

Dress Code 27. L'uniforme delle violente

Bianca Terracciano

25 Luglio 2026

C'è un'immagine che il cinema, la letteratura e i media continuano a rincorrere con ostinazione: quella della donna cattiva, che al contempo compie il male e infrange un ordine simbolico prima ancora che morale. Se la violenza maschile viene spesso percepita come una tragica costante della storia, quella femminile continua invece a suscitare uno scandalo particolare, come se tradisse un copione scritto da secoli. Ogni atto di violenza apre una frattura nel senso, dando forma al trauma attraverso il racconto e il ricordo. È da questa frattura che prende le mosse *Il genere del male. Immagini e voci di donne tra violenza agita e zona grigia* di Cristina De Maria, Mario Panico e Patrizia Violi (Meltemi 2026). Il volume raccoglie casi di donne realmente esistite, coinvolte in diverse forme di violenza di Stato: dalle crudeli sorveglianti dei campi di concentramento nazisti alle torturatrici del regime di Pinochet, passando per la frangia femminile dell'esercito israeliano, fino a figure più ambigue, collocate in quella che Primo Levi avrebbe definito "zona grigia", come le donne che intrattengono relazioni con i torturatori.



MELTEMI

**CRISTINA DEMARIA
MARIO PANICO
PATRIZIA VIOLI**

IL GENERE DEL MALE

**IMMAGINI E VOCI DI
DONNE TRA VIOLENZA
AGITA E ZONA GRIGIA**

BIBLIOTECA / SEMIOTICA

Il punto, tuttavia, non è stabilire il grado della loro colpevolezza. Il libro mostra piuttosto come queste figure vengono raccontate in film, cortometraggi, documentari, romanzi e giornalismo investigativo, dove le donne diventano personaggi prima ancora che persone. La realtà si cristallizza in stereotipi, in calchi narrativi che rendono il male femminile comprensibile proprio perché lo trasformano in racconto. Tali rappresentazioni colpiscono per la costruzione del dress code della donna violenta: uniformi impeccabili, tacchi affilati, rossetti rossi, il ricorrere del nero, tailleur austeri e, all'opposto, outfit eleganti o eterei che rendono ancora più perturbante la crudeltà.

Se oggi gli studi di genere hanno ampiamente mostrato come la violenza colpisca le donne proprio in quanto donne – spesso accusate, persino in sede giudiziaria, di attrarre i perpetratori per via di abiti succinti – molto meno frequente, invece, è interrogarsi su cosa accada quando sono le donne ad agire la violenza. Ed è qui che il volume propone uno spostamento di prospettiva particolarmente fecondo.

Demaria ricorda che la "donna cattiva" può essere una madre degenerare, un mostro, una donna mascolinizzata, una meretrice sessualmente deviata. A tale proposito fa notare l'influenza delle derive del senso del metalinguaggio specialistico usato in maniera impropria. La parola erotomania viene talvolta confusa con un desiderio sessuale intenso, nonostante in psichiatria indica un disturbo delirante caratterizzato dalla convinzione infondata che una persona, spesso di status sociale più elevato, sia segretamente innamorata del soggetto. Una confusione significativa che rivela la tendenza culturale a patologizzare il desiderio femminile quando esce dai confini considerati accettabili.

Come non pensare alle Amazzoni, guerriere figlie di Ares, dio della guerra, e della ninfa amante della pace Otrera, tra i modelli più antichi della donna trasgressiva e libera sessualmente, interessanti anche dal punto di vista della caratterizzazione vestimentaria. Raffigurate con pantaloni orientali, tuniche corte, stivali e armi, si oppongono all'ideale greco della donna avvolta nel peplo e confinata nel gineceo. Viene connotata negativamente la violazione di un modello di femminilità costruito attorno alla moderazione, alla disponibilità e al controllo del desiderio.



Ilsa, la belva delle SS, 1975 regia di Don Edmons

Le donne naziste rappresentano uno dei casi più interessanti di costruzione mediatica della "donna cattiva", in particolare le sorveglianti dei campi di

concentramento. Nell'immaginario cinematografico e letterario queste figure vengono spesso rappresentate come immerse in una cultura di cameratismo aggressivo, in cui l'appartenenza al corpo militare e l'adesione all'ideologia finiscono per ridefinire anche la loro identità di genere. Il segno di identificazione immediata della "nazista riconosciuta" è l'uniforme che estremizza e disciplina il corpo: stivali lucidissimi, guanti immacolati, silhouette irrigidite dai cinturoni e dai pantaloni alla cavallerizza che amplificano visivamente fianchi e cosce, costruendo una figura insieme autorevole e innaturale. Panico osserva come la nazista venga raccontata attraverso un'estetica dell'eccesso. Non è un caso che il latino *violentia* derivi da *vis*, la forza che eccede la misura. Anche nelle immagini il male diventa così immediatamente riconoscibile: l'uniforme è troppo impeccabile, la postura troppo rigida, il trucco troppo controllato.

In *Ballata per un condannato* (CBS 1980) la supervisora Mandl si affeziona a un bambino del campo di concentramento, per cui sviluppa un legame di cura, che interrompe lei stessa per ordine del Reich, ammazzandolo. Il suo lutto viene espresso dal sovvertimento dell'ordine assoluto del nazismo impresso nel dress code: la divisa si sgualcisce, la cravatta si allenta, il corpo non riesce più a sostenere la rigidità della performance. Le crepe dell'abito fanno fuoriuscire l'eccedenza di dolore, figurativizzata anche nello stringere il cappello del bambino, residuo materiale di una maternità impossibile.

È come se la rappresentazione avesse bisogno di alzare il volume del genere per rendere credibile la violenza femminile. In *Va' e vedi* (1985) di Elem Klimov la nazista marca troppo la sua sessualità e la sua ideologia attraverso il volto truccato, gli orecchini a forma di svastica, il cappello delle SS decorato con il Totenkopf e il Parteiadler, volutamente troppo grande per la sua testa, fino alla scena in cui, seduta su un automezzo militare, consuma con ostentata indifferenza un'aragosta per poi morire stuprata e denudata.

Ogni dettaglio contribuisce a produrre uno scarto rispetto al contesto. La sproporzione del copricapo ricompare nel cortometraggio *Nazi* (1991) di Richard Kern per segnalare la mancata coincidenza dell'uniforme maschile con il corpo femminile.

La donna nazista non si veste, ma si traveste per iper-performare, come in *Pasqualino sette bellezze* (1975) di Lina Wertmüller, in cui la nazista Hilde, rigida e impettita, indossa intimo maschile e tiene gli stivali anche durante l'incontro carnale con Pasqualino. Se esiste un'immagine che sintetizza il dress code della donna cattiva, è probabilmente la locandina di *Ilsa: She Wolf of the SS* (1975), dove ogni elemento visivo rimanda a una logica dell'eccesso. Ilsa posa in piedi, a

gambe divaricate, in uniforme, tenendo in mano un frustino che ricodifica l'arma nell'estetica della *sexploitation* e del BDSM. L'uniforme perde ogni residuo di funzione documentaria e diventa un dispositivo erotico, come mostra il seno strabordante che sembra quasi forzare la camicia, come se la femminilità traboccasse persino dal dispositivo disciplinare destinato a contenerla, cioè l'uniforme. Trovo delle somiglianze con la locandina di un altro film incluso nel corpus da Panico, *Banot* (o *Girls*, 1985) diretto da Nadav Levitan, una commedia ambientata durante l'addestramento di un gruppo di reclute dell'IDF che ribalta – all'eccesso opposto – l'exasperazione nazista del femminile. La locandina di *Banot* marca le figure di genere per ossimoro: una soldatessa è seduta a gambe aperte su un sacco militare – postura mascolina – il cui corpo è percorso da curiose asimmetrie: bocca dipinta di rosso con sorriso ammiccante, gilet sempre rosso su cui campeggia un fucile impugnato con scioltezza, pantaloni militari, un anfibio calzato a un piede, a cui fa da contralto una scarpa rossa col tacco. Lo stivale e il tacco diventano così una sintesi visiva di una tensione identitaria: si può combattere senza rinunciare alla femminilità.



Banot (Girls), 1985, regia di Uri Barbash

La violenza legittimata dallo Stato viene inglobata in un'estetica glamour, borghese; l'essere soldatessa appare come una professione tra le altre, compatibile con la cura del corpo, con la moda e con la desiderabilità. Israele è infatti uno dei pochissimi Paesi al mondo a prevedere la coscrizione obbligatoria anche per le donne, che vengono chiamate al servizio militare intorno ai diciotto anni, seppure con una durata generalmente inferiore rispetto a quella degli uomini e con alcune esenzioni previste dalla legge. In questo contesto la figura della soldatessa deve diventare socialmente riconoscibile e culturalmente accettabile

L'abbigliamento crea uno scarto tra persona e personaggio, una distonia percettiva, lo si legge nel libro della giornalista cilena Nancy Guzmán *Ingrid*

Olderöck, la mujer de los perros, nella descrizione del primo incontro con l'ex capitana della Dirección de Inteligencia Nacional (DINA): "indossava una gonna a fiori, un maglione fatto a mano di un rosa indefinito e degli stivaletti", nonostante il suo aspetto androgino marcato da capelli corti, biondo-grigiastri, corporatura imponente, mani grandi, lineamenti duri. Secondo le testimonianze raccolte sulle torture praticate durante la dittatura di Augusto Pinochet, Olderöck addestrava cani utilizzati per infliggere violenze sessuali ai detenuti, in centri clandestini, tra cui quello tristemente noto come Venda Sexy. Anche qui, la rappresentazione della perpetratrice non si limita a documentarne i crimini, ma costruisce un preciso immaginario corporeo. Ingrid viene raccontata anche nel cortometraggio di animazione *Bestia* (2021), regia di Hugo Covarrubias, dove indossa, oltre alla mise militare nera, un cappotto rosso, una camicetta a fiori e un completino intimo rosa, elementi distonici utili a rivelare l'oscurità bipartita del suo mondo interiore.

Violi evidenzia un'ulteriore variazione in *El Pacto de Adriana* (2017) di Lissette Orozco. Il documentario non costruisce la perpetratrice attraverso la mostruosità, ma attraverso la normalità. Adriana Rivas, zia della regista ed ex collaboratrice della DINA, non appare né mascolinizzata né ipersessualizzata. Al contrario, è una donna elegante, distinta, di classe, capace di affascinare chi la circonda. Adriana ammette di essere entrata nell'apparato repressivo perché attratta dal prestigio sociale che esso garantiva. Frequentare gli uomini del potere, sentirsi scelta, desiderata e riconosciuta all'interno di un'élite maschile diventa parte della costruzione della sua identità. La violenza diventa spendibile come capitale sociale.

Ancora più complessa è la cosiddetta "zona grigia", dove il rapporto tra vittime e carnefici non si lascia descrivere attraverso categorie nette di opposizione. Nel centro clandestino di detenzione Olimpo, a Buenos Aires, alcune testimonianze raccontano una pratica tanto inquietante quanto paradossale. Alcune prigioniere venivano costrette a truccarsi, indossare abiti eleganti e accompagnare i propri torturatori in ristoranti o locali notturni della città, per poi fare ritorno nel centro di detenzione.

L'abito diventa uno strumento di sospensione della realtà per occultare il dolore. Se, come osserva Umberto Eco, il discorso ideologico tende a organizzare il mondo attraverso opposizioni nette, senza ammettere gradazioni tra il bianco e il nero, allora chi sopravvive grazie a una collaborazione parziale con i propri torturatori diventa una figura difficilmente collocabile. La zona grigia, dunque, mostra che tra la resistenza e il tradimento esiste un territorio occupato dalla

paura, dalla necessità e dalla sopravvivenza. Un caso ancora diverso è quello di *La llamada* di Leila Guerriero (2024), scritto a partire da conversazioni con Silvia Labayru, sopravvissuta all'ESMA e testimone nei processi contro i responsabili della dittatura argentina. Colpisce la continua attenzione che la giornalista dedica all'aspetto della protagonista. Abiti e accessori vengono descritti con una precisione quasi ossessiva: il golfino color cipria, la camicia bianca, i tessuti dai colori neutri, la stella di David al collo... dettagli che ritornano con tale frequenza da sembrare, almeno inizialmente, sproporzionati rispetto al nucleo traumatico della vicenda. La scelta può essere letta come una forma di *female gaze* che costruisce l'identità attraverso i codici dell'eleganza e della distinzione. Il trauma non elude il dress code; al contrario, continua a passare attraverso di esso.

In copertina stop motion dal cortometraggio d'animazione *Bestia* del 2021, regia di Hugo Covarrubias

Leggi anche:

Bianca Terracciano | [Dress code 15. Colonialismo Glam](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 16. Labubu](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 17. Scuola: torna il buon costume](#)

Bianca Terracciano | [Dress Code 18. Riflessi dell'affermazione di genere in specchi, jeans, slip e cravatte](#)

Bianca Terracciano | [Dress Code 19. Mamdani, Albanese e altri tessuti](#)

Bianca Terracciano | [Dress Code 20. Guardaroba favoloso: da Mary Poppins a Pippi Calzelunghe](#)

Bianca Terracciano | [Dress Code 21. Fabrizio Corona: moda e berlusconismo](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 22. Umberto Eco](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 23. Il potere delle scarpe](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 24. Corpi alla moda](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 25. Vestire la Regina](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 26. Vanità delle vanità](#)

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

