

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019  
ISSN 2611-3309

STEFANO GUERINI ROCCO

*Ragazze cattive. Assassination Nation e l'evoluzione del teen movie  
tra exploitation e panico morale*

*Bad Girls. Assassination Nation and the Evolution of Teen Movie  
Between Exploitation and Moral Panic*

## SOMMARIO | ABSTRACT

Questo contributo si propone di analizzare il caso della pellicola *Assassination Nation* in relazione all'evoluzione del *juvenile delinquent drama*. Attraverso una prospettiva di ricostruzione storiografica, sarà possibile porre l'accento sulle componenti di *exploitation* e di panico morale che hanno influenzato la definizione di questo particolare sottogenere di *teen movie* fin dalla sua origine, permettendo così di cogliere la rilevanza del film in relazione al sistema di produzione culturale della propria epoca.

The aim of this paper is to analyse the case of the movie *Assassination Nation* in relation to the evolution of the *juvenile delinquent drama*. Through a historiographical reconstruction, it will be possible to point out the components of exploitation and moral panic that have influenced the definition of this particular subgenre of *teen movie* since its origin. It will thus be possible to stress the significance of the film in relation to the cultural production system of its own time.

## PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

teen movie, juvenile delinquent drama, exploitation, moral panic, teenager



STEFANO GUERINI ROCCO

*Ragazze cattive.*  
*Assassination Nation e l'evoluzione del teen movie*  
*tra exploitation e panico morale*

Nel prologo di *Assassination Nation* (*Id.*, 2018), opera seconda di Sam Levinson, una serie di scritte rigorosamente in *caps lock* si susseguono sullo schermo a ritmo vertiginoso elencando, a mo' di avvertimento, tutte le controversie alle quali lo spettatore assisterà nel corso della visione. In ordine sparso, vengono citati: misoginia, sessismo, violenza, bullismo, maschilità tossica, classismo, (tentato) stupro, omofobia, transfobia, *male gaze*, nazionalismo, tortura, "fragili ego maschili". Il monito, graficamente già piuttosto eloquente, è accompagnato dalle parole di Lily, diciottenne sprofondata nella più anonima e ordinaria provincia statunitense, che si ritrova a dover fronteggiare, suo malgrado, una brutale e feroce caccia alle streghe, figlia tanto delle ossessioni voyeuristiche quanto delle ipocrisie moraliste di una società patriarcale e paternalista. Con tono fermo e decisamente esplicito, la ragazza assicura circa la veridicità dei fatti

che si appresta a raccontare: “this is the story of how my town lost its motherfucking mind” (FIGG. 1-10).









FIGG. 1-10 – I titoli su cui si apre *Assassination Nation*.

Oltre a definire efficacemente la cifra e lo stile della narrazione, questo *incipit*, breve e folgorante nella sua programmaticità, permette di aprire *Assassination Nation* a una doppia lettura, sincronica e diacronica al tempo stesso: da una parte, infatti, consente di cogliere la rilevanza del film quale prodotto della cultura pop contemporanea, in piena sintonia con lo *zeitgeist* della propria epoca, dall'altra ne sancisce la pertinenza all'interno dell'alveo del *teen movie*, il genere cui fa principalmente riferimento. Per cogliere pienamente questa sua doppia valenza, tuttavia, può essere utile ripercorrere secondo una prospettiva storiografica il rapporto peculiare che, fin dalla propria origine, il *teen movie* ha intrattenuto con l'adolescenza e con la sua rappresentazione. È importante ricordare, infatti, come la tradizione degli studi sul genere abbia promosso un'idea del *teen movie* come prodotto "con e per adolescenti" (French 2006: 102), rintracciandone la peculiarità specificatamente nella sua adesione a un'immagine mimetica dell'adolescenza. Nonostante i limiti e la fallacità di questo approccio, che privilegia una lettura strettamente semantica del genere a discapito di una analisi più propriamente sintattica, nel lavoro di molti studiosi

è ancora frequente il ricorso a strumenti propri della psicologia e della sociologia per definire la relazione tra adolescenza e grande schermo, con particolare riferimento alla categoria di “panico morale” introdotta da Stanley Cohen (1972).

### 1. Teen movie “*invokes an audience*”

Quanto e più di ogni altro genere cinematografico, il *teen movie* ha da sempre intessuto una relazione privilegiata con il proprio pubblico di riferimento, forte al punto da riuscire a definire l’evoluzione e lo statuto ontologico del genere stesso. In questa prospettiva, è importante ricordare come il Secondo dopoguerra americano abbia salutato la nascita di questo inedito genere in un processo che ha coinvolto, contestualmente, l’emanazione di due sentenze giuridiche che hanno sancito la crisi dello Studio System, la formidabile affermazione di nuove forme di intrattenimento, il mutamento di consumi e costumi culturali della *middle class* statunitense e, soprattutto, l’emergere di una inedita e preminente fascia demografica<sup>1</sup>. In questo periodo, infatti, prendendo in prestito termini propri dell’antropologia e dell’etnografia, le ricerche sociologiche cominciano a considerare, per la prima volta, i *teenager* statunitensi come una casta, una sottocultura, una categoria *altra*, dotata di una propria autonomia identitaria e riconoscibilità intrinseca (Landis 1955). Riassume efficacemente lo storico Thomas Doherty:

Dollars and demographics are two necessary measures of the first teenagers’ originality, but the decisive element is generational cohesion: an acute sense of themselves as a special, like-minded community bound together by age and rank. [...] What lent 1950s teenagers a sense of group identity both peculiarly intense and historically new was that their generational status, their social position *as teenagers*, was carefully nurtured and vigorously reinforced by the adult institutions around them.

In the marketplace and the media, at home and at school, the teenager was counted as a special creature requiring special handling. [...] For the first time, the essentially private psychological and physical development of the American adolescent was accorded a dramatically public recognition. At once socially special and specially socialized, 1950s teenagers experienced the same thing together – through their assigned place in the burgeoning consumer economy, in the increasing uniformity of public school education throughout the states, and in national media that doted on their idiosyncrasies (Doherty 2002: 35-36).

L'attestazione sociale e antropologica dei *teenager* risulta quindi un passaggio essenziale affinché l'adolescenza possa diventare un elemento di riferimento per l'industria cinematografica statunitense (Considine 1985: 42), soprattutto in considerazione del fatto che tutte le pionieristiche ricerche di settore condotte sulla *audience* cinematografica dell'epoca risultano concordi nel sottolineare con risolutezza l'emergere di una fascia di pubblico giovanile, inedita fino a quel momento, e nel riconoscerne altresì lo spiccato valore commerciale (Lazarfeld 1947): "teenagers – in both cinema and society – became a powerful new demographic" (Shary 2005: 16).

A partire dagli anni Cinquanta si va così configurando una *commodity culture* all'interno della quale l'adolescenza viene risemantizzata come nuova e cruciale categoria merceologica (Driscoll 2001: 28): dalla musica ai fumetti, dai vestiti ai film, viene immessa sul mercato una serie di prodotti *teen-oriented* che si propongono di capitalizzare le potenzialità del neonato "dreamy teenage market" (s.n. 1957: 94) – un mercato talmente florido e redditizio che nel 1959 la rivista *Life* ne quantifica il valore intorno ai 10 miliardi di dollari (s.n. 1959: 78). Chiosa Jon Savage: "the spread of American-style consumerism, the rise of sociology as an academic discipline and market research as

a self-fulfilling prophecy, and sheer demographics turned adolescents into Teenagers” (Savage 2007: 18).

L’industria cinematografica, naturalmente, prende parte a questo processo di sfruttamento commerciale, iniziando a produrre un numero sempre crescente di pellicole specificamente indirizzate al pubblico adolescente, riconoscendo definitivamente nella *teen audience* una risorsa preminente del mercato cinematografico domestico (Shary 2005: 18). In questo contesto, conoscono particolare successo le cosiddette pellicole di *exploitation*: film a basso budget basati su generi o soggetti spesso controversi e, soprattutto, altamente commercializzabili, che sanciscono la fortuna di case di produzione come la AIP. Non è un caso che proprio in questo periodo vada progressivamente modificandosi e ridefinendosi l’identità di tali prodotti, come testimoniano bene due articoli pubblicati dalla rivista *Variety* rispettivamente nel 1946 e nel 1956. Nel primo, si allude semplicemente a “films with some timely or currently controversial subject which can be exploited, capitalized on, in publicity and advertising” (Williams 1946: 36). Il secondo, invece, contiene una definizione assai più precisa e articolata e, significativamente, un esplicito riferimento alla tipologia di pubblico cui queste pellicole sono rivolte: “These are low-budget films based on controversial and timely subject that made newspaper headlines. In the main these pictures appeal to ‘uncontrolled’ juveniles and ‘undesirables’” (Hollinger 1956: 20). Nota puntualmente Thomas Doherty:

Together, these three elements – controversial content, barebones budget, and demographic targeting – remain characteristic of any exploitation movie, whether the scandalous material is aimed at “adults” (“sexploitation”), African Americans (“blaxploitation”), or gorehounds (“exploitation”). But because the demographic target under the most intense and incessant fire remained “juveniles” – teenagers

- the exploitation film became associated mainly with its most familiar version: the teenpic (Doherty 2002: 9).

## 2. Teenager e JD fixation

La sovrapposizione tra *teen movie* e film di *exploitation* si consolida, fin dalle origini del genere, attraverso la proposta sempre più assidua e pervasiva di rappresentazioni particolarmente morbose e pruriginose dell'adolescenza, intesa come gruppo demografico pericoloso, impercscrutabile e, appunto, "uncontrolled"<sup>2</sup>. Il dibattito pubblico statunitense, infatti, viene presto monopolizzato dalla rappresentazione dei *teenager* quale "problema sociale" e minaccia all'ordine pubblico, con particolare riferimento al fenomeno della delinquenza giovanile<sup>3</sup>: la cosiddetta "shook-up generation" (Salisbury 1958) diventa così l'oggetto privilegiato di una narrazione mediale che privilegia gli aspetti più eccessivi e controversi della vita dei *teenager* statunitensi, demonizzandone attitudini e comportamenti sul cui appeal, contestualmente, si cerca di costruire la fortuna commerciale di un genere cinematografico (FIG. 11).

Hollywood si misura con il fenomeno giovanile nel più classico dei modi. Pesca nella realtà sociale elementi diversi e non sempre omogenei, quindi li riporta sullo schermo dopo averli rielaborati e condensati in un'immagine mitica di grande suggestione. Un procedimento in cui le ambizioni realistiche non vanno rintracciate nella fedeltà a modelli veri, ma nella capacità di suggerire un'immagine carismatica realizzata attraverso il collage di diversi fattori, quelli sì presi dalla cronaca sociale (Colombro 1993: 83).

"To the majority of Americans, confronted with news of gang wars, Elvis, and drag racing, there were only two kinds of kid: the good ones and the bad ones" (Staehling 1975: 230).

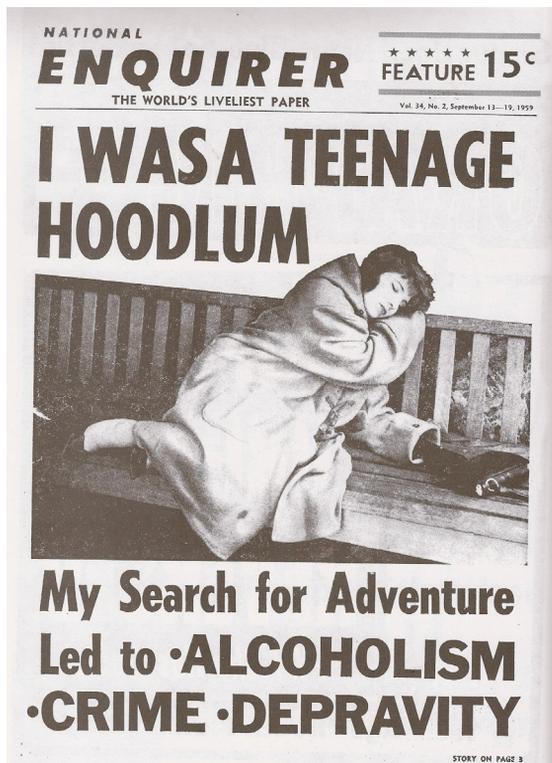


FIG. 11 – Una copertina datata 1959 del settimanale scandalistico *National Enquirer*.

Questa netta polarizzazione produce, in termini cinematografici, narrazioni altrettanto estreme e dicotomiche. Da una parte, infatti, seguendo lo sviluppo per cicli e sottogeneri tipico del macro-genere *teen*<sup>4</sup>, prende corpo il filone dei cosiddetti *clean teens*, una celebrazione gaia e spensierata dell'adolescenza quale briosa parentesi di innocua evasione e pacificata leggerezza – “youth as a party”, sintetizza efficacemente Catherine Driscoll (2011: 38) – il cui modello archetipico si può rintracciare nella

popolarissima serie *Gidget* (I cavalloni, 1959), con protagonista la teen star Sandra Dee.

Dall'altra parte, però, conosce formidabile successo il filone del *juvenile delinquent drama* che, in puro stile *exploitation*, veicola una rappresentazione dell'adolescenza quale catalizzatore di atteggiamenti di panico morale: "the twentieth century produced a series of 'moral panics' around young people and social behavior, and the cinema – both as gathering place and as a site of simulation – has been a perennial source of those panics" (Shary 2014: 20-21). Questa attrazione ossessiva nei confronti dei fenomeni di delinquenza giovanile si può rintracciare già nei tardi anni Quaranta in pellicole come *City Across the River* (Malerba, 1949), il cui intento è scioccare e scandalizzare il pubblico affrontando direttamente il problema della criminalità diffusa tra gli adolescenti – mentre il narratore onnisciente mette in guardia l'ignaro spettatore ricordandogli, opportunamente, che si tratta di un rischioso fenomeno ormai diffuso in ogni città. Sebbene non pienamente ascrivibile al genere *teen*, la peculiarità di *City Across the River* è quella di riconoscere nell'adolescenza un elemento intrinseco alla condizione criminale: se le pellicole noir e poliziesche degli anni Trenta tendevano ad associare i comportamenti criminali a una pregressa condizione di povertà, disagio o svantaggio socio-economico, l'esplosione del panico morale legato all'affermazione dei *teenager* come nuova categoria demografica modifica significativamente il racconto della delinquenza sul grande schermo, intrecciandolo ai recenti fenomeni di (sub)urbanizzazione e, appunto, di emancipazione giovanile.

Soltanto nel decennio successivo, tuttavia, questa tendenza conosce una definitiva istituzionalizzazione in quella che Timothy Shary definisce una vera "JD fixation" (2005: 18). Capostipiti di una ondata produttiva di formidabile prolificità, nonché successivi modelli di riferimento per la successiva evoluzione

dell'intero genere *teen*, sono due titoli iconici come *Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*, 1955) e *Rebel Without a Cause* (*Gioventù bruciata*, 1955), che secondo Catherine Driscoll contengono in embrione quei macro-temi che caratterizzano tutti i *teen movie* e che costituiscono, di fatto, un essenziale elemento di continuità capace di omologare diversi filoni e sottogeneri in un genere unitario e coerente: "youth as a social problem, the institutionalization of the teenager, and youth as a celebration of present pleasure and future potential" (2011: 29). Se *Rebel Without a Cause* riesce a restituire efficacemente quel sentimento di irrequietezza propriamente generazionale, contribuendo in maniera imprescindibile anche a definire il perimetro dell'immaginario estetico del genere *teen*, *Blackboard Jungle* costruisce la propria narrazione su temi particolarmente controversi tipici dell'agenda giovanile dell'epoca, nella consapevolezza che "controversy was a commodity to be cultivated, not avoided" (Doherty 2002: 58).

La pervasività, tanto culturale quanto commerciale, di questi film impone quindi un modello per la successiva produzione di *juvenile delinquent drama* – che, in termini di riscontro al botteghino, si conferma da subito un solido investimento (Shary 2005: 24). Non stupisce dunque che, nella seconda metà degli anni Cinquanta, il mercato cinematografico venga saturato da un'eccezionale profusione di titoli afferenti a questo particolare sottogenere, sebbene spesso minori e di natura derivativa. Per dare contezza dell'entità del fenomeno, basti prendere in considerazione alcuni esempi di *teen movie* distribuiti negli Stati Uniti negli anni immediatamente successivi l'uscita di *Rebel Without a Cause*: *Teenage Rebel* (*Gioventù ribelle*, 1956), *Four Boys and a Gun* (*Id.*, 1957), *Hot Rod Rumble* (*Id.*, 1957), *The Young Stranger* (*Colpevole innocente*, 1957, primo film di John Frankenheimer), *Untamed Youth* (*Ragazze senza nome*, 1957), *No Time to Be Young* (*Rapina a San Francisco*, 1957), *Young and Dangerous* (*Id.*, 1957),

*The Delinquents* (Id., 1957, prima regia di Robert Altman), *High School Confidential!* (Operazione segreta, 1958), *The Cry Baby Killer* (Id., 1958, debutto attoriale di Jack Nicholson), *Juvenile Jungle* (Giovani gangsters, 1958), *Live Fast, Die Young* (Id., 1958), *Stakeout on Dope Street* (G-men della quinta strada, 1958), *Riot in Juvenile Prison* (Id., 1959), *High School Caesar* (Id., 1960), *This Rebel Breed* (Asfalto selvaggio, 1960), *Wild Youth* (Id., 1960), *The Choppers* (Id., 1961) (FIGG. 12-14).

Dopo questa eccezionale ondata, il *juvenile delinquent drama* si conferma uno dei filoni più fortunati del genere *teen* anche

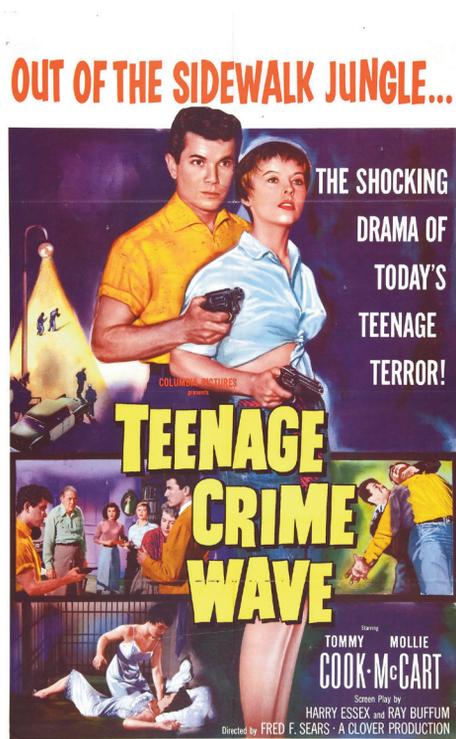


FIG. 12 – La locandina del film *Teenage Crime War* è un chiaro esempio di come *exploitation* e panico morale abbiano contribuito a definire il *juvenile delinquent drama*.

ARCHIVE  COLLECTION

**A Bombshell!** WHAT HAPPENS WHEN KIDS GET THEIR HANDS ON DOPE!

**"STAKEOUT ON DOPE STREET"**

Warner Bros. pours the first blazing spotlight into the hidden night world of kids on the "crime path of 'the hooked'!"



YALE WEKLER • JONATHAN HAZE • MORRIS MILLER • ABBY DALTON • ALLEN KRAMER  
 Written by HELEN SCHMIDT • JOHN ARKONER • ANDREW J. TENNEY • Produced by ANDREW J. TENNEY • Directed by JOHN ARKONER

FIG. 13 – La campagna promozionale della Warner Bros. enfatizza gli elementi di mistero e pericolo legati all'adolescenza nel film *Stakeout on Dope Street*.

**YOUTH TURNED 'ROCK-N-ROLL' WILD AND THE 'PUNISHMENT' FARM THAT MAKES THEM WILDER!**

Kids gone wrong --and the 'Farm's' disgraceful penal abuse!

**"They 'Rock!' They 'Rock!' No guards in the Recreation Hall --but these dogs aren't pets!"**

Turns a searing spotlight on teen-age 'cons' in a House of Correction!

**"UNTAMED YOUTH"**

STARRING THE GREAT PLATINUM POWERHOUSE **MAMIE VAN DOREN** **LORI NELSON**  
 CO-STARRING **JOHN RUSSELL** **DON BURNETT**

WRITTEN BY **JOHN G. HIGGINS** BASED UPON THE PLAY BY **AUBREY SCHENCK** DIRECTED BY **HOWARD W. JOUGH** **WARNER BROS.**

FIG. 14 – *Untamed Youth* sensazionalizza la dinamica dei *teen-ager* "gone wrong".

nei decenni successivi: sebbene non con la stessa consistenza e rilevanza raggiunta negli anni Cinquanta, riesce a sopravvivere rimodulandosi ogni volta per cogliere l'emergere di nuovi, preminenti panici morali – dalla riottosità anarcoide della controcultura giovanile di *Over the Edge* (*Giovani guerrieri*, 1979) alla sregolatezza allucinogena della *drug culture* di *Hallucination Generation* (*Id.*, 1966) e *Foxes* (*A donne con gli amici*, 1980), dalle sperimentazioni impudiche della sessualità di *Last Summer* (*I brevi giorni selvaggi*, 1969) e *Little Darlings* (*Id.*, 1980), alla tra-

gicità della minaccia pandemica dell'HIV di *Totally Fu\*\*ed Up* (*Id.*, 1993), dall'emergere delle tensioni razziali di *China Girl* (*Id.*, 1987) fino all'affermazione delle gang femminili di *Foxfire* (*Id.*, 1996). In questo senso, il *teen movie* si dimostra ancora una volta un genere di pura *exploitation*, laddove "what it exploits is anxiety about youth" (Driscoll 2011: 115).

In questa prospettiva, risulta esemplare il caso di *Kids* (*Id.*, 1995), *succès de scandale* degli anni Novanta firmato dal fotografo Larry Clark, che segue le scorribande quotidiane di un gruppo di adolescenti newyorchesi divisi tra sesso occasionale, piccola criminalità, crisi familiari, abuso alcolico, consumo di droghe, malattie veneree. Ancora una volta, pare evidente, "controversy is a commodity to be cultivated". Di più, il caso di *Kids* dimostra come il *juvenile delinquent drama* continui a sfruttare scientemente il sentimento di panico morale di cui l'adolescenza è catalizzatrice, arrivando a farne un vero e proprio strumento promozionale da includere in precise e accurate strategie di marketing. Al fine di implementare la risonanza e il successo commerciale del film, infatti, la casa di distribuzione Miramax imbastisce una campagna comunicativa volta a enfatizzare la supposta natura documentaristica del progetto, facendo leva sugli appetiti morbosamente voyeuristici del pubblico statunitense. Grande rilievo, per esempio, viene dato all'età dell'autore della sceneggiatura, il diciannovenne Haromy Korine, come garanzia di autenticità e vicinanza al mondo messo in scena. Allo stesso scopo, si insiste sulla presenza di attori non professionisti presi direttamente dalla strada, a suggerire implicitamente la vocazione di *cinéma vérité* dell'intera operazione. Non stupisce, dunque, che *The New York Times* arrivi a definire il film "a wake-up call to the world" (Maslin 1995: 1). Tuttavia, a dispetto delle pretese di realismo e di adesione mimetica alla realtà, *Kids* dimostra come, ancora una volta, il *juvenile delinquent drama* sappia giocare con spregiudicatezza e ambi-

guità con una serie di immaginari legati alla percezione sociale dell'adolescenza: "the images we see, the plots we encounter, the recurring themes and motifs that unfold, reflect not simply the views and values of the audience, not only the attitudes and ideas of the film creators, and not just the social conditions of the day, but an intricate and interwoven association of all these factors" (Considine 1985: 11). Come opportunamente sottolineato da Driscoll, dunque, "*Kids* rewrites the 'youth problem' film for late twentieth-century moral panic" (2011: 115).

Un'operazione analoga, in anni più recenti, è quella messa in atto da *Spring Breakers* (*Spring Breakers – Una vacanza da sballo*, 2012), scritto e diretto proprio dall'ex *enfant terrible* Harmony Korine. Il film propone un provocatorio racconto di formazione costruito sull'estetica del kitsch e sulla retorica dell'eccesso: la vacanza scacciapensieri delle giovani protagoniste, infatti, si trasforma presto in un angoscioso vortice di trasgressione, sregolatezza, depravazione, nichilismo, violenza e morte, al grido imperterrito e sempre più disturbante di "Spring Break Forever". In questo caso, la neonata casa di distribuzione A24 progetta una campagna pubblicitaria tanto ambiziosa quanto rischiosa, che ammicca maliziosamente al profilo disenyano delle interpreti principali. L'immagine pulita e rassicurante delle *teen star* viene però subito smentita in un *incipit* provocatoriamente spudorato, con una massa orgiastica di *teenager* in spiaggia intenti a bere, dimenarsi e simulare scene di sesso (Marangi 2013: 42). Forum, blog e *social network* raccolgono presto lo sconcerto e la frustrazione delle *fanbase* delle attrici<sup>5</sup>. Tuttavia, questa azzardata strategia di marketing riesce ad attirare la curiosità pruriginosa di un pubblico più ampio, attratto dalla retorica delle "good girls gone bad", permettendo alla pellicola di registrare la più alta media copia dell'anno al *box office* statunitense (Knegt 2013).

### 3. Il juvenile delinquent drama all'epoca della Generazione Z

Secondo la prospettiva finora tratteggiata, è possibile leggere *Assassination Nation* come l'epigono di una ben consolidata tradizione che rintraccia nel panico morale legato all'adolescenza un salace espediente drammaturgico, nonché un efficace strumento promozionale. Nel caso specifico, il film di Sam Levinson focalizza la propria attenzione sull'inaccessibilità della vita online degli adolescenti, tra pratiche, dinamiche e linguaggi cui il pubblico adulto rimane pressoché estraneo – e, proprio per questo, assai interessato (Boyd 2015) (FIGG. 15-16).



FIGG. 15-16 – Le protagoniste di *Assassination Nation* in due momenti del film radicalmente differenti, ma ugualmente significativi: Em (Abra), Lily (Odessa Young), Bex (Hari Nef), Sarah (Suki Waterhouse).

Ambientato allegoricamente a Salem, Massachusetts, il film mette in scena la quotidianità di provincia di un manipolo di ragazze all'ultimo anno di liceo, tra lezioni scolastiche, cene in famiglia e feste variamente sregolate. Al centro del racconto c'è Lily, diciottenne brillante e disinibita, ben inserita nel tessuto sociale e scolastico della propria città, impegnata in una relazione segreta con il padre della bambina cui fa da babysitter. Tale relazione, tuttavia, si consuma solo platonicamente, attraverso lo scambio di foto succinte e di espliciti messaggi a sfondo sessuale, occupando uno spazio esclusivamente virtuale nella vita della ragazza. Quando però un *hacker* penetra nei dispositivi di alcuni abitanti della cittadina, diffondendone i dati sensibili ed esponendone i vizi privati al pubblico ludibrio, dimensione *social* e sociale arrivano a confondersi e compenetrarsi pericolosamente. L'ondata di indignazione e, appunto, di panico morale assume presto i risvolti repressivi e brutali di una caccia alle streghe di irriducibile ferocia, costringendo Lily e le sue amiche a combattere, letteralmente, per la propria sopravvivenza. "Who sees a naked photo of a girl and their first thought is 'I gotta kill this bitch'? Turns out, way more people than you think" si domanda, legittimamente perplessa, la protagonista.

*Assassination Nation* sembra dunque proporsi come uno sferzante ritratto satirico dell'America trumpiana (Felperin 2018): come promesso dai dirompenti titoli snocciolati in apertura, una dopo l'altra vengono messe alla berlina le violenze, le perversioni e le ipocrisie di una cultura patriarcale e misogina, contortamente sessuomane e sessuofobica allo stesso tempo. La critica, del resto, viene esplicitata da Lily stessa in una sequenza ai limiti del didascalico: convocata nell'ufficio del direttore scolastico, la ragazza è chiamata a difendere l'opportunità di realizzare degli schizzi di natura pornografica durante le lezioni. Ne scaturisce un monologo a metà tra l'arringa e il *pamphlet*, durante il quale vengono analizzate e condannate le contrad-

dizioni di una cultura maschilista imbevuta di un “insta-porn imagery” (Ide 2018) che proietta delle aspettative irrealistiche e vincolanti sul ruolo sociale delle ragazze e sulla rappresentazione dei loro corpi. In questo senso, *Assassination Nation* si fa recettore sensibile di quegli studi che denunciano il sensazionalismo morboso e moralista con cui i media descrivono e raccontano l'adolescenza femminile (Ringrose 2006), con particolare riferimento ai comportamenti controversi catalizzatori di panico morale (Barron, Lacombe 2005) e, soprattutto, alla sfera della sessualità (Ringrose, Harvey, Gill, Livingston 2013).

It is easier to accept the wider ‘postfeminist’ social context of sexism, sexual double standards and even sexual violence, in which girls are called upon to perform particular sexual scripts and display images of their body parts, and yet run the risk of their bodies and sexualities being marked as shameful (slut-shaming), than it is to contest it. [...] Our feminist analysis of value and morality enabled us to illustrate how teen sexting images gain currency as part of a heterosexualised visual economy in peer networks in gender differentiated ways. Akin to adult ‘postfeminist’ media cultures, for teen girls, being asked for an image of one’s body carries value, even constitutes a new norm of feminine desirability within today’s digital teen peer networks. For boys, acquiring images can work as proof of their desirability and access to girls’ bodies, constituting new norms masculine performance. Images of girls’ bodies were found to have considerable exchange value for boys, contributing to their popularity or ‘ratings’ because they could be collected and shown to other boys, although we described how bodies held differential value and were marked through racial and classed codes. However, consonant with familiar sexual double standards, both boys and girls described girls who sent images as ‘skets’ who lacked self-respect. Thus images of girls’ bodies can be used to devalue and shame girls in the teen peer network, and girls are also subject to age-relat-

ed panics over such images from adults (Ringrose, Harvey, Gill, Livingston 2013: 319).

Ancora una volta, sono le parole della protagonista a esporre con nitidezza le intenzioni del film. Dopo essere sopravvissuta a innumerevoli agguati, tradimenti, aggressioni e tentativi di omicidio, Lily decide di reagire e, ancora coperta di sangue, lancia in rete un videomessaggio che ha il valore liberatorio di una vera e propria rivendicazione femminista contro il conformismo perverso di una società sessista e patriarcale. Di fronte a una moltitudine di ragazze pronte a scendere in strada per difenderla da un plotone di uomini armati e inferociti, Lily dichiara: “from the moment I arrived, all I was given were orders: smile, open up, cross your legs, spread your pussy, speak softer, scream louder, be quiet, be confident, be interesting, don’t be so difficult, be strong, don’t fight back, be an angel, be a whore, be a princess, be anything you want to be, even the President of the United States of America... Just kidding”. Attraverso la programmaticità manifesta di momenti come questo, che si rincorrono nel corso della narrazione, *Assassination Nation* si offre dunque allo spettatore quale irriverente e corrosivo racconto di formazione che, in linea con la sensibilità dell’era #metoo, veicola un forte messaggio di critica sociale e di *empowerment* femminile (FIG. 17).

Tuttavia, a una visione più attenta, la messinscena imbastita da Levinson permette di sollevare più di una perplessità circa le effettive finalità del film. La contraddizione principale riguarda, significativamente, la rappresentazione dei corpi adolescenti di Lily e delle sue amiche: strizzate in abiti succinti e costrette spesso in pose maliziose o atteggiamenti ammiccanti, le quattro *teenager* sono incessantemente esposte a uno sguardo il cui segno non si rivela troppo diverso da quel *male*

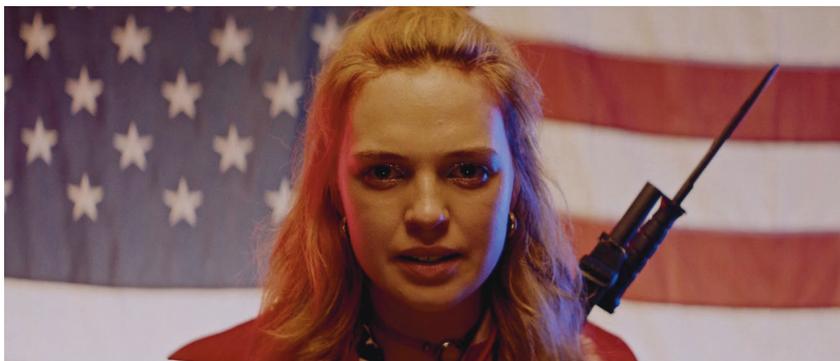


FIG. 17 – L'appello virale di Lily (Odessa Young).

*gaze* che il film si propone di condannare. Lily stessa sembra performare una femminilità che poco affine alle istanze di emancipazione femminista di cui si fa portavoce, aderendo piuttosto all'usuale immaginario scandaloso ed erotizzante della ninfetta di nabokoviana memoria. Financo la rappresentazione della violenza di cui è oggetto il corpo martoriato della giovane, raggiunge livelli di tale graficità da risultare, nel suo reiterarsi compiaciuto, gratuitamente pornografica. Questo iato tra le dichiarazioni d'intenti della protagonista e la loro puntuale smentita visuale messa in atto dal regista, innesca un cortocircuito paradossale per il quale il film finisce per reiterare gli stessi meccanismi di oggettivizzazione del corpo femminile che si proponeva di condannare: "any attempt at satirising either American society's fear of teenagers or inherent misogyny is undermined by how willingly the film seems to buy into the very thing it's purportedly riffing on" (Woodhead 2018). Sentenzia lapidaria Katie Walsh: "The filmmakers have the gall to spend nearly two hours assaulting the audience with sexualized violence, only to turn around and offer up a patronizing lecture on the contradicto-

ry social conditioning of women as some kind of grrrl power rallying cry, like it's a novel revelation. Dude really tried to mansplain the virgin/whore paradigm in the midst of this exploitative claptrap" (Walsh 2018) (FIGG. 18-19).



FIGG. 18-19 – Due immagini particolarmente “lolitesche” di Lily (Odessa Young).

Quella che sembra una contraddizione grossolana e paradossale, tuttavia, acquista un nuovo valore e un diverso significato se si colloca *Assassination Nation* all'interno del perimetro del *juvenile delinquent drama*, alla luce delle dinamiche di sensazionalismo e di sfruttamento commerciale esposte sopra. In questa prospettiva, è importante sottolineare come l'intero intreccio drammaturgico del film sia strutturato intorno all'ormai consolidato fenomeno di "sextortion" (Basu 2018): la psicosi collettiva che coinvolge la popolazione Salem a seguito degli eventi di *hackeraggio*, infatti, riecheggia, in toni grotteschi e grandguignoleschi, quella percezione distorta che gli adulti nutrono nei confronti delle pratiche di *sexting* tra adolescenti. Sebbene gli studi dimostrino che solo il 2% dei *teenager* di età compresa tra i 12 e i 17 anni ricorra abitualmente allo scambio di foto o messaggi sessualmente espliciti tramite chat, a fronte di un 13% che l'ha sperimentato almeno una volta (Patchin, Hinduja 2019), il dibattito pubblico, soprattutto attraverso i media tradizionali, guarda con crescente apprensione al tema, contribuendo ad alimentare un sempre più acuto sentimento di allarme sociale (Rosin 2014). La specificità di *Assassination Nation* è dunque da rintracciare nel suo cinico tentativo di capitalizzare, ancora una volta, un panico morale legato all'adolescenza e alla sua rappresentazione mediale, non nella parabola femminista di cui si fa portavoce la protagonista. Quello messo in scena da Levinson è, piuttosto, un processo di "memefication of feminism" (Woodhead 2019), una banalizzazione a misura di *meme* del femminismo, bene commercializzabile (ed *exploitable*) all'interno di una *commodity culture* sfrontatamente pop ed edonista, più a-ideologica che post-ideologica – non a caso, in una delle prime sequenze del film, la macchina da presa si attarda a inquadrare il ciوندolo di dozzinale bigiot-

teria recante la scritta “feminism”. Oppure, per meglio dire, un femminismo ammiccante e compiacente, completamente svuotato di qualsiasi pregnanza o potere sovversivo, che non scuota le dinamiche e i meccanismi di un sistema di consumo (e di visione) ben radicato e consolidato – in altri termini, “feminism-as-male-titillation” (Woodhead 2018).

In definitiva, dunque, più che un attacco ai pericoli di una maschilità tossica o una pungente critica alle dinamiche perverse di una società sessista, *Assassination Nation* si rivela un lucido prodotto di pura *exploitation*, capace di solleticare gli appetiti più morbosi del pubblico facendo leva su una tematica particolarmente controversa e pruriginosa dell’agenda giovanile. Un “angry film for angry times” (Fear 2018), che eredita e rafforza la vocazione ontologica del *juvenile delinquent drama* aggiornandone i paradigmi narrativi e le convenzioni stilistiche all’epoca della Generazione Z. Ne è conferma la battuta finale che congeda lo spettatore: finalmente individuato, catturato e interrogato dalla polizia, il giovane *hacker* responsabile di aver innescato la furente spirale di psicosi e di violenza, giustifica le proprie azioni asserendo laconicamente “I did it for the LOLs”. Nelle sue parole, intrise di un’impassibilità e di una sconsideratezza apparentemente indecifrabili, è possibile rintracciare l’eco di quell’iconico “What’ve you got?” con cui lo sprezzante e distaccato protagonista di *The Wild One* (*Il selvaggio*, 1953) rispondeva alla provocazione “What are you rebelling against?”, interpretando in forma folgorante e lapidaria quel sentimento di disagio nichilista e insofferenza generazionale che ha sempre contraddistinto la rappresentazione dell’adolescenza all’interno del genere. Su questa suggestione, *Assassination Nation* non può che terminare: mentre scorrono i titoli di coda, in un momento di grottesca astrazione, Sam Levinson fa sfilare

una *cheerleader* tra le strade di Salem ancora martoriate dagli scontri, mentre una *marching band* intona il ritornello della *hit* commerciale *We Can't Stop* della *teen star* Miley Cyrus. "We like to party / Dancing with Molly / Doing whatever we want / This is our house / This is our rules / And we can't stop / And we won't stop": un inno che, alla luce della parabola di Lily e delle sue amiche, suona come un'eversiva dichiarazione d'intenti, un monito minaccioso rivolto a un pubblico sempre avido di nuovi panici morali.

## NOTE

<sup>1</sup> Per approfondimenti sull'evoluzione dell'industria culturale statunitense dell'epoca cfr. Fasce, Ferdinando (2012), *Le anime del commercio. Pubblicità e consumi nel secolo americano*, Roma, Carocci.

<sup>2</sup> Per una lettura del *teen movie* come terreno di *exploitation*, con particolare riferimento alle origini del genere, cfr. Bertock, Alan (1986), *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book*, New York, St. Martin's

<sup>3</sup> Per approfondire lo studio delle reazioni al problema della delinquenza giovanile cfr. Gilbert, James (1986), *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York: Oxford University Press.

<sup>4</sup> Sullo sviluppo per cicli e sottogeneri che ha contraddistinto l'evoluzione del genere *teen* cfr. Shary, Timothy (2005), *Teen Movies: American Youth on Screen*, Londra-New York, Wallflower: 29-36.

<sup>5</sup> Per una ricostruzione completa dell'accoglienza critica del film cfr. Marsh, Calum (2016), "Teens Think 'Spring Breakers' is the Worst Movie Ever Made", *Mtv*, 25 marzo. <http://www.mtv.com/news/2770395/spring-breakers-worst-movie-ever/> [15/08/2019]. Una selezione delle reazioni e dei commenti più significativi degli spettatori adolescenti è invece raccolta sui siti: <https://www.commonsensemedia.org/movie-reviews/spring-breakers/user-reviews/child> e <https://storify.com/manuelbateman/ricezione-adolescenziale-di-spring-breakers-su-twi> [15/08/2019].

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- [s.n.] (1957), "The Dreamy Teen-Age Market: 'It's Neat to Spend'", *Newsweek*, 16 settembre.
- [s.n.], "A New \$ 10-Billion Power: the U.S. Teen-Age Consumer", *Life*, 31 agosto.
- Barron, Christie; Lacombe, Dany (2005), "Moral Panic and the Nasty Girl", *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 42.
- Basu, Tanya (2018), "Teen sexting is a overblown moral panic, according to a new study", *MIT Technology Review*, luglio. <https://www.technologyreview.com/f/613980/teen-sexting-sex-tortion-is-an-overblown-moral-panic-according-to-study/> [08/09/2019].
- Bertock, Alan (1986), *The I Was a Teenage Juvenile Delinquent Rock 'n' Roll Horror Beach Party Movie Book*, New York, St. Martin's.
- Boyd, Danah (2015), *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*, New Haven, Yale University Press.
- Cohen, Stanley (1972), *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, London, MacGibbon and Kee.
- Colombo, Andrea (1993), "Pazza idea. Ascesa e declino del conflitto generazionale", *Ragazzi senza tempo. Immagini, musica, conflitti delle culture giovanili*, ed. Ilardi, Massimo. Genova, Costa & Nolan.
- Considine, David M. (1985), *The Cinema of Adolescence*, Jefferson, McFarland & Company.
- Doherty, Thomas (2002), *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Philadelphia, Temple University Press.
- Driscoll, Catherine (2011), *Teen Film: A Critical Introduction*, Oxford-New York, Berg.
- Fasce, Ferdinando (2012), *Le anime del commercio. Pubblicità e consumi nel secolo americano*, Roma, Carocci.
- Fear, David (2018), "'Assassination Nation' Review: Faster, Pussycat! LOL! LOL!", *Rolling Stones*, 21 settembre. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/assassination-nation-movie-review-725053/> [25/08/2019].

- Felperine, Leslie (2018), "Assassination Nation: Film Review", *The Hollywood Reporter*, 9 febbraio, <https://www.hollywoodreporter.com/review/assassination-nation-review-1083340> [08/09/2019].
- French, Emma (2006), *Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare Adaptations from 1989 into the New Millennium*, Hatfield, University of Hertfordshire Press.
- Gilbert, James (1986), *A Cycle of Outrage: America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, New York: Oxford University Press
- Harris, Aisha (2018), "Review: 'Assassination Nation' Bluntly Call Out All-American Misogyny", *The New York Times*, 20 settembre. <https://www.nytimes.com/2018/09/20/movies/assassination-nation-review.html?search-input-2=assassination+nation> [21/08/2019].
- Hollinger, Hy (1956), "Teenage Biz vs. Repair Bills", *Variety*, 19 dicembre.
- Ide, Wendy (2018), "Assassination Nation review: Revenge horror packed with insight", *The Guardian*, 25 novembre. <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/25/assassination-nation-review-revenge-horror> [22/08/2019].
- Janet Maslin (1995), "Growing Up Troubled, In Terrifying Ways", *The New York Times*, 21 luglio.
- Knegt, Peter (2013), "Specialty Box Office: 'Spring Breakers' Soars in Limited Debut; Has Already Outgrossed All of Harmony Korine's Other Movies", *Indiewire*, 17 marzo. <http://www.indiewire.com/2013/03/specialty-box-office-spring-breakers-soars-in-limited-debut-has-already-outgrossed-all-of-harmony-korines-other-movies-40122/> [11/08/2019].
- Landis, Paul H. (1955), *Understanding Teenagers*, New York, Appleton-Century-Crofts.
- Lazarsfeld, Paul F. (1947), "Audience Research in the Movie Field", *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 254.
- Marangi, Michele (2013), "Assonanze e dissonanze", *Duellanti*, 81, giugno-luglio.

- Marsh, Calum (2016), "Teens Think 'Spring Breakers' is the Worst Movie Ever Made", *Mtv*, 25 marzo. <http://www.mtv.com/news/2770395/spring-breakers-worst-movie-ever/> [15/08/2019].
- Patchin, Justin W.; Hinduja, Sameer (2019), "The Nature and Extent of Sexting Among a National Sample of Middle and High School Students in the U.S.", *Archives of Sexual Behaviours*, 48/8.
- Ringrose, Jessica (2006), "A New Universal Mean Girl: Examining the Discursive Construction and Social Regulation of a New Feminine Pathology", *Feminism & Psychology*, 16/4.
- Ringrose, Jessica; Harvey, Laura; Gill, Rosalind; Livingstone, Sonia (2013), "Teen girls, sexual double standards and 'sexting': Gendered value in digital image exchange", *Feminist Theory*, 14.
- Rosin, Hanna (2014), "Why Kids Sext", *The Atlantic*, novembre. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/11/why-kids-sext/380798/> [06/08/2019].
- Salisbury, Harrison E. (1958), *The Shook-Up Generation*, New York, Harper and Brothers.
- Savage, Jon (2007), *Teenage: The Creation of Youth Culture*, London, Viking.
- Shary, Timothy (2005), *Teen Movies: American Youth on Screen*, Londra-New York, Wallflower.
- (2014), *Generation Multiplex: The Image of Youth in American Cinema since 1980*, Austin, University of Texas Press.
- Staehling, Richard (1975), "From *Rock Around the Clock* to *The Trip*: The Truth about Teen Movies", *Kings of the Bs: Working without the Hollywood System*, eds. Todd McCarthy; Charles Flynn. New York, Dutton.
- Welsh, Katie (2018), "Review: 'Assassination Nation' is exploitative horror that has the gall to lecture us on grrrl power", *Los Angeles Times*, 20 settembre. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-assassination-nation-review-20180920-story.html> [20/08/2019].
- Williams, Whitney (1946), "'Exploitation Pictures' Paid Off Big for Majors, Also Indie Producers". *Variety*, 9 gennaio.

- Woodhead, Hannah (2018), "Assassination Nation", *Little White Lies*, 21 novembre. <https://lwlies.com/reviews/assassination-nation/> [19/08/2019].
- (2019), "Memefication of Feminism", *Women With a Movie Camera Summit 2019 – BFI Talk*, giugno.

## FILMOGRAFIA

- Assassination Nation* (*Id.*), Dir. Sam Levinson, USA, 2018.
- Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*), Dir. Richard Brooks, USA, 1955.
- China Girl* (*Id.*), Dir. Abel Ferrara, USA, 1987.
- City Across the River* (*Malerba*), Dir. Maxwell Shane, USA, 1949.
- Four Boys and a Gun* (*Id.*), Dir. William Berke, USA, 1957.
- Foxes* (*A donna con gli amici*), Dir. Adrian Lyne, USA, 1980.
- Foxfire* (*Id.*), Dir. Annette Haywood-Carter, USA, 1996.
- Gidget* (*I cavalloni*), Dir. Paul Wendkos, USA, 1959.
- Hallucination Generation* (*Id.*), Dir. Edward Mann, USA, 1966.
- High School Caesar* (*Id.*), Dir. O'Dale Ireland, USA, 1960.
- High School Confidential!* (*Operazione segreta*), Dir. Jack Arnold, USA, 1958.
- Hot Rod Rumble* (*Id.*), Dir. Leslie H. Martinson, USA, 1957.
- Juvenile Jungle* (*Giovani gangsters*), Dir. William Witney, USA, 1958.
- Kids* (*Id.*), Dir. Larry Clark, USA, 1995.
- Last Summer* (*I brevi giorni selvaggi*), Dir. Frank Perry, USA, 1969.
- Little Darlings* (*Id.*), Dir. Ron Maxwell, USA, 1980.
- Live Fast, Die Young* (*Id.*), Dir. Paul Henreid, USA, 1958.
- No Time to Be Young* (*Rapina a San Francisco*), Dir. David Lowell Rich, USA, 1957.
- Over the Edge* (*Giovani guerrieri*), Dir. Jonathan Kaplan, USA, 1979.

- Rebel Without a Cause (Gioventù bruciata)*, Dir. Nicholas Ray, USA, 1955.
- Riot in Juvenile Prison (Id.)*, Dir. Edward L. Cahn, USA, 1959.
- Spring Breakers (Spring Breakers – Una vacanza da sballo)*, Dir. Harmony Korine, USA-Francia, 2012.
- Stakeout on Dope Street (G-men della quinta strada)*, Dir. Irvin Kershner, USA, 1958.
- Teenage Rebel (Gioventù ribelle)*, Dir. Edmund Goulding, USA, 1956.
- The Choppers (Id.)*, Dir. Leigh Jason, USA, 1961.
- The Cry Baby Killer (Id.)*, Dir. Justus Addiss, USA, 1958.
- The Delinquents (Id.)*, Dir. Robert Altman, USA, 1957.
- The Wild One (Il selvaggio)*, Dir. Laslo Benedek, USA, 1953.
- The Young Stranger (Colpevole innocente)*, Dir. John Frankenheimer, USA, 1957.
- This Rebel Breed (Asfalto selvaggio)*, Dir. Richard L. Bare e William Rowland, USA, 1960.
- Totally Fu\*\*ed Up (Id.)*, Dir. Gregg Araki, USA, 1993.
- Untamed Youth (Ragazze senza nome)*, Dir. Howard W. Koch, USA, 1957.
- Wild Youth (Id.)*, Dir. John F. Schreyer, USA, 1960.
- Young and Dangerous (Id.)*, Dir. William F. Claxton, USA, 1957.