

DILETTA PAVESI

Stevie Simkin, *Straw Dogs*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (Controversies Series) 2011, pp. 155, ISBN 978-0-230-29670-1

Curata da Steve Simkin e Julian Petley, *Controversies* è una collana di Palgrave Macmillan di recente fondazione. Come già denuncia il nome stesso, questa serie si propone di analizzare, attraverso l'agile forma dello studio monografico, alcuni dei film che si sono maggiormente distinti nel corso della storia del cinema per le forti polemiche suscitate dalla loro uscita. Eccezion fatta per l'approccio metodologico, i saggi finora pubblicati da *Controversies* non sembrano assecondare alcun principio di omogeneità, ma riguardano, invece, opere appartenenti a generi, epoche e nazionalità disparati: si va, per esempio, da *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971) di Stanley Kubrick a *Henry: pioggia di sangue* (*Henry: Portrait of a Serial Killer*, 1986) di John McNaughton, passando per *La passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004) di Mel Gibson. L'unico comune denominatore rimane appunto il dibattito veemente – e spesso non ancora sopito – che questi film hanno saputo innescare tra le fila dei censori, dei critici e degli spettatori di tutto il mondo, a partire dal momento della loro distribuzione.

All'interno di un simile contesto, non poteva certo mancare *Cane di paglia* (*Straw Dogs*, 1971). Uscito quasi in contemporanea a *A Clockwork Orange*, sia nel Regno Unito che negli Stati Uniti, il film di Peckinpah può essere annoverato insieme al capolavoro kubrickiano tra le opere più scandalose, temute e bandite degli anni Settanta. E al tempo stesso, questa brutale vicenda di vendetta e sopravvivenza, calata nel placido contesto della campagna inglese, sembra possedere ancora oggi un'inalterata capacità di scioccare e far discutere, prescindendo dal momento storico della sua diffusione nelle sale. Un film, certo, estremamente connesso con le tensioni politiche, sociali e sessuali del rutilante decennio in cui viene realizzato, ma anche un'opera che, malgrado i suoi quarant'anni di età, continua a essere indelebilmente bollata come "controversa" e ad alimentare una continua discussione in merito. Muovendo proprio da questa duplice considerazione, Steve Simkin mira a riscoprire i diversi passaggi che hanno segnato la produzione, la distribuzione e soprattutto la ricezione di *Straw Dogs*, valutandone sia l'impatto al momento dell'uscita sia gli effetti della sua eredità sulle generazioni successive di registi, critici e spettatori. Nell'introduzione al volume, l'autore chiarisce immediatamente quale strada interpretativa intende adottare, esordendo così: «Sono convinto che molti degli aspetti più affascinanti di *Straw Dogs* emergano nel momento in cui ne riportiamo il significato all'interno del suo contesto originale, *in parallelo* con una considerazione del suo impatto sugli spettatori di oggi. La nostra attuale comprensione del film è infatti condizionata dall'effetto di imponenti rivoluzioni sociali e politiche, soprattutto per quanto

riguarda il modo con cui viene percepita e rappresentata la posizione della donna nella società occidentale contemporanea» (p. XIII). Simkin muove quindi dalla preventiva considerazione che il passare del tempo modifica necessariamente gli orizzonti delle nostre aspettative rispetto a un'opera cinematografica, nonché la nostra concezione di ciò che è "accettabile" e ciò che è "inaccettabile" vedere sullo schermo. E lo stesso accade per i criteri che guidano i provvedimenti degli organi di censura. Dunque, dietro al caso di *Straw Dogs*, film di produzione statunitense ma girato e ambientato in Inghilterra, è possibile scorgere come si sono andate modificando non solo le reazioni del pubblico e della critica, ma anche quelle di due istituzioni fondamentali per il controllo sulla cinematografia americana e su quella britannica: la Motion Picture Association of America (MPAA) e la British Board of Classification (BBFC).

Inoltre, come già traspare dall'affermazione dell'autore, uno dei suoi obiettivi principali è riflettere sulle implicazioni che questo film intrattiene con la rappresentazione della sessualità e dell'identità di genere. Il suo discorso è destinato quindi a soffermarsi sulle modalità con cui *Straw Dogs* raffigura il tema della violenza sessuale, e quindi in particolare sulla famigerata e disturbante scena del duplice stupro inflitto ad Amy Sumner (Susan George), protagonista femminile del film. Indubbiamente, l'opera di Peckinpah ha segnato l'immaginario collettivo per via del lungo e sanguinoso *climax* finale, che vede il protagonista maschile, David Sumner (Dustin Hoffmann), compiere una vera e propria strage per difendere la sua casa da un gruppo di violenti compaesani. Tuttavia, le più forti e irrisolte controversie innescate dal film riguardano la specificità della violenza sessuale sulle donne, la rappresentazione dello stupro, e più in generale il trattamento che il discorso ideologico sotteso al racconto riserva al genere femminile. Del resto, è stato proprio l'intenso dibattito circa i possibili effetti negativi del film sul pubblico maschile ad aver determinato molte delle sue traversie censorie. In tal senso, una riflessione su *Straw Dogs* non può prescindere da un'analisi accurata della rappresentazione della violenza subita da Amy, identificata infatti dall'autore come "scena chiave" dell'intera opera.

Ma la prospettiva dello studioso non è affatto limitata. Al contrario, Simkin è ben conscio che l'infervorata discussione sorta in merito a questa scena rischia di offuscare un altro aspetto cruciale del film. Vale a dire il suo essere un'opera concepita, scritta e diretta "all'ombra della guerra del Vietnam" e di altri importanti accadimenti politico-sociali. Per citarne solamente alcuni: la rivoluzione sessuale, l'ascesa della controcultura, il movimento per i Diritti Civili, l'azione destabilizzante di gruppi come le Pantere Nere e infine eventi sanguinosi come gli omicidi di Robert Kennedy e Martin Luther King. È in questo scenario che *Straw Dogs* va appunto riportato, magari dopo averlo debitamente spogliato di quell'aura di film maledetto che, se da un lato ha certo

contribuito alla sua mitizzazione, dall'altro ne ha forse impedito una valutazione il più obiettiva e serena possibile.

L'autore insiste molto sulla necessità di un inquadramento storico, culturale e stilistico dell'opera anche in virtù della propria esperienza di docente universitario. Come racconta nell'introduzione, *Straw Dogs* suscita spesso una certa perplessità negli studenti che lo vedono per la prima volta. Innanzitutto, non si capacitano che proprio questo film abbia destato tanto clamore a suo tempo. Una simile reazione – spiega Simkin – non deve sorprendere: sempre più abituate a un idioma cinematografico che tende a privilegiare un montaggio frenetico, narrazioni ellittiche e personaggi tratteggiati in modo audace, le giovani generazioni faticano, per forza di cose, a comprendere un'opera come quella di Peckinpah. Estraneo a molti degli stilemi del cinema contemporaneo e in sintonia invece con quelli della sua epoca di realizzazione, *Straw Dogs* si caratterizza infatti per una struttura narrativa attenta e calibrata, personaggi dalla psicologia sfumata e un lento crescendo della tensione emotiva. Insomma, si è dinnanzi a un prodotto cinematografico ben distante da molti dei tratti che informano il gusto odierno. Altri motivi di perplessità e fraintendimento derivano poi dalla sua fama di *cult* “maledetto”, “perseguitato” per decenni dalla censura. Anche questo dato può suscitare sorpresa in un giovane spettatore. Infatti, è ben noto come molti film successivi abbiano di gran lunga superato *Straw Dogs* quanto ad audacia e brutalità. In tal senso, un possibile modo per avvicinare le nuove generazioni a un'opera così controversa ma “distante” consiste proprio nel porla in relazione a quei prodotti cinematografici che in tempi più recenti hanno tentato con uguale o superiore spregiudicatezza di mettere in scena l'orrore dello stupro. L'autore cita non solo titoli celebri come *Sotto accusa* (*The Accused*, 1988) di Jonathan Kaplan, *La prossima vittima* (*Eye for an Eye*, 1996) di John Schlesinger e *Irréversible* (2002) di Gaspar Noé, ma anche meno noti “rape-revenge movie” come *L'ultima casa a sinistra* (*The Last House of the Left*, 1972) di Wes Craven e *Non violentate Jennifer* (*I Spit on Your Grave*, 1978) di Meir Zarchi. Questi ultimi sono discutibili esempi di un cinema di *exploitation* tipico degli anni Settanta con cui spesso gli studenti di oggi hanno una certa familiarità (proprio nel capitolo conclusivo del volume vengono indagate le implicazioni di *Straw Dogs* con due varianti del genere dell'orrore: il *survival horror* e appunto il *rape-revenge movie*). In essi, la raffigurazione dello stupro è certamente più violenta e più protratta in termini di durata. Nondimeno, è raro che si riscontrino al loro interno contenuti ideologici problematici e ambigui come quelli espressi da Peckinpah. Per Simkin ciò dimostra, semmai ce ne fosse bisogno, che si deve continuare a parlare e a scrivere di *Straw Dogs*, ma anche che la riflessione su quest'opera deve accompagnarsi a una valutazione attenta e non schematica delle scelte intraprese, a suo tempo, dagli organi di censura. Decisioni cruciali, queste, che – come sottolinea l'autore – decretano la possibilità per un'intera

popolazione di aver accesso o meno a un dato prodotto cinematografico, ma che al tempo stesso vengono prese da un numero ristretto di individui posti in una posizione di grandissima responsabilità.

Data la molteplicità dei temi trattati e le loro altrettanto possibili diramazioni, Simkin sceglie di sviluppare la sua analisi in cinque ampie sezioni, tutte caratterizzate da un buon senso dell'equilibrio e del rigore filologico. Grazie a un intenso lavoro di ricerca condotto presso l'archivio di Peckinpah (attualmente conservato alla Margaret Herrick Library di Los Angeles), ciascuna sezione del volume risulta arricchita dal richiamo a materiali originali: citazioni dalle diverse versioni della sceneggiatura, interviste, lettere, promemoria, appunti e articoli di ogni tipo e periodo. Questo emerge soprattutto nella sezione iniziale, «Part 1: *Straw Dogs* Then», tesa a ripercorrere, in primo luogo, la genesi, la pre-produzione e il momento effettivo delle riprese del film. Questioni come il rapporto con la fonte letteraria di ispirazione (il romanzo *The Siege of the Trencher's Farm* di Gordon Williams), le numerose riscritture subite dalla sceneggiatura e le scelte per il *casting* vengono ricostruite proprio grazie all'ausilio di documenti d'archivio. In particolare, molta attenzione è spesa a investigare quale rapporto abbia davvero legato Peckinpah ai suoi due attori protagonisti, il già celebre e premiato Dustin Hoffmann e la giovanissima e semiconosciuta Susan George. Se la collaborazione con il grande interprete americano sembra esser stata ottima fin dal principio, molto travagliata risulta invece quella con la pur talentuosa attrice inglese. Come è facile immaginare, il motivo scatenante delle difficoltà professionali fra regista e interprete è riconducibile alla ritrosia della George rispetto alla scena dello stupro e, in particolare, alla nudità prevista dal copione. Questo contrasto, unito anche alle difficoltà relazionali tra la stessa attrice e il suo partner – perfettamente speculari alla situazione emotiva incarnata sullo schermo – consente a Simkin di ricostruire nel complesso l'atmosfera regnante sul set di *Straw Dogs*. In linea con la fama di Sam Peckinpah, traspare la visione di un ambiente profondamente maschilista, caratterizzato da rapporti di forte cameratismo e solidarietà fra uomini, inevitabilmente tesi a escludere la povera George, rea di aver intralciato la volontà del suo dittatoriale regista. Lungi dal voler accrescere il numero già notevole di leggende sorte intorno all'autore americano, gli aneddoti riportati sembrano riflettere, in maniera quanto mai sorprendente, le tensioni espresse dal film stesso. Il crudele trattamento inflitto al personaggio di Amy Sumner corrisponde, a tratti, a quello riservato sul set all'attrice che la incarna. Prima ancora di chiedersi se *Straw Dogs* sia – come molti ritengono – un'opera dai contenuti misogini diretta da un cineasta altrettanto misogino, Simkin vede nel suo *making of* «una delle più limpide illustrazioni del dominante, persistente controllo del potere maschile sull'industria cinematografica» (p. 15). Spiega infatti l'autore: «La scena dello stupro nasce all'interno di un ambiente dominato da uomini: scritta da uomini, imposta a una giovane

attrice [...] impaurita dalla capacità di Peckinpah di umiliare e intimidire i suoi interpreti, e girata in un modo che [...] rischia di erotizzare l'aggressione sessuale» (*ibid.*). Quest'ultimo aspetto – così cruciale per la discussione su *Straw Dogs* – viene approfondito più avanti nel volume, ma già il racconto della genesi realizzativa del film focalizza l'attenzione sul clima culturale e sociale del periodo. Un periodo, questo, segnato da grandi trasformazioni rispetto alla posizione della donna e il rapporto tra i due sessi, ma certo ancora afflitto da alcuni dei peggiori retaggi di un secolare maschilismo. E l'industria cinematografica, al pari di altri contesti lavorativi, riflette le medesime contraddizioni che attraversano la società occidentale dell'epoca.

Nell'ultima parte della prima sezione, vengono poi ripercorse le vicissitudini subite dal film una volta ultimato. Come già si è accennato, il suo destino viene seguito all'interno di due differenti contesti nazionali: da un lato la censura e la critica americana, dall'altro quelle britanniche. L'autore non solo riporta quali provvedimenti vennero intrapresi rispettivamente dalla MPAA e della BBFC prima della distribuzione del film, ma illustra anche quali personalità fossero a capo di tali istituzioni e in che modo la loro azione fosse condizionata dal clima politico del periodo o da particolari pressioni esercitate dall'opinione pubblica e dalla stampa. Inoltre, il suo discorso risulta arricchito da numerosi richiami ad altri film usciti in quegli stessi anni. Oltre al già citato *A Clockwork Orange*, vengono ricordati, tra i tanti, lo sperimentale *Flesh* (1968) di Paul Morrissey, il sovversivo *Se... (If..., 1968)* di Lindsay Anderson e il "blasfemo" *I diavoli (The Devils, 1971)* di Ken Russell. Come emerge dall'*excursus* di Simkin, le principali preoccupazioni tanto della censura americana quanto di quella britannica nei confronti di *Straw Dogs* si addensarono fin da subito sulla scena dello stupro. In entrambi i paesi, il film poté circolare solo dopo consistenti tagli.

Parimenti interessante risulta poi il discorso sull'accoglienza critica riservata al film. Riportando alcuni fra i commenti espressi dai più autorevoli critici di allora, si riceve perfettamente l'impressione del disorientamento interpretativo che quest'opera ha prodotto fin da subito. Incline nella maggior parte dei casi alla condanna più severa – eccezion fatta per qualche entusiasta sostenitore di Peckinpah – la critica ha occasione, tramite *Straw Dogs*, di confrontarsi con quesiti che da tempo l'assillano, così come assillano la censura, il pubblico e la stessa industria cinematografica: i registi devono godere della stessa libertà di espressione concessa ad altri artisti? O, invece, dato che lavorano per un mezzo di comunicazione di massa, devono assumersi particolari responsabilità rispetto al pubblico? Quale sarà il destino del cinema ora che sesso e violenza vengono così frequentemente portati sullo schermo? E ancora, in che modo un film può riflettere positivamente i grandi cambiamenti prodottisi nel campo dei costumi sessuali? Molte delle recensioni dell'epoca identificano il fulcro di *Straw Dogs* nel personaggio di Dustin Hoffmann, nella sua radicale trasformazione da timido pacifista a violento giustiziere, mentre non sembrano

prestare particolare attenzione al personaggio di Amy e alla violenza cui è sottoposta. Oppure, dando una prova degli stereotipi maschilisti ancora vigenti nei primi anni Settanta, considerano la scena dello stupro più simile a una seduzione un po' brutale che non a un'aggressione vera e propria. Si discosta nettamente da questi grossolani giudizi il celebre commento dell'americana Pauline Kael, che ebbe a definire il film «un'opera d'arte fascista». Dove tale epiteto fa riferimento alla sua rappresentazione della sessualità, piuttosto che a una connotazione politica in senso stretto.

Nella sezione successiva, «Part 2: *Straw Dogs* Since Then», vengono invece ripercorse le vicissitudini del film a partire dagli anni Ottanta fino ad arrivare al nuovo millennio. In questo arco di tempo, *Straw Dogs* conosce un percorso a dir poco tortuoso prima di arrivare alla sua distribuzione in versione integrale in VHS e in DVD. Non mancano durante tale epopea lunghi periodi in cui il film viene completamente bandito oppure circola con profondi tagli inferti alla scena dello stupro. Nuovamente, Simkin confronta con dovizia di particolari sia le traversie britanniche sia quelle americane rispetto alla distribuzione del film in home video. Un discorso che potrebbe rischiare di apparire troppo dettagliato o specialistico viene, fortunatamente, arricchito da un'attenta riflessione sulle nuove modalità di consumo dell'opera cinematografica implicate da VHS e DVD. Entrambi questi supporti consentono infatti allo spettatore non solo di fruire di un dato film nello spazio intimo della propria casa, ma anche di poter vedere e rivedere una data sequenza decontestualizzandola dal resto del racconto. Non sorprende che nel caso di un'opera come quella di Peckinpah questa possibilità sia risultata particolarmente pericolosa. Al momento della possibile distribuzione del film in videocassetta a metà degli anni Novanta, per esempio, la BBFC si interrogò a lungo sul fatto se la scena dello stupro, estrapolata dal suo contesto, non rischiasse di alimentare la fantasia di potenziali aggressori sessuali. Un'altra riflessione interessante è quella che connette il caso di *Straw Dogs* all'acceso dibattito scaturito in Gran Bretagna a partire dal 1983 a proposito della diffusione dei cosiddetti "video nasty". Questo dibattito – per la verità, più simile a un fenomeno di isteria collettiva cavalcata prevalentemente dal partito dei *Tories* e dalla stampa conservatrice – porterà il governo britannico a emendare il «Video Recordings Act 1984», una legge restrittiva che stabilirà nuove norme tese a limitare la commercializzazione e la distribuzione nel Regno Unito di quei film (generalmente horror di provenienza italiana o americana) identificati come *nasty*. Certo, può risultare paradossale che un'opera come *Straw Dogs* – realizzata con un budget hollywoodiano, diretta da un autore prestigioso e interpretata da una star già due volte candidata per l'Oscar – sia stata associata a un gruppo di oscure produzioni a basso costo. Sebbene il film di Peckinpah non compaia nella lista di "prodotti pericolosi" pubblicata dal Department of Public Prosecutions, la sua vicenda censoria in Gran Bretagna rimane

innegabilmente interconnessa con l'isteria dilagante negli anni Ottanta nei confronti della minaccia rappresentata dai *video nasty*.

In «Part 3: Key Themes and Ideas», l'autore si addentra, invece, nelle principali tematiche affrontate dal film. Innanzitutto, viene valutato il ruolo che quest'opera occupa all'interno della filmografia di Sam Peckinpah. Con l'eccezione del *war movie* *La croce di ferro* (*Cross of Iron*, 1976), *Straw Dogs* è l'unico film del regista a essere ambientato fuori dagli Stati Uniti. Inoltre, è uno dei pochi a cui non può essere applicata la definizione – più o meno vaga – di “western” (benché, non siano mancati commentatori che lo hanno interpretato, invece, proprio come una sorta di “displaced western”). L'opinione di Stevie Simkin è che *Straw Dogs* costituisca più «un'indagine sulle preoccupazioni politiche e culturali dell'America al principio degli anni Settanta che non un ritratto della vita rurale in un remoto angolo dell'Inghilterra» (p. 73). In tal senso, il fastidio e l'indignazione provati da parte del pubblico e della critica inglesi rispetto alla rappresentazione assai poco lusinghiera degli abitanti del villaggio di Wakely non avrebbe molta ragion d'essere.

La sezione risulta suddivisa grosso modo in due parti: nella prima è analizzata la rappresentazione della mascolinità così come viene incarnata dal protagonista del film e, in particolare, il passaggio traumatico e repentino dal suo iniziale atteggiamento pacifista fino alla sanguinosa vendetta finale. La seconda riconsidera invece in maniera più dettagliata quelle questioni relative alla politica di genere e alla violenza sessuale che l'autore aveva già sfiorato più volte nelle pagine precedenti.

Per quanto riguarda la relazione tra mascolinità e violenza, Simkin ritiene che Peckinpah sia stato influenzato, già all'epoca de *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, 1969), dall'opera di Robert Ardrey. Figura poliedrica di romanziere, sceneggiatore e antropologo, Ardrey sviluppa nei suoi scritti la convinzione che la razza umana sia aggressiva per natura. L'interesse di Peckinpah per i codici della *masculinity*, incluso il cameratismo, il conflitto e la lotta per il territorio, è stato identificato, fin da subito, come motivo chiave dei suoi primi western. Tuttavia, è a partire dalla scoperta del pensiero di Ardrey che questi temi acquistano una maggiore definizione e una nuova profondità. Oltre a investigare tale interazione, lo studioso restituisce *Straw Dogs* al panorama storico del suo tempo, dominato da quella grande tragedia che fu la guerra del Vietnam. La storia di un tranquillo accademico, che, trasferitosi in un remoto e sconosciuto paesino inglese, scopre in se stesso un'insospettata carica di violenza, può benissimo esser letta come la metafora, nemmeno tanto velata, della discesa agli inferi a cui verranno costretti tanti giovani americani nel sud est asiatico. E non è forse un caso che le ultime battute del film, scambiate tra David Sumner e Henry Niles, il “matto del villaggio”, accennino proprio alla difficoltà di trovare la strada per far ritorno a casa.

Se la brutale quanto metodica vendetta del protagonista maschile è stata l'aspetto su cui più si è addensato il dibattito al momento dell'uscita di *Straw Dogs*, negli anni seguenti l'attenzione si è poi nettamente spostata sulla figura della protagonista femminile. Simkin non solo dimostra quanto problematica e ambigua rimanga, fino all'ultimo, la caratterizzazione del personaggio della sensuale Amy e dei suoi rapporti con gli uomini, ma vede nelle dichiarazioni rilasciate all'epoca dallo stesso Peckinpah una prova inconfutabile della misoginia che caratterizza il trattamento riservato alla donna nel film. A tal proposito, risultano indicativi alcuni estratti dell'intervista concessa a William Murray per «Playboy» nell'agosto del 1972. In quest'occasione, il regista non solo definisce Amy «una ragazzina ignorante e bisbetica», ma la inserisce anche nella categoria di «quelle sgualdrine furbe e senza scrupoli che, grazie al loro aspetto fisico, riescono sempre a trovare un povero scemo disposto a sposarle», concludendo che senza ombra di dubbio Sumner «si è scelto proprio la donna sbagliata» (pp. 87s.). Per quanto la sgradevolezza di simili esternazioni venga in parte attribuita anche alla volontà di Peckinpah di svolgere a tutti i costi il ruolo del provocatore mediatico.

Tutti questi aspetti sono ulteriormente approfonditi nella penultima sezione, «Part 4: Key Scene Analysis». A una puntualissima descrizione formale dei diversi momenti che compongono la scena dello stupro fa seguito la ricostruzione di tutte le diverse riscritture subite dallo *script* prima che tale sequenza si configurasse nel modo in cui è stata di fatto girata. Scopriamo che l'idea originale del regista e del suo team puntava in direzione di una ben maggior e disturbante erotizzazione della violenza sessuale. Sebbene nel risultato finale quest'aspetto risulti decisamente mitigato, Simkin, diversamente da altri commentatori, ritiene che Peckinpah, almeno nella prima parte della scena, faccia proprio quell'antico stereotipo maschile secondo cui lo stupro sarebbe un'esperienza segretamente desiderata dalle donne. Tuttavia, l'autore evidenzia anche come gli interventi censori, apportando forti tagli soprattutto alla parte finale (in cui avviene la vera e propria aggressione), non rendano la scena «meno pericolosa», ma semmai più confusa e «perversa». Il rischio è che in tal modo lo stupro appaia ancora di più come un atto non necessariamente crudele. Sarà questa consapevolezza, raggiunta dalla censura inglese e americana verso la fine degli anni Novanta, a spingere finalmente verso una distribuzione di *Straw Dogs* in versione integrale, rinnegando così la linea di comportamento tenuta nei decenni precedenti. Sebbene tale scelta accontenti chi è contrario a qualsiasi forma di censura, per l'autore nel film di Peckinpah la messa in scena della violenza sessuale presenta aspetti incontestabilmente problematici, che nessun nuovo provvedimento legislativo potrà mai occultare.

La sezione conclusiva, «Part 5: The Legacy of *Straw Dogs*», è dedicata alla sua influenza su produzioni cinematografiche coeve o successive. Come si è già accennato, uno degli aspetti più bizzarri dell'eredità di questo film è il suo status di opera antesignana del cosiddetto *rape-revenge*

movie. Simkin sottolinea giustamente come l'associazione sia in realtà impropria: in *Straw Dogs*, la vendetta del protagonista non ha nulla a che fare con la violenza subita da Amy, di cui rimane fino all'ultimo del tutto all'oscuro (mentre l'uomo ucciso dalla donna nel finale non è neppure uno dei suoi due stupratori). Più puntuale, ma generalmente meno citato, è il rapporto con un altro filone del cinema dell'orrore, il *survival horror*, sottogenere a cui appartengono titoli come *Non aprite quella porta* (*The Texas Chainsaw Massacree*, 1974) di Tobe Hooper, *Le colline hanno gli occhi* (*The Hills Have Eyes*, 1977) di Wes Craven, *I guerrieri della palude silenziosa* (*Southern Comfort*, 1981) di Walter Hill e *Wrong Turn* (2003) di Rob Schmidt, solo per citarne alcuni. L'autore nota con quale frequenza, negli ultimi anni, siano stati realizzati remake, sequel e prequel di questi film. Prova, questa, della longevità di cui tale filone continua a godere.

Al di là di simili produzioni schiettamente horror, un'altra situazione narrativa che il film di Peckinpah anticipa e che verrà molto sfruttata dalla cinematografia successiva è quella che vede al centro del racconto persone comuni tenute sotto ostaggio da un gruppo di sadici. Qui, l'influenza si estende sia a prodotti di genere come *Ore 10: calma piatta* (*Dead Calm*, 1989) di Phillip Noyce, *Panic Room* (2002) di David Fincher, *Hostage* (2005) di Florent Emilio Siri e *The Strangers* (2008) di Bryan Bertino, sia a opere risolutamente autoriali, come *Funny Games* (1997) dell'austriaco Michael Haneke, rifatto a Hollywood dallo stesso regista nel 2007.

Prescindendo dal loro valore artistico e dalla maggiore o minore onestà delle loro intenzioni, tutti i film citati partono dalla domanda a cui cerca di rispondere lo stesso *Straw Dogs*: di cosa possono diventare capaci le persone quando sono sottoposte a situazioni di inaudita violenza? Ovviamente, l'intenzione ultima è quella di interpellare con il medesimo interrogativo il pubblico, spingendolo a riconsiderare le proprie opinioni attraverso l'identificazione con personaggi e situazioni fittizie. Quarant'anni fa, la risposta che il film di Peckinpah suggeriva ai suoi spettatori era estremamente pessimista: il pacifismo è un'istanza debole e velleitaria, di cui ci si può spogliare con la stessa rapidità con cui ci si toglie un abito; l'istinto predatorio (sessuale o meno), la difesa aggressiva del proprio territorio, il bisogno di vendetta sono invece istinti "reali", ineliminabili e con cui non si può non fare i conti. L'unica soluzione – che il regista propone in interviste e dichiarazioni – è ammettere la nostra natura violenta e cercare di incanalare le spinte in modo positivo. Proprio per questo motivo, nel 1972, Sam Peckinpah rispondeva così alla lettera di una spettatrice rimasta disgustata da *Straw Dogs*: «Non volevo che tu ti godessi il film. Volevo che guardassi nella profondità della tua anima» (p. XVII). Anche per chi, come Stevie Simkin, considera quest'opera ambigua e problematica in molti dei suoi aspetti – primo fra tutti, la messa in scena della violenza sessuale – la dichiarazione del grande cineasta americano suona sincera.

Infine, non si può non essere d'accordo con le considerazioni conclusive del testo: dopo quattro decenni, *Straw Dogs* conserva intatto il potere di scuoterci nel profondo, di suscitare reazioni tanto radicali nel rifiuto quanto nel consenso. In un'epoca, come la nostra, segnata da una continua ridefinizione dei ruoli e dei comportamenti sessuali, il film di Peckinpah rimane un oggetto sfuggente, in cui il carattere controverso e l'indiscusso valore artistico si mescolano in maniera indissolubile, rendendo estremamente arduo un giudizio in merito.

Diletta Pavesi

Università di Ferrara

Dipartimento di Studi Umanistici

Via Paradiso, 12

I – 44121 Ferrara

diletta.pavesi@unife.it