback (di solito non occupa più di trenta secondi) è del tutto irrilevante per la trama.

In *Face of Evil* è la figlia buona che deve salvare il padre vedovo e credulone dalla subdola mentitrice. Il tema del padre ottuso, ma ben intenzionato, e della figlia devota emerge anche altrove. In *Poison Ivy* il padre non riesce a credere che Ivy abbia ucciso la moglie, ma Silvie scopre la verità e "accidentalmente" consegna Ivy allo stesso destino che è stato riservato alla madre. In *The Nurse* (1997) il tema è sviluppato in due modi. Laura (Lisa Zane), la figlia di un uomo che si era suicidato perché accusato di appropriazione indebita, fa ricadere la sua vendetta sull'accusatore del padre. Si assume l'impegno di prendersi personalmente cura di lui quando un attacco lo costringe sulla sedia a rotelle, e lavora non solo alla sua rovina, ma a quella di tutta la sua famiglia. Fortunatamente, però, la figlia devota sospetta le intenzioni di Laura e salva la situazione che sembrava disperata.

Negli ultimi tre anni il genere ha sviluppato un numero di varianti interessanti. La galleria di donne sinistre ora include la segretaria rampante (*The Temp*), la bambinaia loliteggiante (tema di molti film per la TV), la giovane amante respinta (*Scorned II*), l'ammiratrice gelosa e ossessiva (*Number One Fan*), la figliastra maligna (*In the Heat of Passion II*), la sorella gemella (*Thicker Than Water*) e la compagna di stanza psicotica (*Single White Female*, forse il più popolare dei film di questo tipo). Il conflitto familiare assume un risvolto particolarmente subdolo in *Sweet Evil* (1997), che mostra una sorta di madre supplente, ospitata in famiglia, dedita a distruggere la coppia che l'ha assunta.

La variante più ingegnosa del tema, tuttavia, è il thriller di fantascienza del 1995 *Species*, uno dei successi di incassi del 1997. Gli scienziati hanno creato da un DNA alieno un essere ibrido che ha la capacità di assumere le sembianze umane – le sembianze, in questo caso, di una bella donna (interpretata da Natasha Henstridge). Sfuggendo ai suoi carcerieri, la creatura vuole riprodursi, il che richiede che "essa" seduca un maschio del giusto tipo genetico. Lungo la sua strada una serie di sfortunati vengono divorati prima che raggiunga il suo scopo. Fortunatamente la Terra viene salvata dal suo orribile destino quando, nella sequenza finale del film, madre e "figlio" ritornano alla raccapricciante forma aliena prima di essere eliminati.

Al di là di questa superficiale trama fantascientifica, *Species* allarga i sentimenti misogini del genere cinematografico della donna malvagia a proporzioni cosmiche. Non una singola famiglia, e neanche una comu-

nità, ma l'intero pianeta è a rischio a causa dell'estranea bella ma implacabile. E dal punto di vista delle relazioni tra i sessi il messaggio di *Species* è chiaramente evidente: la donna adescatrice può mutarsi in un mostro che ti usa solo per scopi riproduttivi.

Nell'ambiente familiare minaccioso dei film sulla donna malvagia, neppure la mamma è necessariamente più un rifugio sicuro. Fino a tempi recenti, in questi film la madre era di solito una figura dolce e comprensiva, ma recentemente esibisce alcune delle psicosi e delle propensioni violente dell'estranea importuna. *Mother's Boys*, il film del 1996 che ha aperto la carriera di regista di Jamie Lee Curtis, è stato il primo ad attingere a questo tema. La Curtis interpreta Jude, una donna che ha abbandonato il marito e tre ragazzini tre anni prima e che ora vuole ritornare in seno alla famiglia. Nel frattempo, però, il marito ha allacciato una relazione con la molto più modesta Kelly (Joanne Walley-Kilmer). "Cominciamo a sentirci di nuovo una famiglia," dice a Kelly. Jude si pone all'opera per impedirlo, giocando con i sentimenti dei bambini e contemporaneamente usando la prevedibile esca sessuale con il marito. In un finale congegnato in modo ridicolo, la cattiva madre-estranea trova la morte mentre cerca di salvare il figlio maggiore, dopo che un incidente ha lasciato la loro auto in bilico sull'orlo di una scogliera.

*Mother's Boys* è stato un film transizionale nel ritrarre la madre cattiva come un'estranea. In ogni caso i recenti thriller a basso costo come *Till Murder Do Us Part*, il quasi pacchiano *Mommy* ("Non farti mai rimboccare le coperte da lei", avvisa la pubblicità sulla copertina della videocassetta), *Mommy II: The Bad Seed* e *Mother* (interpretato da Diane Ladd e assolutamente da non confondere con la commedia di Doris Day), dimostrano che anche le mamme possono essere terribili. Evidentemente la minaccia alla stabilità familiare si diffonde e può ora provenire dall'interno così come dall'esterno del circolo familiare. Se June Cleaver diventa cattiva, implicano questi film, può anche trasformarsi in June-con-la-mannaia.<sup>2</sup>

Il comportamento maligno esibito dalle donne sinistre al cinema e nei film per la TV ha un legame debole con la vita reale nell'America di fine XX secolo. Secondo l'autorevole studio di Coramae Richey Mann, *When Women Kill*, la percentuale di donne americane arrestate per omicidio in realtà si è abbassata dal 15,6 al 9,7% tra il 1972 e il 1992, e in quell'anno solo una minuscola percentuale pari allo 0,1 sul totale di donne arrestate era accusata di omicidio. Gli individui arrestati per crimini violenti in generale sono solo per il 12,5% rappresentati da donne, e la violenza domestica rimane un fenomeno maschile in proporzioni schiacciati. Nel ritrarre costantemente le donne come esecutrici piuttosto che vittime della violenza domestica, questi film hanno l'effetto di limitare in modo notevole gli sforzi di educare il pubblico su questo grave problema.

Tuttavia, se l'immagine della donna violenta è grossolanamente fuorviante, l'incipiente senso di angoscia borghese che pervade tali melodrammi lascivi si avvicina alla verità. Nonostante gli intrecci grotteschi, i temi intensamente personali di questi film riflettono, anche se in modo molto obliquo, preoccupazioni reali sulla fragilità della famiglia di media borghesia nell'era postindustriale.

Il racconto di una giovane seduttrice che si insinua in quella che, sotto la superficie, non è esattamente la casa felice che sembra essere, può toccare un nervo scoperto in una società dove la maggioranza delle donne trascorre molto tempo fuori casa e deve lavorare per far fronte alle scadenze del mutuo. Il bisogno di due fonti di entrata nella gestione domestica, la morsa psicologica degli straordinari forzati si salda con la minaccia aziendale dei tagli al personale. E la sensazione che i vincoli di tempo ledano costantemente la vita privata ha creato uno stress crescente, anche nelle coppie economicamente agiate. Il fardello di questa “compressione del tempo”, è tuttavia caduto sproporzionatamente sulle spalle delle donne. La necessità di affidare la cura dei figli a bambinaie o ad altre custodi crea un senso di colpa, oltre a indurre ansie, come testimoniato dalle accuse e contro accuse che hanno riempito gli editoriali dei quotidiani dopo la morte recente di un bimbo di Cambridge, Massachusetts, mentre era affidato alle cure di una ragazza alla pari inglese.

L’approccio hollywoodiano a queste questioni complesse consiste nel mutarle in fantasie di donne fuorviate o squilibrate. Nessuno dei guai che si susseguono in *The Hand That Rocks the Cradle*, sottintende il film, si sarebbe verificato se fin dall’inizio la madre non avesse avuto bisogno dei servizi di una bambinaia. Qui e altrove in questo genere, Hollywood devia i problemi della famiglia contemporanea verso un conveniente capro espiatorio introducendo una donna diabolica in un mondo placidamente domestico, e quindi, dopo che questa avrà causato danni notevoli, la elimina. Nonostante i temi chiaramente misogini di questi film, sarebbe però un errore leggerli come ulteriori esempi del recente riflusso antifemminista documentato da Susan Faludi e altri. I maschi facilmente ingannati e maniaci del lavoro che popolano questi melodrammi sono, per dirla gentilmente, esempi davvero poveri di controllo patriarcale. Non sono all’altezza delle donne sinistre che si insinuano aggressivamente nelle loro vite e in quelle delle loro famiglie. Gli uomini inoltre richiedono l’assistenza di una figura femminile “buona” (di solito una figlia o una fidanzata) che li faccia tornare in sé e li salvi dalla loro stessa debolezza. E dopo che la donna cattiva è stata uccisa facendola precipitare da qualche altezza (il modo preferito, pare, per eliminarla), è la figlia devota o, forse, la nuova moglie che deve aiutare l’uomo di casa a rimettersi in piedi. Ci sono poche indicazioni, comunque, che egli abbia il carattere per riaffermare il suo controllo dopo che l’estranea diabolica è svanita. Il padre non è più colui che sa sempre agire per il meglio, ma chi possa esserlo – se mai esiste – non è più chiaro.

I film sulla donna malvagia sono un altro esempio del continuo rifiuto di Hollywood di trattare realisticamente i rapporti familiari nell’America post-moderna. Il loro messaggio è che le donne sono sia la causa dei problemi domestici sia la loro soluzione provvisoria attraverso la violenza. Quale tipo di famiglia venga salvata, però, non è posto in questione. Il tacito assunto di questi film è che non c’è niente di internamente sbagliato nella famiglia borghese media che l’eliminazione della piccola rovina-famiglie non possa risolvere. Ma se ciò fosse vero tali film non sarebbero tanto popolari. Le estranee insidiose non sono da biasimare per i problemi veri della vita della famiglia americana più di quanto gli “agitatori esterni” non fossero responsabili nel fomentare lo scontento nel Sud segregato degli anni ’60.