

**La rappresentazione mediale della  
violenza verbale, emotiva e psicologica  
nella comunicazione intima. Analisi delle  
matrici culturali e delle interazioni in  
alcuni film / Media representation of  
verbal, emotional and psychological  
violence in intimate communication.  
Analysis of cultural roots and interactions  
in some films**

AG AboutGender  
2022, 11(21), 258-294  
CC BY-NC

**Elisa Rossi**

University of Modena and Reggio Emilia, Italy

**Antonella Capalbi**

University of Modena and Reggio Emilia, Italy

## **Abstract**

Adopting a socio-anthropological approach, this article aims to examine how eleven films represent verbal, emotional and psychological violence within heterosexual couples, specifically: the cultural roots of it, and the communicative actions expressing it. Data analysis focuses on three forms of abuse: work devaluation; gaslight; control of body, actions, and agency. The anthropological approach deals with the cultural roots of verbal, emotional and psychological abuse. Moving from *Gender Studies* and a feminist approach, it considers gender-based violence as connected to a power asymmetry between men and women, expressed through this kind of violence. The sociological analysis focuses on the

interactions and communicative actions representing it, by combining a systemic and constructivist theory of communication with Dialogue Studies, to show the connection between emotional abuse and monologues. The examined films represent a patriarchal background, which seems to authorise verbal, emotional and psychological violence, displayed mainly through monologic actions and affective manipulation.

**Keywords:** gender, violence, communication, film, representation.

## **1. Introduzione<sup>1</sup>**

La violenza verbale, emotiva e psicologica nelle coppie eterosessuali perpetrata dall'uomo, pur essendo alquanto diffusa e frequente stando ai dati statistici recenti e ai resoconti dei centri anti-violenza, è un fenomeno meno spesso percepito e denunciato dalla donna rispetto a quella fisica e sessuale. Il fenomeno, poi, risulta ancora poco rappresentato nell'immaginario mediatico, se lo si compara ai maltrattamenti fisici e agli stupri. Inoltre, gli studi su questa forma di violenza di genere nella comunicazione intima, in particolare sulle sue basi socioculturali e sulle forme dell'interazione attraverso cui si esprime, sono ancora pochi. Così come lo sono le ricerche sui modi in cui la violenza verbale, emotiva e psicologica viene rappresentata dai media, soprattutto dalle pellicole cinematografiche.

Su queste premesse, il presente contributo intende indagare il fenomeno da un punto di vista antropologico e sociologico, osservando con un approccio interdisciplinare in che modo viene strutturata la rappresentazione mediale della

---

<sup>1</sup> L'articolo è frutto di una stretta collaborazione e di un lavoro congiunto fra le due autrici. Tuttavia, i parr. 1, 3 e 5 sono attribuibili ad Elisa Rossi, i parr. 2, 4 e 6 ad Antonella Capalbi.

violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia, e altresì problematizzando il possibile impatto in termini di percezione e costruzione di significati.

Nel par. 2, si introduce il fenomeno, sottolineando anche l'importanza di esaminare i modi in cui i prodotti cinematografici narrano, veicolano e al contempo costruiscono socialmente sia questo tipo di violenza di genere, sia le differenze e le disparità di potere che la originano e la alimentano. Il par. 3 dapprima illustra brevemente gli obiettivi specifici dello studio presentato in questo articolo, ossia indagare come vengono rappresentate da un lato le matrici culturali che sottostanno alla violenza indagata, dall'altro le forme dell'interazione e le azioni comunicative che la esprimono nelle narrazioni cinematografiche prese in considerazione. In seguito, si descrivono i dati analizzati, che sono tratti da undici film riguardanti il fenomeno oggetto di studio, e gli approcci teorici utilizzati per l'analisi, primariamente di carattere socio-antropologico. Nel par. 4 viene presentata l'analisi antropologica delle tre forme che assume in queste pellicole la violenza verbale, emotiva e psicologica: la svalutazione lavorativa, la manipolazione mentale, il controllo del corpo, delle azioni e dell'*agency*; per ciascuna di esse, si rintracciano le radici culturali specifiche, ossia gli stereotipi e i pregiudizi di genere che riproducono la disparità di potere di origine patriarcale alla base di tali maltrattamenti. Il par. 5, incentrato sull'analisi sociologica delle interazioni salienti, spesso conflittuali, che sono rappresentate nei film selezionati, si sofferma sulla forma dell'interazione osservata, che è asimmetrica, e sulle azioni monologiche specifiche che esprimono la violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia, intesa in questa sede come svalutazione lavorativa, manipolazione mentale e controllo della donna. Nella sezione conclusiva si traggono alcune considerazioni finali, mettendo a confronto i risultati dell'analisi con il quadro teorico presentato in precedenza.

## 2. Rappresentare la violenza emotiva, psicologica e verbale

L'attenzione crescente rispetto ai fenomeni di *Intimate Partner Violence* (IPV) è motivata da dati nazionali (ISTAT 2015) ed europei (FRA 2014) che indicano i maltrattamenti nella coppia come la forma più diffusa di violenza maschile contro le donne, nonché dalle cronache dei frequenti 'femminicidi'. A livello internazionale il rapporto delle Nazioni Unite sugli Sustainable Development Goals (United Nations 2019) rileva che quasi il 18% delle donne con età compresa tra i 15 e i 49 anni che hanno avuto una relazione hanno subito violenze fisiche o sessuali da parte del partner nei dodici mesi precedenti. La cifra sale al 30% se si considera la violenza da parte di un partner durante la vita delle donne. Più di un terzo delle donne vittime di omicidio, inoltre, vengono uccise intenzionalmente da un partner attuale o un ex partner. Un dato amplificato dalla pandemia, anche a livello nazionale. Stando a una recente indagine Istat, infatti, il numero delle chiamate valide al 1522 sia telefoniche sia via chat nel periodo compreso tra marzo e ottobre 2020 è notevolmente cresciuto rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente (+71,7%), passando da 13.424 a 23.071. L'indagine rileva che la crescita delle richieste di aiuto tramite chat è triplicata passando da 829 a 3.347 messaggi.

Dal 1995 l'espressione *violenza di genere* è stata recepita e proposta a Pechino, dalla IV Conferenza ONU delle Donne, al posto di *violenza di famiglia* (Giomi e Magaraggia 2017), con il proposito di indicare un fenomeno complesso che affonda le sue radici in dimensioni più sfaccettate, che toccano la sfera sociale e culturale in termini di costruzione del genere. "Quando si parla di 'violenza di genere' si fa riferimento a un insieme molto eterogeneo di forme di violenza agite contro le donne in quanto appartenenti al genere femminile" (Giomi e Magaraggia 2017, 24). In questo senso, in quanto fenomeno complesso la violenza di genere richiede una prospettiva di analisi multidimensionale, poiché diverse possono essere le modalità attraverso cui si manifesta, all'interno delle relazioni intime ma non solo: omicidi,

violenza sessuale, percosse, maltrattamenti fisici, umiliazioni, ricatti e abusi psicologici, violenza verbale, violenza economica, *stalking*, *mobbing* e altre ancora. Secondo i *Gender Studies* ed un approccio femminista, la violenza di genere si regge su una disparità di potere tra i generi legata ai sistemi culturali patriarcali, basata sul dominio maschile e sulla sottomissione femminile: una relazione gerarchica appresa nel corso del processo di socializzazione e perpetrata su base sociale e culturale (Creazzo e Bianchi 2009; Danna 2007; Héritier 2002; Magaraggia e Cherubini 2013), secondo una costruzione sociale delle differenze (Lorber 1995; Piccone Stella e Saraceno 1996; Ruspini 2003; Sartori 2009), che possono tuttavia essere anche negoziate e decostruite dagli individui nelle pratiche sociali (Butler 2013, 2014; Connell 2011; Crespi 2008; Lorber 2005).

Su queste premesse, si osserva che se un'attenzione elevata e crescente è rivolta agli episodi di violenza fisica e sessuale, anche e non solo nella coppia, risulta invece meno percepita ed esplorata la violenza verbale, emotiva e psicologica all'interno delle relazioni intime, seppur sia stata riconosciuta al pari di quella sessuale e fisica dall'ONU sin dal 1993 e considerata reato a partire dalla Convenzione di Istanbul del 2011, ratificata da molti paesi, tra cui l'Italia (Rossi 2020). A questo proposito, in ambito italiano alcuni studi recenti denotano una crescente attenzione rispetto al fenomeno (Bonsangue 2015; Corradi 2009; Filippini 2005; Pace 2018), in alcuni casi secondo impostazioni più di carattere interdisciplinare (Farina *et al.* 2020; Rossi 2018). A livello internazionale si possono menzionare il recente lavoro curato da Roland Maiuro (2015) e certamente quello di Marie-France Hirigoyen (2000). Nel complesso, i diversi studi tentano di porre l'accento sulle manifestazioni più comuni della violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia, partendo dall'abuso emotivo tramite umiliazioni di tipo verbale, passando per la manipolazione mentale e il *gaslighting*, arrivando al controllo, all'isolamento e alla violenza economica, sfociando in intimidazioni e minacce, o anche molto spesso in violenza fisica. Nonostante il fenomeno risulti

ancora in fase di esplorazione e non completamente indagato, negli ultimi anni si osserva un crescente interesse verso le manifestazioni della violenza psicologica, verbale ed emotiva mediante la tecnologia e il digitale, quali ad esempio episodi di *cyberbullismo* o di *revenge porn* (Cipolla e Canestrini 2018; Paladino 2020; Sorgato 2019).

La minore percezione del fenomeno nella società ha a che fare con l'apparente invisibilità delle dinamiche di violenza, che non lasciano segni evidenti a livello fisico e che, per questo motivo, sembrano essere non solo meno denunciate dalle vittime, per il timore di non essere credute, ma anche meno rappresentate nell'immaginario, a legittimare l'idea che non esista o sia di poco conto rispetto a quella fisica. Al contrario, dati nazionali (ISTAT 2015) e internazionali (FRA 2014) evidenziano la rilevante diffusione di forme psicologiche di violenza nella comunicazione intima, da parte del partner o ex partner sulla compagna. Per questo motivo, risulta interessante osservare in che modo viene strutturata la rappresentazione mediale della violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia. Come altre tipologie di violenza di genere, infatti, anche quella analizzata in questo contributo si regge su una disparità di potere tra i generi, costruita e perpetrata su base socio-culturale, poiché "si perpetua proprio appoggiandosi su archetipi culturali veicolati attraverso particolari paradigmi discorsivi" (Bettaglio *et al.* 2018, 10). E se è vero che la costruzione del genere è allo stesso tempo il prodotto e il processo delle sue rappresentazioni (de Lauretis 1989), si può dire che la percezione delle differenze di genere, e i relativi costrutti di violenza che possono derivarne, non solo è riflessa all'interno delle rappresentazioni, ma ne risulta allo stesso tempo forgiata. Questo avviene particolarmente nell'ambito delle rappresentazioni audiovisive, come suggerisce Tota (2008, 10), "in contesti come quelli attuali, in cui la natura dell'esperienza si è scissa dalla necessità della compresenza. In altri termini, ciò che vediamo sullo schermo televisivo è in grado

di interpellarci in modo profondo e intimo, sino a divenire parte della nostra soggettività”.

Ciononostante, la comune esperienza mediale non necessariamente viene recepita alla stessa maniera dai fruitori, dal momento che non è detto che “le singole esperienze viventi e vissute dai particolari spettatori siano identiche” (Eugeni 2013, 43) o, per dirla con Tota (2008, 29), non è detto che “il solo fatto di essere esposti all’immaginario sociale ci rende in parte permeabile ai valori, agli atteggiamenti e agli stili di vita che sono quotidianamente rappresentati. Si tratta di comprendere il rapporto di reciproca influenza fra rappresentazioni sociali, testi mediali e processi di definizione delle soggettività”. Se dunque la fruizione di esperienze mediali comuni può costituire un tassello importante all’interno del grande mosaico dell’immaginario, influenzato da quanto proposto dai prodotti audiovisivi e inquinato “nella misura in cui sono in grado di far apparire come ‘naturali’ diseguaglianze, che sono invece politicamente e culturalmente determinate” (Tota 2008, 20), vanno sempre considerate anche le strategie individuali che ogni soggetto diversifica sulla base della propria esperienza culturale e relazionale all’interno del “nuovo regime di finzione” (Augé 1998, 12).

Le immagini, dunque, “rappresentano uno dei terreni fondamentali su cui competere per costruire socialmente le identità di genere, di etnia, di generazione, di classe sociale” (Tota 2008, 21), motivo per cui, a livello italiano, si osserva una crescente attenzione al tema della rappresentazione della violenza di genere, analizzato in ottica interdisciplinare secondo una decostruzione degli stereotipi di genere all’interno di diverse forme di rappresentazione (cinematografica, letteraria e mediatica) (Bettaglio *et al.* 2018; Giomi e Magaraggia 2017; Laviosa 2011; Niccolini 2020) e in rari casi da una prospettiva marcatamente interessata al tema della violenza verbale, emotiva e psicologica nella rappresentazione cinematografica (Rossi 2020). A livello internazionale, il tema della rappresentazione della violenza di genere risulta essere molto presente

nel dibattito (Gilbert 2002; Shepherd 2012; Shoos 2010; Alexander e Throsby 2008), seppur sembri incentrarsi più sulla declinazione del fenomeno in ambito mediatico (Berns 2004; Boyle 2005; Carlyle *et al.* 2008; Gius e Lalli 2014; Hatef *et al.* 2016; Eastal *et al.* 2015), meno in ambito cinematografico (Burfoot e Lord 2006; Clarke 2014; Shoos 2017). Nei diversi ambiti di indagine, comunque, si osserva una tendenza all'analisi della rappresentazione della violenza fisica, sessuale e del 'femminicidio', ponendo così in secondo piano la riflessione sulla rappresentazione della violenza verbale, emotiva e psicologica, che pure trova spazio all'interno di alcune rappresentazioni cinematografiche di grande impatto sull'immaginario collettivo.

### 3. Obiettivi, dati e approcci

Posto, dunque, che la violenza verbale, emotiva e psicologica nella comunicazione intima è un fenomeno ancora poco percepito, denunciato, condannato e studiato per i segni invisibili che solitamente lascia, obiettivo generale di questo contributo è quello di analizzare i modi in cui le rappresentazioni cinematografiche lo narrano e lo veicolano, in particolare quando questa violenza viene perpetrata nelle coppie eterosessuali, dall'uomo sulla partner.

L'analisi si concentrerà su tre forme specifiche di violenza verbale, emotiva e psicologica nella comunicazione intima: (1) la *svalutazione lavorativa*, (2) la *manipolazione mentale*, (3) il *controllo* del corpo, delle azioni e dell'*agency* (o capacità di scelta tra un corso di azioni), dunque in generale dell'autonomia personale. Due, inoltre, sono gli obiettivi specifici dell'analisi delle rappresentazioni: in primo luogo, esaminare i fattori culturali che sottostanno alle suddette tre forme di violenza; in secondo luogo, individuare le azioni comunicative che esprimono tale violenza e ne veicolano le matrici culturali.

I film selezionati per l'analisi presentata nei prossimi paragrafi sono undici (in ordine per anno di produzione): *Angoscia* (G. Cukor 1944), *A letto con il nemico* (J. Ruben 1991), *Via dall'incubo* (M. Apted, 2002), *Primo amore* (M. Garrone, 2004), *Big eyes* (T. Burton 2014), *L'amore rubato* (I. Braschi 2016), *La ragazza del treno* (T. Taylor 2016), *The wife* (B. Runge 2017), *L'affido* (X. Legrand 2017), *Colette* (W. Westmoreland 2018), *L'uomo invisibile* (L. Whannell 2020). Si tratta di un film francese, due italiani e otto di area angloamericana, prodotti in un arco temporale che va dal 1944 al 2020. Tali pellicole possono essere ritenute rappresentative di quelle che narrano il fenomeno specifico indagato in questo articolo, non invece rappresentative di tutti i film che mostrano la violenza maschile sulle donne nella coppia o all'esterno, la quale risulta essere nella maggior parte dei casi fisica e sessuale. I film presi in esame sono stati ritenuti particolarmente significativi perché, pur appartenendo a differenti contesti culturali ed epoche storiche, presentano alcuni tratti comuni nella tematizzazione della violenza verbale, psicologica ed emotiva. Tali tratti risultano riconducibili al sostrato patriarcale che permea tutte le rappresentazioni prese in esame, di cui si evidenzia la forte pervasività, trasversalità e resistenza, proprio perché riesce a influenzare produzioni distinte e distanti in termini spazio-temporali. In questo senso, la scelta di un campione così diversificato in termini spazio-temporali è parsa particolarmente di interesse in relazione al fatto che i film - afferenti a contesti produttivi, distributivi e di fruizione differenti -, pur adottando forme di rappresentazione diversificate, tematizzano in modo analogo o simile alcune dinamiche. Il campione selezionato conferma così la pervasività, la trasversalità e la rigidità di alcune strutture patriarcali, che informano le rappresentazioni prese in esame, individuate per questo motivo come oggetto di indagine.

Ai fini dell'analisi, e coerentemente alle loro trame, le produzioni selezionate sono state suddivise in tre grandi gruppi. Nel primo si collocano *Big eyes*, *The wife* e *Colette*, rispetto ai quali la svalutazione lavorativa è uno degli aspetti centrali;

in merito alla manipolazione mentale, si possono considerare *Angoscia*, *La ragazza del treno* e *L'uomo invisibile*; infine, con riferimento al terzo gruppo, i film che rappresentano il controllo nelle varie sfaccettature sono *A letto con il nemico*, *Via dall'incubo*, *Primo amore*, *L'amore rubato*, *L'affido*.

L'approccio metodologico utilizzato per l'analisi è duplice e interdisciplinare. In primo luogo, per quanto riguarda la rappresentazione dei fattori socio-culturali che producono, alimentano e talvolta apertamente legittimano la violenza, l'analisi intende soffermarsi su quanto alcune dinamiche di violenza affondino le radici in un sostrato culturale di tipo patriarcale. Partendo da un inquadramento antropologico legato ai *Gender Studies* e ad un approccio femminista, secondo cui maltrattamenti degli uomini sulle donne partono da uno *sbilanciamento di potere* tra i generi, l'analisi intende evidenziare le matrici culturali alla base delle interazioni violente rappresentate all'interno dei film selezionati. Se è vero, infatti, che la costruzione delle identità di genere ha una matrice culturale (Mead 1935), e che "maschi e femmine diverrebbero, con l'intervento del sociale, uomini e donne" (Busoni 2000, 41), risulta evidente quanto anche la costruzione delle differenze di genere, e i relativi nessi di potere, si strutturi *su base culturale*. Nello specifico, dunque, partendo dal presupposto che la costruzione delle differenze di genere parta da una sperequazione di potere tra uomini e donne, si intende osservare quali sono le caratteristiche culturalmente assegnate in senso oppositivo a uomini e donne (Wilk 2007) e in che modo la disparità di potere tra i generi che ne deriva, avallata a livello socioculturale, produca situazioni di violenza, che in quanto attività umana risulta culturalmente condizionata (Dei 2005).

In secondo luogo, l'analisi delle interazioni, rappresentate nei film presi in considerazione, è resa possibile da un approccio sociologico che combina una teoria sistemica e costruttivista della comunicazione con gli studi sul dialogo. Secondo la teoria di Niklas Luhmann (1990), i sistemi sociali possono essere intesi

come sistemi di comunicazioni guidati da una specifica *forma*, la quale orienta e seleziona i contenuti che possono essere ammessi o meno. La coppia, come sistema della comunicazione affettiva primariamente guidato dall'*amore* (Luhmann 2016), si fonda sulla reciprocità, dà spazio alla diversità personale e accetta la sua imprevedibilità. Chi ama, infatti, agisce orientandosi a ciò che osserva come esperienza positiva importante della persona amata e tre sono i presupposti strutturali fissati dall'*amore* per il sistema sociale della coppia: (1) le conferme reciproche e incondizionate; (2) le persone uniche, specifiche ed autonome dei partner; (3) le aspettative affettive legate alle espressioni personali (emozioni, esperienze, idee).

Sempre riprendendo la teoria luhmanniana (si veda Baraldi 2012), la violenza può essere interpretata come *un'azione che origina nella comunicazione*: dalla mancanza di comprensione e/o di accettazione della diversità, dalla necessità di condividere una prospettiva, dalla necessità di trovare in fretta un accordo. La violenza *nega l'altro*, la sua diversità, la sua *agency*: può colpire il corpo dei partecipanti, oppure può inibire o bloccare la loro azione, creando paura e senso di minaccia. La violenza *controlla, pone fine e surroga* una comunicazione problematica: colpisce gli individui perché creano problemi di comunicazione, ma è la comunicazione ad essere diventata inadeguata, inaccettabile, insostenibile. Mentre l'*amore* si fonda e si esprime attraverso il dialogo - osservabile anche come forma di gestione positiva del conflitto di coppia - la violenza è la massima espressione del monologo e di una gestione negativa delle contraddizioni, delle divergenze, dei malintesi.

Secondo Bohm (2014), nel *dialogo* ci si incontra, si ascolta il punto di vista dell'*altro*, si cerca di comprenderlo, si negozia, si condividono nuovi significati e si cerca insieme una soluzione che soddisfi entrambi, non necessariamente un accordo. Il dialogo, anche quello amoroso, è dunque una specifica forma di comunicazione in cui si manifestano e si scambiano prospettive diverse attraverso

l'ascolto attivo, l'apprezzamento e l'incoraggiamento di tutti i contributi (Pearce e Pearce 2003). Equità nella partecipazione attiva, posizionamento come persone e aspettative affettive costituiscono i presupposti strutturali di una forma dialogica dell'interazione. Tra le azioni comunicative che la realizzano (Gergen *et al.* 2001; Littlejohn 2004; Littlejohn e Dominici 2001; Winslade e Williams 2012), si possono menzionare inviti, domande aperte, domande chiuse di approfondimento, eco, segnali minimi di comprensione e continuazione, formulazioni. Quando invece in una discussione, anche nel sistema della coppia, si vuole avere la meglio, difendendo i propri interessi, facendo prevalere i propri assunti e le proprie opinioni, si può parlare di *monologo* (Bohm 2014). Nell'interazione, il monologo si realizza attraverso azioni che denotano il controllo e la negazione della diversità dell'altro/a, una disparità di potere e l'imposizione della propria prospettiva, quali ad esempio: domande polari per cercare un accordo o indirizzare la riflessione, turni lunghi con spiegazioni e istruzioni, direttive e ordini, valutazioni e giudizi negativi. In questo caso, nei film selezionati, si intende osservare attraverso quali azioni monologiche viene attuata la violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia.

#### **4. Le matrici culturali della violenza**

È possibile osservare come le differenze tra i generi costruite su base socio-culturale (Busoni 2000; de Lauretis 1989), e i relativi *nessi di potere* che ne derivano, di fatto costituiscono la matrice culturale delle diverse forme di violenza rappresentate nei film presi in esame. Stando a Wilk (2007), nello specifico, le differenze tra i generi risultano strutturate in senso binomiale e oppositivo, anche a causa di fattori socio-economici.

Fino alla rivoluzione industriale nella cultura occidentale la donna era ancora legata a tutti quegli aspetti dell'amministrazione legati alla casa e al mondo

domestico, come testimonia la stessa la stessa etimologia della parola economia, connessa al termine *òikos*, casa. Con l'esternalizzazione totale di tutte le attività economiche al di fuori dell'abitazione domestica e con l'assegnazione di queste attività lavorative prevalentemente agli uomini, una costruzione di *poli oppositivi di genere* basata sul dentro/fuori è stata immediata. Conseguenza necessaria di questo dualismo è stata assegnare alle attività svolte al di fuori della casa (e quindi dall'uomo) caratteristiche legate al ragionamento logico-razionale e alla lucidità mentale e, per contrasto, alle attività svolte in casa (dalla donna), depauperata delle sue funzioni economiche, quelle legate alla sfera del privato, dell'intimo e dell'emotività.

Wilk (2007), muovendo da questo dualismo, stila una serie di caratteristiche opposte costruite socialmente intorno ai poli uomo/donna: "pubblico/privato; economica/ famiglia; uomo/donna; razionale/emozionale; mente/corpo; storico/naturale; oggettivo/soggettivo; scienza/umanità; scienza economica/sociologica; competitivo/educativo; indipendente/dipendente" (p. 37).

Proseguendo lungo il filo delle opposizioni tracciate da Wilk (2007), partendo dall'idea che l'organizzazione sociale ha recepito questo dualismo, Michelini (2002) dimostra come un effetto concreto di questa concezione oppositiva tra il dentro/fuori si sia tradotto a livello storico, per esempio, nel concepire il lavoro maschile come più connesso al concetto di produzione (all'esterno) e il lavoro femminile più connesso al concetto di riproduzione (all'interno).

Questa impostazione è osservabile all'interno dei tre film presi in esame rispetto alla rappresentazione della svalutazione lavorativa da parte dell'uomo sulla donna: *The Wife*, *Colette* e *Big Eyes*.

In *The Wife* la protagonista Joan sogna di fare la scrittrice sin dall'inizio del film e finisce col diventare la *ghostwriter* dell'uomo di cui si innamora, Joe, suo docente di scrittura e candidato al premio Nobel grazie agli scritti della moglie,

poiché dotato di scarso talento. Questa disparità di talento si trasforma in *svalutazione* nella relazione quando Joe prende consapevolezza del fatto che Joan è più dotata di lui nella scrittura: un fatto del tutto inaccettabile, che rischia di compromettere l'equilibrio della coppia, che non potendosi basare sulla strutturazione canonica dei ruoli di genere (Wilk 2007) rischia di andare in frantumi. “Tu diventerai una scrittrice di successo e io starò a casa a correggere tesine e cucinare patate arrosto! (min. 1.04), tuona Joe quando minaccia di lasciare Joan, incapace di accettarne il talento. In questa esternazione è contenuta tutta la matrice culturale patriarcale della svalutazione lavorativa che poi sarà rappresentata nel film: Joe è incapace di accettare che nella sua relazione di coppia le aspettative di genere non siano attese ma, anzi, siano addirittura ribaltate. E per questo motivo Joan decide di accettare il compromesso che serve a salvare la relazione: fingere che sia lui lo scrittore e attenersi alle aspettative di genere che la vogliono madre e moglie, ma non scrittrice. Un fatto che le renderà molto difficile la partecipazione alla cerimonia di premiazione del Nobel, che vede un panel di soli uomini, una fotografa inginocchiata a ritrarli e una platea di mogli ad ascoltarli, celebrate come muse. Uno scambio di battute tra Joan e il re di Svezia esemplifica in maniera significativa la matrice culturale della violenza psicologica rappresentata nel film (min. 1.15):

1. Re: Mi parli di lei, signora Castelman: lei ha un'occupazione?
2. Joan: Certo...
3. Re: E... quale sarebbe?
4. Joan: Io sono una creatrice di vita.
5. Re: Sa, mia moglie darebbe la stessa risposta.

In questo scambio di battute è perfettamente rappresentato il *binomio oppositivo* tracciato da Wilk (2007) e da Michelini (2002): la svalutazione

lavorativa femminile si regge sull'assunto culturalmente condiviso per cui il *lavoro produttivo* (e in questo caso creativo) faccia capo all'uomo, mentre alla donna fa capo solo quello *riproduttivo* (e creatore).

Questa stessa impostazione viene ripresa in *Colette*, film d'ambientazione francese nel periodo della Belle Époque, che riprende la reale storia di Colette, depauperata dei suoi meriti letterari dal marito Willy. Anche in questo caso, l'espropriazione del talento si regge su una costruzione socio-culturale che sembra legittimarla: in più punti del film si sottolinea quanto il fatto che Colette sia l'autrice risulti poco credibile, motivo per cui è molto più semplice affidarle il ruolo di musa ispiratrice del personaggio principale dei romanzi (fintamente) scritti dal marito. Diversi passaggi del film risultano esemplificativi della violenza che Colette subisce, paradossalmente presentata come un'opportunità dal marito che, nell'ordine, la segrega in casa per obbligarla a scrivere, la convince ad assumere le fattezze del suo personaggio e si appropria della paternità dell'opera.

Un'impostazione analoga è rinvenibile anche in *Big Eyes*. Pur non muovendosi in ambito letterario, ma pittorico, il film riproduce lo stesso schema: un marito scarno di talento, Walter, si appropria di quello della moglie, Margaret, strutturando un processo di violenza psicologica che affonda le radici su base culturale. All'interno del film la strutturazione binomiale proposta da Wilk (2007) risulta particolarmente rappresentata. Nonostante Margaret di fatto si occupi della parte sostanziale del lavoro artistico, si muove sempre negli ambienti interni, al contrario del marito che viene rappresentato sempre in contesti esterni a quello domestico, poiché impegnato nella promozione delle opere, spacciate per proprie. Pur essendo l'artista che si occupa della produzione dei quadri, dunque, Margaret viene relegata nel contesto domestico, secondo una *svalutazione lavorativa di matrice culturale* che vede la dimensione femminile più a proprio agio negli ambienti interni, come dimostrato dal fatto che Margaret si convince a collaborare alla menzogna costruita da Walter sia perché l'arte femminile non vende e sia

perché, in un momento di dubbio rispetto alla sua condotta, si reca in una chiesa. Qui riceve un consiglio dal padre confessore estremamente significativo per questa analisi (00.38): “Lei è cresciuta nell’insegnamento cristiano secondo cui l’uomo è il capo della famiglia, forse dovrebbe fidarsi del giudizio di suo marito”. Per quanto naturalmente si tratti di un giudizio presentato come figlio di una concezione della famiglia marcatamente cattolica, risulta evidente quanto la violenza subita da Margaret sussista anche perché consentita, legittimata e avallata su base culturale.

La svalutazione lavorativa subita dalle protagoniste, dunque, va di pari passo con la loro segregazione, fisica o simbolica, nella dimensione dell’interno di cui parla Wilk (2007) depauperata delle sue funzioni economico-produttive, nonostante di fatto spesso ospiti i processi creativi di cui sono artefici le protagoniste: un fatto, questo, rappresentato in modo molto chiaro anche in termini visuali. Le protagoniste dei tre film, infatti, sono più spesso rappresentate in contesti domestici, laddove le loro controparti maschili, pur non avendo un ruolo attivo nel processo di produzione artistica, vengono sistematicamente rappresentati in contesti esterni: *vernissage*, presentazioni di libri, palchi da cui ritirare il premio Nobel. Margaret dipinge i suoi quadri al chiuso della propria stanza, Colette viene segregata in camera per scrivere le sue storie, Joan vive la claustrofobia di una stanza d’albergo in Svezia: al contrario, Walter, Willy e Joe abitano i contesti esterni, sede di relazioni di lavoro socialmente riconosciute e legittimate.

In virtù di questa segregazione, come è possibile notare, le protagoniste dei tre film, pur essendo dotate di talenti nei diversi settori, di fatto finiscono relegate nella dimensione dell’interno, in modo da non compromettere la cosiddetta *funzione essenziale* (Fontana 2002), quella domestica e riproduttiva, assegnata alla parte femminile della società.

Come anticipato in precedenza, ulteriore conseguenza di una strutturazione dei ruoli basata sulla dicotomia tra interno ed esterno è stata associare all'uomo caratteristiche prettamente legate alla sfera logico-razionale e, per converso, alla donna caratteristiche legate al sentimento, all'emotività e, in ultima istanza, all'*instabilità*. Questa impostazione ha marcatamente segnato una serie di tipizzazioni molto presenti nell'immaginario. A titolo esemplificativo, si pensi al fatto che l'isteria per molto tempo è stata ritenuta malattia tipicamente femminile e che la stessa parola, secondo una tradizione che risale a Ippocrate, deriva dal greco antico *hystère* che vuol dire "utero": un fatto smentito da studi di matrice neurologica, che hanno dimostrato l'esistenza degli stessi sintomi anche nella parte maschile della società (Civita 2007).

La concezione comune, costruita su base socio-culturale, secondo cui le donne siano maggiormente portatrici di caratteristiche legate all'emotività, al sentimento e all'instabilità è alla base di alcune delle dinamiche di violenza perpetrate all'interno della coppia tramite un processo di *manipolazione psicologica*, rappresentata nei film analizzati in questo senso: *Angoscia*, *La ragazza del treno*, *L'uomo invisibile*.

L'analisi dei tre film permette di osservare la rappresentazione del fenomeno anche in senso diacronico. Si passa, infatti, da una rappresentazione molto esplicita della manipolazione psicologica in *Angoscia*, il cui titolo originale risulta essere *Gaslight*: da quest'ultimo deriva il nome della pratica (*gaslighting*) che consiste nel mettere in dubbio le percezioni della donna, fino a renderla completamente insicura di ciò che osserva, pensa, ricorda, dice, ecc. Ne *La ragazza del treno* la rappresentazione del fenomeno risulta essere più tortuosa, dal momento che la costruzione della narrazione porta lo spettatore a non riconoscere l'operazione psicologica condotta nei confronti della protagonista femminile, sottolineando in questo caso in misura maggiore la dimensione sotterranea e subdola dei processi di manipolazione. La rappresentazione del

fenomeno ne *L'uomo invisibile*, il più recente tra i film analizzati, riflette il periodo storico della sua produzione, perché mostra un processo di manipolazione strutturato tramite avanzati strumenti tecnologici.

Nello specifico, in *Angoscia*, dunque, vengono rappresentate in maniera dettagliata le strategie condotte da Gregory nei confronti di Paula, per convincerla di non essere nel pieno delle proprie facoltà mentali, come si può evincere dal fatto che dimentica dove ha messo un gioiello molto importante, non ricorda la posizione di alcuni oggetti in casa e ha la percezione che le luci a gas perdano di intensità. Sono tutti stratagemmi attuati intenzionalmente da Gregory per far dubitare Paula della sua fermezza mentale, al fine di derubarla dei suoi gioielli. Nelle interazioni rappresentate, risulta molto frequente la riluttanza della donna a credere che stia impazzendo: un fatto a cui Gregory facilmente ribatte apostrofandola come isterica, proprio come lo era sua madre e proprio come lo sono molte donne, sembrerebbe suggerire il sottotesto delle sue accuse.

Un sottotesto esplicitato da Tom, in *La ragazza del treno*, manipolatore nei confronti delle sue partner e nello specifico della sua ex moglie, Rachel, ridotta a immaginare le vite degli altri tramite il finestrino di un treno. “Siete matte voi donne” (1.32), tuona all’interno di una scena caratterizzata da dinamiche di violenza psicologiche e poi fisiche, che si conclude con un’accusa nei confronti di Rachel la cui follia, di fatto non esistente ma costruita da Tom, viene ritenuta contagiosa (1.35): “Io sono così perché ho sposato te, sei tu che mi hai fatto diventare matto!”. Come è evidente osservare dalle interazioni rappresentate, cariche di violenza in termini di umiliazione, la manipolazione di Tom si regge su una concezione socio-culturale secondo cui la stabilità mentale non alberghi facilmente dalle parti del genere femminile. Un fatto che il protagonista utilizza a proprio scopo, al fine di manipolare e controllare definitivamente Rachel, proprio come fa Adrian nei confronti di Cecilia ne *L'uomo invisibile*. In questo caso la manipolazione si avvale di strumenti tecnico-scientifici, ma nuovamente si regge

sul proposito di indurre Cecilia alla follia tramite precise strategie (1.41), come spiega la stessa protagonista: “Si muove così e mi fa sentire come se fossi io la pazza. È quello che fa”.

La rappresentazione della manipolazione vissuta dalle protagoniste, pur facendo capo a produzioni che si spalmano su un arco temporale esteso e in contesti differenti, ha un minimo comune denominatore a livello tematico: i film mettono in scena la percezione sbiadita della realtà vissuta dalle protagoniste che sono vittime della manipolazione maschile. È interessante osservare come, procedendo in senso diacronico, questo tipo di manipolazione sia rappresentata in modo diversificato all'interno di ciascuna produzione tramite un differente uso della fotografia: in *Angoscia* la confusione vissuta da Paula a causa della manipolazione subita è rappresentata tramite una fotografia buia, che descrive contesti domestici sempre in penombra, così come si trovano a essere le percezioni della protagonista, costantemente in dubbio rispetto a ciò che è vero e a ciò che non lo è. Ne *La ragazza del treno* la manipolazione subita da Rachel viene rappresentata visivamente con lo stratagemma narrativo della memoria: i suoi ricordi sono sbiaditi, così come lo è la fotografia delle scene in cui fa fatica a ricordare cosa le è realmente successo e così come risulta essere la sua percezione della realtà, costantemente messa in discussione a causa dei processi di manipolazione messi in atto da Tom. Ne *L'uomo invisibile* la manipolazione psicologica è messa in scena tramite un cortocircuito visivo: la fotografia è nitida, l'immagine dettagliata, ma come la protagonista non riusciamo a cogliere la verità, perché invisibile a occhio nudo, esattamente come il partner di Cecilia, che tramite la tecnologia si rende invisibile al fine di controllarla e manipolarla.

Indurre le proprie partner a dubitare della propria stabilità mentale, dunque, è quello che fanno gli uomini violenti rappresentati all'interno di questi tre film e, stando a Wilk (2007), è quello che fa una certa costruzione binomiale delle caratteristiche associate a uomini e donne che vedono la dimensione della mente

associata all'uomo e, per converso, quella dell'instabilità, dell'emotività e del *corpo* alla donna.

Il corpo, dunque, costituisce terreno d'azione dell'universo femminile, motivo per cui, come esplicitato in precedenza, in senso professionale il lavoro riproduttivo fa capo all'universo femminile e quello produttivo all'universo maschile. Ma il corpo è anche il terreno di appropriazione da parte di alcune dinamiche di violenza rappresentate all'interno dei film che proiettano sui propri fotogrammi la dimensione del controllo, che può perpetrarsi tramite l'appropriazione della partner in senso fisico (*A letto con il nemico*; *Via dall'incubo*; *L'amore rubato*), tramite i suoi figli (*L'affido*) o letteralmente tramite un'appropriazione corporea (*Primo amore*). All'interno di questi film le dinamiche di violenza, psicologiche ma anche fisiche, secondo il tipico ciclo della violenza (Walker 1979), passano per un'appropriazione della dimensione fisica altrui.

Esemplificativo in questo senso risulta essere il film *Primo amore*, che mette in scena l'ossessione di Vittorio rispetto ai corpi femminili, che sfocia nella manipolazione concreta del corpo di Sonia, sua partner, di cui controlla le abitudini alimentari. *L'appropriazione del corpo* di Sonia diventa *appropriazione della sua identità*, ridotta a manufatto da perfezionare e migliorare, dal momento che l'orafo Vittorio fa su di lei ciò che fa sul lavoro: distrugge e raschia fino a ridurre a essenziale, a ciò che è prezioso (per lui), lavorandola come se fosse il suo gioiello. Il corpo femminile diventa un'ossessione, poiché rappresenta l'unica dimensione tramite cui Vittorio riesce a inquadrare le sue partner: "Ho sempre cercato [nelle partner, nda] prima il corpo e poi la testa, non ho mai pensato che potesse essere il contrario" (min. 19.29).

La violenza perpetrata, dunque, parte da un'appropriazione del corpo femminile, come si può osservare anche nelle dinamiche di appropriazione rappresentate in *A letto con il nemico*, in cui sin dalle prime scene Patrick sceglie

quale vestito indosserà Sara, nelle dinamiche di gelosia ossessiva rappresentata in alcune scene de *L'amore rubato* e *A letto con il nemico* e, infine, nell'appropriazione del corpo femminile tramite quelle che culturalmente ne sono considerate appendici, i figli, nel film *L'affido*. Che il corpo femminile risulti essere centrale nei film analizzati traspare dal fatto che, pur trattandosi di produzioni distinte e distanti da un punto di vista spazio-temporale, troviamo costantemente un focus visuale sulla fisicità delle protagoniste tramite primi piani sui loro corpi, terreno di appropriazione da parte dei personaggi maschili. Vediamo da vicino il corpo fragile di Sonia, vessato dal dimagrimento imposto da Vittorio nel film *Primo amore*, ma anche il corpo paralizzato dalla paura di Sara, a cui Patrick impone la scelta del vestito da indossare in alcune scene del film *A letto con il nemico*. Tramite specifici primi piani, durante i suoi allenamenti vediamo anche da vicino il corpo di Slim, protagonista di *Via dall'incubo*, che riesce a sfuggire al suo aggressore proprio allenandosi e fortificando il suo corpo, impedendone l'appropriazione. I corpi violati e deturpati sono centrali a livello visivo anche nelle inquadrature de *L'amore rubato* e *L'affido*, che maggiormente mettono in scena situazioni di pura violenza fisica subita dalle protagoniste.

Le dinamiche di violenza rappresentate all'interno di questo filone di film, dunque, ancora una volta si poggiano su un *sostrato culturale di matrice patriarcale e di tipo binomiale* (Wilk 2007) che, di fatto, legittima e avalla le dinamiche di possesso, inquadrando la dimensione femminile in quella del corpo, controllato, violato e recepito come di proprietà da parte dei partner maschili.

## 5. La violenza nelle interazioni

Dopo l'analisi delle radici culturali della violenza rappresentata nel campione selezionato, in questa sezione l'attenzione è rivolta alle interazioni che, all'interno di questi film, esprimono in maniera particolarmente esemplificativa la

violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia. Come già illustrato in precedenza, l'approccio utilizzato è di tipo sociologico e incentrato sulle forme della comunicazione, nello specifico sulle azioni monologiche espresse dall'uomo nei confronti della donna.

Come già osservato, nei film che trattano la violenza verbale, emotiva e psicologica nella forma di *svalutazione lavorativa*, le mogli vengono convinte dai mariti a non firmare le loro opere e a nascondere in pubblico il loro talento, in favore della visibilità e della carriera dei loro uomini, in quanto queste sono narrate come attese socialmente e più remunerative. Tale riproduzione di ruoli di genere differenziati, basata sui noti e persistenti stereotipi e pregiudizi, denota una relazione di potere in cui l'uomo controlla la donna, la osserva come suo oggetto e sua proprietà, la espropria del talento artistico ai fini della propria fama e del ritorno economico: un dispositivo di potere, questo, che viene attuato dal marito anche attraverso l'uso di monologhi nelle interazioni.

In *The wife*, ad esempio, quando la moglie (che scrive ed è brava) esprime un parere non propriamente positivo sul romanzo del giovane marito (suo professore all'università), egli apre il conflitto, l'accusa di non rispettarlo, minaccia di lasciarla e rifiuta un possibile ribaltamento dei ruoli (lui padre-casalingo, lei scrittrice di successo): tali azioni monologiche - *accuse, minacce e rifiuti* - esprimono una violenza verbale e fungono da ricatto affettivo per la donna, che si offre di scrivere al posto del suo amato, per preservarne la reputazione e per non perderlo. In *Colette*, si può notare anche la rappresentazione di un'altra gamma di azioni monologiche, quali *accuse, valutazioni negative, intimidazioni, ordini*, come ben esemplificato nel seguente estratto:

*Estratto 1 - Colette (min. 43.53-47.10)*

1. (*Willy porta Colette in una casa di campagna dove lei non è mai stata, le dice che si è fatto dare un anticipo dall'editore per comprarla a lei "mio*

*amore... mio cuore”, per far sì che scriva in tranquillità il prossimo libro, a cui lei si oppone. Iniziano i lavori di ristrutturazione della casa, Colette finisce per iniziare a scrivere, Willy entra nella stanza con in mano pochi fogli).*

2. Willy: è tutto qui? (*sfogliandoli*) è quanto hai prodotto in queste settimane?
3. Colette: ho pensato alla casa... le riparazioni, le piastrelle, la tinteggiatura, le piante del giardino.
4. Willy: le piante del giardino... abbiamo una scadenza!
5. Colette: trovo alquanto difficile scrivere quaggiù... da sola... e non voglio scrivere un'altra Claudine.
6. Willy: sei diventata pazza? Non capisci che raro momento è questo, in cui il pubblico supplica una replica? Su, vieni con me (*prendendola per mano*) che cosa farebbe il preside se Claudine non avesse fatto i compiti?
7. Colette: Willy non essere sciocco.
8. Willy: che le farebbe allora?
9. Colette: riscrivere delle frasi ... e la percuoterebbe sulle sue ginocchia.
10. Willy: esatto! (*la spinge dentro ad una stanza, chiudendola a chiave*).
11. Colette: comincio domani... Willy?!?! (*cerca di aprire la porta*).
12. Willy: scrivi!
13. Colette: Willy fammi uscire!
14. Willy: farai come ti dico... torno tra quattro ore e mi aspetto delle pagine.
15. Colette: Willy! Willy andiamo, non è divertente... Willy! Willy sei un bastardo! Sei arrogante e bastardo! Fammi uscire! Willy! Apri la porta! Fammi uscire!

Anzitutto, l'estratto 1 mostra come l'espropriazione e lo sfruttamento del talento della moglie siano preceduti da una manipolazione affettiva: l'uomo le dice di amarla e di averle regalato una casa per lasciarla scrivere in tutta tranquillità il secondo romanzo, tuttavia nella scena successiva l'interazione

assume una forma asimmetrica e monologica, in cui la disparità di potere è evidente. Infatti, simulando di essere il preside di una scuola, il marito valuta negativamente il lavoro da lei prodotto fino a quel momento (turno 2), la richiama al suo dovere (turno 4), la accusa di pazzia (turno 6), inizia ad intimidirla con minacce di punizioni corporali (turni 6, 8, 10), infine le impartisce ordini e la segrega nella stanza per obbligarla a scrivere (turni 12 e 14). Sia in *Colette*, sia in *Big Eyes*, si riscontrano anche *denigrazioni* e *umiliazioni*, azioni monologiche espresse dal marito soprattutto per sminuire il talento della moglie e il successo che potrebbero avere le sue opere: dapprima l'uomo la denigra e la umilia in modo mitigato ma manipolatorio, inserendo tali azioni nella narrazione di un amore simbiotico, di un Noi solidale e dell'importanza dell'introito economico grazie alla vendita delle opere firmate da lui, ma prodotte da lei; successivamente, quando il marito sente la situazione sfuggirgli di mano poiché la moglie vuole iniziare a firmare le sue opere e apre un conflitto, egli combina denigrazioni e umiliazioni a *minacce di morte*, al fine precipuo di contrastare i tentativi della donna di opporsi all'invisibilità artistica a cui viene relegata, nonché di demolire la sua *agency* e la sua volontà di avere voce.

Nei tre film in cui si palesa la violenza verbale, emotiva e psicologica come *manipolazione mentale*, ritornano umiliazioni e accuse. Esse sono attuate, anche in questo caso, soprattutto sul finire di ciascuna pellicola, quando l'uomo viene messo alle strette dalla donna, la quale apre il conflitto dopo essersi resa conto dell'impianto manipolatorio del marito per controllarla ed usarla anche a fini economici. Un primo esempio può essere rintracciato in *Gaslight*, dove le azioni monologiche date da *umiliazioni* e *accuse* servono al marito per rafforzare nella mente della moglie l'ipotesi di essere pazza, instabile e inaffidabile come lo era (forse) la madre. Ancor più esemplificativa è una delle ultime scene de *La ragazza del treno*, nella quale viene rappresentato anche l'intreccio tra violenza verbale e violenza fisica al culmine dell'*escalation* del conflitto:

*Estratto 2 - La ragazza del treno (1.38.53-1.40.55)*

1. *(Tom è seduto sul divano, Rachel stesa a terra dopo che lui l'ha colpita con il bicchiere).*
2. Tom: sei come un cane... uno di quei cani che non vuole nessuno... quei cani bastonati... quelli che prendi a calci e loro continuano a tornare da te... pensando che se si comportano meglio.
3. Rachel: tu non puoi più farmi questo.
4. Tom: tu gli vorrai bene.
5. Rachel: è così che fai sempre ma non funziona più con me.
6. Tom: la colpa è soltanto tua, Rachel... se solo quella sera fossi rimasta dov'eri... se... ci avessi lasciato in pace... non sarebbe successo niente a Megan... in un certo senso l'hai uccisa tu.
7. Rachel: ma non sono stata io... sei stato tu.
8. *(Rachel cerca di scappare e uscendo di casa afferra un cavatappi, Tom la ferma e cerca di strangolarla).*
9. Tom: io sono così perché ho sposato te... sei stata tu a farmi diventare matto! Ma tu hai idea di che cosa vuol dire essere sposati a un cazzo di fantasma?!?!
10. *(Rachel lo colpisce con il porta-ombrelli per difendersi e fugge nel giardino, dove poi lo colpirà a morte con il cavatappi).*

L'estratto 2 mostra come, dopo averla colpita violentemente, il marito infierisca ancora verbalmente sulla donna per annientarla: la umilia (turni 2 e 4), la incolpa ingiustamente dell'omicidio della sua amante (turno 6), infine la accusa di averlo costretto alla pazzia e al contempo la umilia dicendole di essere stata una nullità come moglie (turno 9). In questa scena, così come in una presente sul finire de *L'uomo invisibile*, la donna uccide il marito per difendersi e porre fine alla violenza emotiva e psicologica subita negli anni come manipolazione mentale.

Anche *Primo amore* - film inserito nel gruppo dei cinque che trattano la violenza verbale, emotiva e psicologica come *controllo del corpo, delle azioni e dell'agency*

delle donne - termina mostrando come la moglie colpisca l'uomo con l'attizza-carboni per fuggire dalla cantina: lui l'aveva segregata lì per punirla, dopo averla trovata a mangiare con foga nella cucina del ristorante in cui erano andati a pranzo insieme. Anche in questo caso, la scena finale del film narra il culmine dell'*escalation* del conflitto rappresentando i tre aspetti appena descritti: a) l'intreccio tra violenza verbale e violenza fisica (lui le butta addosso il cibo); b) le *accuse*, le *intimidazioni* e gli *ordini* del marito; c) la reazione violenta di difesa e liberazione attuata dalla donna. In questo film, ancor più interessante ai fini dell'analisi è una scena precedente, nella quale sono riscontrabili altre azioni monologiche che esprimono violenza emotiva e psicologica attraverso il controllo del corpo:

*Estratto 3 - Primo amore (00.43.10-00.44.57)*

1. (Vittorio è in cucina e pesa un sacchetto di biscotti aperto, poi esce in giardino)
2. Vittorio: ora rendimi le cose più facili.
3. Sonia: anche tu devi.
4. Vittorio: non mangiare, non mangiare quando non ci sono, per favore.
5. Sonia: se ti ho detto che non mangio mai...
6. Vittorio: ma ne hai mangiati, ne hai mangiati coi tuoi amici, io ne sono sicuro... non esiste che ne offri a loro e tu non ne mangi... sì o no? Uno?
7. Sonia: ma il punto è se fosse un biscotto...
8. Vittorio: l'hai mangiato no? Giusto? Sonia! L'hai mangiato o no? Dai dimmi solo sì, che l'hai mangiato.
9. Sonia: va beh, di compagnia uno l'avrò mangiato.
10. Vittorio: l'hai mangiato allora (*irritato*)... vedi che l'hai mangiato, cazzo
11. Sonia: ma non so se.
12. Vittorio: sì o no? Sì (*irritato*). L'hai mangiato. L'hai appena detto, no? (*Sonia annuisce*) Allora, lo vedi che sono costretto a comportarmi così? Credi che mi piaccia? È una questione di principio Sonia, non è tanto

mangiarne uno o dieci capito? Non è la quantità. È che se lo fai una volta dopo lo fai un'altra volta dopo lo fai una terza... e diventa un'abitudine... e non deve diventare un'abitudine... o no? Dimmi se sbaglio.

13. (Sonia non risponde).

L'estratto 3 si apre con due direttive mitigate rivolte dal marito alla moglie (turni 2 e 4), con cui la invita a non mangiare in sua assenza come stabilito (da lui), ma subito dopo l'interazione assume una forma asimmetrica che suona quasi come un interrogatorio. L'uomo pare infatti mettere sotto torchio la donna per farla confessare di aver trasgredito la regola. Già al turno 6, egli mostra sfiducia nei confronti della moglie, esprime chiaramente il suo parere, formula una domanda polare sì/no ed una domanda chiusa di approfondimento, volta tuttavia a cercare l'accordo sulla sua posizione. Alla risposta vaga e timorosa di Sonia, il marito al turno 8 alza i toni, la incalza con *domande indagatorie* e con un *ordine*: tutte azioni monologiche che appaiono finalizzate, come le precedenti, a controllare il corpo della moglie e ad imporre la propria prospettiva, ritenuta quella "giusta" e "vera". Dopo che Sonia riferisce la possibilità di aver mangiato un biscotto in compagnia, Vittorio al turno 10 riformula tale espressione e la trasforma in certezza, constatando con irritazione che aveva ragione lui: la moglie non gli ha dato retta e ha mangiato in sua assenza. Al tentativo di Sonia di prendere la parola e spiegare l'accaduto il marito, ancor più irritato, al turno 12 fa un *lungo monologo* in cui, nell'ordine:

- a) formula una domanda polare sì/no, dando lui stesso la risposta affermativa senza coinvolgere la moglie;
- b) sancisce quanto accaduto, spingendo Sonia a darne conferma;
- c) giustifica il suo controllo sul cibo, incolpando la donna;
- d) ribadisce il principio di fondo della regola da lui imposta (non deve mangiare in sua assenza, per evitare possa diventare un'abitudine);

- e) sembra cercare un contraddittorio finale, ma in realtà cerca nuovamente un accordo, imponendo la sua prospettiva come “corretta”. A tutto ciò segue il silenzio della donna, che appare paralizzata.

Nelle altre tre pellicole riguardanti il controllo del corpo, delle azioni e dell'*agency* della donna (*A letto con il nemico*, *L'amore rubato*, *L'affido*), un elemento rappresentato in modo ricorrente è il *ciclo della violenza* (Walker 1979), che è dato da: 1) una fase di crescita della tensione, in cui l'uomo rimprovera qualcosa alla donna (ad esempio, non essersi attenuta alle regole da lui dettate) oppure in cui è lei che inizia ad opporsi a determinati comportamenti di lui; 2) una fase di maltrattamento, in cui la umilia verbalmente e la picchia, spesso per gelosia, sospettando che lei abbia un altro uomo; 3) una fase di “luna di miele”, in cui si mostra dolce e pentito, facendole un regalo, promettendole di cambiare, dichiarandole amore, consumando un rapporto sessuale con lei, per poi ricominciare il ciclo. Dunque, ritorna l'intreccio di violenza verbale e violenza fisica, ma ritorna anche la narrazione, espressa dall'uomo, del “non sai quanto ti amo” e del “niente potrà separarci”: così facendo, egli costruisce il loro “amore” come fusionale ed eterno, e la violenza perpetrata come insignificante e normale in quella cornice “affettiva”. Sempre in questi tre film, ed anche in *Via dall'incubo*, *La ragazza del treno*, *L'uomo invisibile* e *Big eyes*, si osserva poi il tentativo dell'uomo di uccidere la donna quando ormai la comunicazione gli è diventata insostenibile, cosa che nella maggior parte dei casi per fortuna non gli riesce.

La narrazione dell'amore fusionale ed eterno, da un lato, e la violenza verbale, emotiva e psicologica come controllo dell'*agency* e delle *azioni*, dall'altro, sono ben esemplificati nella pellicola *L'amore rubato*, dove si riscontrano anche azioni monologiche nella forma di *insulti*:

*Estratto 4 - L'amore rubato (9.10-10.33)*

1. Fede: dov'è che vai te? (*bloccandola al muro dell'ingresso*) Dove vai? Mhm?
2. Anna: vado a fare lo spettacolo.
3. Fede: no.
4. Anna: parliamo più tardi (*in ansia*). Non sei lucido ora.
5. Fede: no, io lo so tu a che pensi (*arrabbiato*). Tu te ne vuoi andare per dimenticarti di me, per dimenticarti di noi!
6. Anna: sono solamente le tue parole Fede, non è così.
7. Fede: no, è così.
8. Anna: non è così...
9. Fede: è così (*lei tenta di divincolarsi, lui la blocca nuovamente alla parete*).
10. Anna: io non ti chiederei mai di rinunciare alla musica (*con le lacrime agli occhi*). Amo il mio lavoro e lo voglio fare, per favour.
11. Fede: (*ancora più irritato*) ma sei stupida? Sei idiota? Tu pensi veramente che io e te siamo la stessa cosa? Io sono Il Moro, Anna! Io vendo milioni di dischi! Tu pensi veramente che c'è qualche stronzo che si strappa i capelli se cambi lavoro? Eh? Ma ti vuoi svegliare?!
12. Anna: io questa tournée la faccio (*con voce strozzata*).
13. Fede: ti do cinque minuti per sparire (*minaccioso*). Cinque minuti per sparire! (*urlando*).

L'estratto 4 mostra un conflitto tra Federico ed Anna, entrambi cantanti. L'interazione si apre prima con due domande indagatorie dell'uomo (turno 1) volte a controllare scelte e azioni della sua compagna, poi con l'opposizione di lui (turno 3) e ancora con il suo tentativo di imporre la propria prospettiva su di lei (turni 5, 7, 9). Quando Anna non cede, anzi, esprime la sua *agency* (turno 10), Federico alza i toni ed inizia ad insultarla, a rivendicare il fatto di avere maggiore fama e successo rispetto a lei, a sminuire il suo lavoro come cantante (turno 11);

ciononostante, quando lei ribadisce la sua intenzione di andare in *tournée*, lui la caccia di casa urlando e con fare minaccioso (turno 12).

## 6. Conclusioni

L'analisi antropologica condotta ha evidenziato la forte connessione tra la rappresentazione della violenza psicologica, emotiva e verbale e le sue radici culturali, in grado di avallarla e, a tratti, legittimarla. Nello specifico, l'esame dei tre gruppi di film ha evidenziato come un'impostazione marcatamente patriarcale e stereotipata dei ruoli di genere e la sperequazione di potere che ne deriva sono alla base delle forme di violenza rappresentate, perpetuate tramite processi di svalutazione lavorativa, dinamiche di manipolazione psicologica e azioni di controllo del corpo e dell'autonomia delle donne.

L'analisi sociologica, dal canto suo, ha mostrato come nei film selezionati il sistema patriarcale si perpetui appoggiandosi su tali modelli di genere, differenziati e gerarchici, i quali sono veicolati primariamente attraverso interazioni asimmetriche e azioni comunicative di tipo monologico. Queste ultime, attuate dai protagonisti maschili, negano in modo evidente l'unicità, la specificità e l'autonomia della partner e favoriscono l'imposizione della propria prospettiva. Nello specifico, nei film sulla svalutazione lavorativa della donna, la violenza verbale, emotiva e psicologica viene rappresentata mediante il ricorso ad azioni monologiche quali: (a) accuse, minacce (anche di morte) e rifiuti; (b) valutazioni negative, intimidazioni e ordini; (c) denigrazioni e umiliazioni. Le pellicole in cui è rintracciabile il *gaslighting* mostrano soprattutto umiliazioni e accuse. Infine, nei film incentrati sulla violenza come controllo si possono notare da un lato accuse, intimidazioni e ordini, dall'altro domande indagatorie, domande con risposta imposta e insulti. Una tipologia eterogenea di azioni monologiche in gran parte rilevata anche mediante l'analisi di *Ti do i miei occhi* (I. Bollain 2003), altra

pellicola di notevole interesse, in quanto rappresenta la violenza verbale, emotiva e psicologica nella coppia, oltre a quella fisica, così come il ciclo della violenza (Rossi 2020).

Alla luce dell'analisi effettuata, potrebbe essere interessante indagare quanto e in che modo la rappresentazione veicolata dai film analizzati possa avere un impatto sulla costruzione dei significati della violenza da parte degli spettatori e sulla possibile riproduzione a livello sociale delle pratiche di violenza psicologica, emotiva e verbale in essi mostrate; le quali, come abbiamo rilevato, sono connesse sia a maltrattamenti fisici soprattutto nell'escalation del conflitto, sia a forme di manipolazione affettiva e di romanticizzazione della relazione di coppia, narrata dai partner come simbiotica, fusionale, eterna. Al contempo ci si potrebbe chiedere quanto e in che modo le pratiche di violenza e le narrazioni giornalistiche trasmesse influenzino le scelte alla base delle narrazioni cinematografiche.

Muovendo da questo presupposto, sarebbe interessante sviluppare ulteriori studi interdisciplinari e innovativi in questo senso, aprendo un filone di ricerca espressamente orientato all'analisi della rappresentazione audiovisiva della violenza emotiva, psicologica e verbale nella coppia, anche quando eventualmente agita dalla donna sull'uomo. Sarebbe rilevante poi allargare il focus a coppie omosessuali e a rappresentazioni audiovisive non direttamente incentrate sulla violenza nelle sue varie forme, bensì su narrazioni sentimentali in cui le interazioni violente vengono presentate come romantiche ed estetizzate, finendo per normalizzarle e generando una possibile forma di legittimazione sociale nella percezione di chi fruisce del film.

## Riferimenti bibliografici

- Alexander, F. e Throsby, K. (2008), *Gender and Interpersonal Violence: language, action and representation*, London, Palgrave Mcmillan.
- Augé, M. (1997), *La guerre des rêves*, trad. it. *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, Milano, Elèuthera, 1998.
- Baraldi, C. (2012), *La comunicazione nella società globale. Le parole chiave*, Roma, Carocci.
- Berns, N. (2004), *Framing the victim: Domestic Violence, Media and Social Problem*, New York, Aldine Transaction.
- Bettaglio, M., Mandolini, N. e Ross, S. (a cura di) (2018), *Rappresentare la violenza genere. Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura*, Milano, Mimesis.
- Bohm, D. (2014), *Sul dialogo*, Edizioni ETS, Pisa.
- Bonsangue, M. (2015), *La violenza psicologica nella coppia. Cosa c'è prima del femminicidio?*, Cesena, Invictus Editore.
- Boyle, K. (2005), *Media and Violence: Gendering the Debates*, London, Sage.
- Burfoot A. e Lord S. (eds. by) (2006), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Busoni, M. (2000), *Genere, sesso, cultura: uno sguardo antropologico*, Roma, Carocci.
- Butler, J. (1990), *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, trad. it. *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma, Editori Laterza, 2013.
- Butler, J. (2004), *Undoing gender*, trad. it. *Fare e disfare il genere*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Carlyle, K.E., Mccullough, J.L. e Slater, M.D. (2008), Newspaper coverage of intimate partner violence: Skewing representations of risk, in *Journal of Communication*, n. 58, pp. 168-186.

- Cipolla, C. e Canestrini, E. (a cura di) (2018), *La dissoluzione della sessualità umana nell'era digitale*, Milano, FrancoAngeli.
- Civita, A. (2007), *Ricerche filosofiche sulla psichiatria*, Milano, Guerini e Associati.
- Clarke, D. (2014), *Women and Death in Film, Television and New: Dead but not Gone*, London, Palgrave Mcmillan.
- Connell, R. (2009), *Gender*, trad. it. *Questioni di genere*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Corradi C. (a cura di) (2009), *I modelli sociali della violenza contro le donne. Rileggere la violenza nella modernità*, Milano, FrancoAngeli.
- Creazzo, G. e Bianchi, L. (a cura di) (2009), *Uomini che maltrattano le donne: che fare? Sviluppare strategie di intervento con uomini che usano la violenza nelle relazioni di intimità*, Roma, Carocci.
- Crespi, I. (2008), *Processi di socializzazione e identità di genere. Teorie e modelli a confronto*, Milano, FrancoAngeli.
- Danna, D. (2007), *Ginocidio*, Milano, Eléuthera.
- de Lauretis, T. (1989), *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Macmillan, Houndmills.
- Dei, F. (a cura di) (2005), *Antropologia della violenza*, Roma, Meltemi.
- Eastal, P, Holland, K., McCormak, A., Pirkis, J., Sutherland, G. e Vaughan, C., (2015), *Media representations of violence against women and their children: State of knowledge paper*, in *Landscapes: State of knowledge*, n. 15, pp. 1-57.
- Eugeni, R. (2013), *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.
- Farina, F., Mura, B. e Sarti, R. (a cura di) (2020), *Guardiamola in faccia. I mille volti della violenza di genere*, Urbino, Urbino University Press.
- Filippini, S. (2005), *Relazioni perverse. La violenza psicologica nella coppia*, Milano, FrancoAngeli.
- FRA (European Union Agency for Fundamental Rights) (2014), *Violence against women: an EU-wide survey. Main results*.

- Gergen, K.J., McNamee, S. e Barrett, F. (2001), Towards transformative dialogue, in *International Journal of Public Administration*, vol. 24, n. 7/8, pp. 697-707.
- Gilbert, P.R. (2002), Discourses of female violence and social gender stereotypes, in *Violence against Women*, vol. 8, n. 11, pp. 1271-1300.
- Giomi E. e Magaraggia, S. (2017), *Relazioni brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*, Bologna, il Mulino.
- Gius, C. e Lalli, P. (2014), I loved her so much, but I killed her: Romantic love as a representational frame for intimate partner femicide in three Italian newspapers, in *ESSACGESS, Journal for Communication Studies*, vol. 7, n. 2, pp. 53-75.
- Hatef, A., Liebler, C. M. e Munno, G. (2016), Domestic violence as entertainment: Gender, role congruity and reality television, in *Media Report to Women*, vol. 44, n. 1, pp. 6-20.
- Héritier, F. (2002), *Masculin-Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, trad. it. *Dissolvere la gerarchia. Maschile / Femminile II*, Milano, Cortina Raffaello Editore, 2002.
- Hirigoyen, M.F. (1998), *Le harcèlement moral. La violence perverse au quotidien*, trad. it. *Molestie morali. La violenza perversa nella famiglia e nel lavoro*, Torino, Einaudi, 2000.
- ISTAT, Istituto di Statistica Italiana (2020), *Il numero di pubblica utilità 1522 durante la pandemia (periodo marzo-ottobre 2020)*, Roma, Istat.
- ISTAT, Istituto di Statistica Italiana (2015), *La violenza contro le donne dentro e fuori la famiglia*, Roma, Istat.
- Laviosa, F. (2011), “Women’s drama, men’s business: Sexual violence against women in Italian cinema and media”, in Brizio-Skov, F. (ed. by), *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, London-New York, Taurus Academic Publications, pp. 229-255.

- Littlejohn, S.W. (2004), The transcendent communication project: Searching for a practice of dialogue, in *Conflict Resolution Quarterly*, vol. 21, n. 3, pp. 337-359.
- Littlejohn, S. e Domenici, K. (2001), *Engaging communication in conflict: Systemic practice*, Thousand Oaks, Sage.
- Lorber, J. (2005), *Breaking the Bowls. Degendering and Feminist Change*, New York, W.W. Norton & Co.
- Lorber, J. (1994), *Paradoxes of Gender*, trad.it. *L'invenzione dei sessi. Sex and Gender*, Milano, Il Saggiatore, 1995.
- Luhmann, N. (2008), *Liebe. Eine Übung*, trad. it. *Amore. un seminario*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.
- Luhmann, N. (1984), *Soziale Systeme*, trad. it. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Maiuro, R.D. (a cura di) (2015), *Perspectives on Verbal and Psychological Abuse*, New York, Springer Publishing Company.
- Magaraglia, S. e Cherubini, D. (a cura di) (2013), *Uomini contro le donne? Le radici della violenza maschile*, Torino, UTET.
- Mead, M. (1935), *Sex and temperament in three primitive societies*, New York, William Morrow and Company.
- Michellini, C. (2002), "Gli stereotipi di genere e il mondo del lavoro", in Moschini, L. (a cura di), *Gli stereotipi di genere. Dalla comunicazione mediatica al mondo del lavoro*, Roma, Aracne.
- Niccolini, D. (2020), "La violenza di genere nella rappresentazione mediale", in Farina, F., Mura, B. e Sarti, R. (a cura di), *Guardiamola in faccia. I mille volti della violenza di genere*, Urbino, Urbino University Press, pp. 49-56.
- Pace, P. (a cura di) (2018), *Un livido nell'anima. L'invisibile pesantezza della violenza psicologica*, Sesto San Giovanni, Mimesis.
- Paladino, A. (2020), *Revenge porn e cyberbullismo*, Roma, Alpes Italia.

- Pearce, W.B. e Pearce, K.A. (2003), "Taking a communication perspective on dialogue", in Anderson, R., Baxter L.A., e Cissna, K.N. (eds. by) *Dialogue: Theorizing difference in communication studies*, Thousand Oaks, Sage, pp. 39-56.
- Piccone Stella, S. e Saraceno, C., (1996), *Genere. La costruzione sociale del maschile e del femminile*, Bologna, il Mulino.
- Ruspini, E. (2003), *Le identità di genere*, Roma, Carocci.
- Rossi, E. (2020), "La violenza verbale, emotiva e psicologica contro le donne nelle relazioni intime. Breve analisi del film *Ti do i miei occhi*", in Farina, F., Mura, B., Sarti, R. (a cura di), *Guardiamola in faccia. I mille volti della violenza di genere*, Urbino University Press, pp. 89-101.
- Rossi, E. (2018) (a cura di), *Senza di me non vali niente. La violenza verbale, emotivo e psicologica nelle relazioni intime*, Roma, Aracne.
- Sartori, F. (2009), *Differenze e disuguaglianze di genere*, Bologna, il Mulino.
- Shepherd, L.J. (2012), *Gender, violence and Popular Culture: Telling Stories*, New York, Routledge.
- Shoos, D. (2010), "Representing domestic violence: Ambivalence and difference in 'What's love got to do with it'", in Mesropova, O. e Weber-Fève S. (eds. by), *Being and Becoming Visible: Women, Performance, and Visual Culture*, Baltimora, John Hopkins University Press, Baltimora, pp. 115-133.
- Shoos, D. (2017), *Domestic violence in Hollywood film*, London, Palgrave Mcmillan.
- Sorgato, A. (2019), *Revenge porn. Aspetti giuridici, informatici e psicologici*, Milano, Giuffrè.
- Tota, A.L. (a cura di) (2008), *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi.
- United Nations (2019), *The Sustainable Development Goals Report*, New York.
- Walker L.E. (1979), *The Battered Woman Syndrome*, New York, Harper & Row.

Winslade, J. e Williams, M. (2012), *Safe and Peaceful School: Addressing Conflict and Eliminating Violence*, Thousand Oaks, Corwin Press.

Wilk, R. (1996), *Economies and Cultures*, trad. it. *Economie e culture. Introduzione all'antropologia economica*, Milano, Mondadori, 2007.