



**Diacronie**  
Studi di Storia Contemporanea

**58, 2/2024**  
**Miscellaneo**

---

## “The bravest woman I ever hanged”: il caso Ruth Ellis tra cronaca storica, dibattito giurisprudenziale e trasfigurazione cinematografica

Diletta PAVESI

---

### Per citare questo articolo:

PAVESI, Diletta, «“The bravest woman I ever hanged”: il caso Ruth Ellis tra cronaca storica, dibattito giurisprudenziale e trasfigurazione cinematografica», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 58, 2/2024, 29/4/2024,

URL: < [http://www.studistorici.com/2024/7/29/pavesi\\_numero\\_58/](http://www.studistorici.com/2024/7/29/pavesi_numero_58/) >

---

**Diacronie Studi di Storia Contemporanea** → <http://www.diacronie.it>

ISSN 2038-0925

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

[redazione.diacronie@studistorici.com](mailto:redazione.diacronie@studistorici.com)

**Comitato scientifico:** Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Andreza Santos Cruz Maynard – Wilko Graf Von Hardenberg

**Comitato di direzione:** Roberta Biasillo – Deborah Paci – Mariangela Palmieri – Matteo Tomasoni

**Comitato editoriale:** Valentina Ciciliot – Alice Ciulla – Federico Creatini – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Elisa Rossi – Giovanni Savino – Gianluca Scroccu – Elisa Tizzoni – Francesca Zantedeschi

**Segreteria di redazione:** Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Emanuela Miniati – Fausto Pietrancosta – Luca Zuccolo



**Diritti:** gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

---

## 4/ "The bravest woman I ever hanged": il caso Ruth Ellis tra cronaca storica, dibattito giurisprudenziale e trasfigurazione cinematografica

Diletta PAVESI

---

*ABSTRACT: Il 13 giugno 1955 Ruth Ellis venne giustiziata per l'omicidio dell'amante David Blakeley. Ultima donna impiccata nel Regno Unito, la sua controversa vicenda esercitò, in primo luogo, un'influenza determinante all'interno del dibattito sulla pena di morte. Secondariamente, il fatto riscosse un'enorme attenzione pubblica e mediatica. Del resto, Ruth era bionda, seducente e fotogenica: insomma il perfetto prototipo di una moderna dark lady. La sua figura era chiaramente destinata a suggestionare la fantasia cinematografica. Il presente intervento si prefigge appunto di analizzare le diverse modalità con cui il cinema britannico ha fatto propria la complessa eredità - legislativa e mitica - del caso Ruth Ellis. In particolare, saranno analizzati tre lungometraggi: Gli uomini condannano [Yield to the Night], 1956 di J. Lee Thompson, Ballando con uno sconosciuto [Dance with a Stranger], 1985 di Mike Newell e Pierrepoint: The Last Hangman (2005) di Adrian Shergold.*

\*\*\*

*ABSTRACT: On 13 June 1955, Ruth Ellis was executed for the murder of her lover, David Blakeley. She was the last woman to be hanged in Britain, and her controversial case had a major impact on the death penalty debate. Additionally, the case gained huge public and media attention. Ruth was blonde, seductive and photogenic. In short, she was the perfect prototype of the modern dark lady. Her character was clearly destined to captivate cinematic imagination. This paper aims to examine the different ways in which British cinema has appropriated the complex legacy - both legal and mythical - of the Ruth Ellis case. Three feature films will be specifically analysed: Yield to the Night (1956) by J. Lee Thompson, Dance with a Stranger (1985) by Mike Newell and Pierrepoint: The Last Hangman (2005) by Adrian Shergold.*

---

## 1 "Ruth was young and telegenic": un'introduzione alla vicenda e alle sue implicazioni legislative e mediatiche

Ed entrò questa ragazza, una specie di bambola antica. Aveva la mia età, era bassa di statura, [...] davvero minuta. La sua pelle era come porcellana. Le avevano tolto unghie e ciglia finte, l'avevano spogliata dei suoi abiti glamour per infilarla negli sformati indumenti da carcerata. Ma non avevano potuto strapparle via la dignità. Mai crollò, pianse o si mise a urlare. Ruth

accettava ciò che aveva fatto e riteneva adeguata la punizione per il suo crimine. I suoi occhi...  
[...] incantevoli [...] avevano il colore dei “non ti scordar di me”<sup>1</sup>.

In questo accorato ricordo di un’agente penitenziaria del carcere di Holloway, sopravvive l’immagine di Ruth Ellis nel giorno della sua condanna a morte, il 13 luglio 1955. Ultima donna a salire sul patibolo nel Regno Unito – l’accusa era di aver assassinato il suo amante, David Blakeley, a colpi di pistola –, Ellis è stata trasfigurata, nel corso dei decenni, in un’icona femminile di oscura complessità. Un’icona capace di suggestionare tanto il dibattito giurisprudenziale del Paese circa la legittimità della pena capitale, quanto l’immaginario nazionale per la sua tumultuosa vicenda di amore e morte.

Le stesse parole della carceriera di Holloway tradiscono quella sfuggente duplicità connaturata alla parabola esistenziale di molte altre donne entrate nel mito per vie traverse. Analogamente all’atteggiamento tenuto dalla vulgata giornalistica all’epoca dell’accaduto, la descrizione gioca infatti con le forme di una tipica narrazione popolare, sospesa com’è fra gli accenti dolenti del melodramma e quelli torbidi del noir. Da un lato, Ruth è la detenuta che affronta con ammirevole audacia la condanna massima inflitta da un sistema, legale e patriarcale, sordo alla verità della sua storia: quella di vittima fatalmente trasformatasi in carnefice dopo un autentico calvario di abusi e di bassezze. Dall’altro lato, i riferimenti al look vistoso sfoggiato prima della detenzione evocano una femminilità ben più aggressiva: un’avventuriera dallo sfacciato sex appeal che, spinta da un’inconsulta sete di vendetta, uccide l’uomo amato perché reo di averla tradita troppe volte e in troppi modi diversi.

Impossibile non cogliere in questa oscillazione fra violenza patita e violenza perpetrata qualcosa del conturbante riflesso della femme fatale nella cultura europea del Novecento. Del resto, come scrive Mary Ann Doane in un celebre studio che alla riflessione sul cinema noir intreccia quella psicoanalitica, se questa particolare tipologia muliebre ha esercitato una tale attrazione sui testi della modernità è perché «il suo potere [...] non sembra di solito frutto di una volontà consapevole, ma piuttosto confonde il distinguo fra passività e azione»<sup>2</sup>. In altre parole, la femme fatale «ha potere a dispetto di se stessa» giacché le tensioni che incarna «affondano nella perdita di stabilità e centralità [...] dell’Io»<sup>3</sup>. Sistematicamente identificata come malvagia e quindi debitamente punita o uccisa, la donna letale è un chiaro sintomo delle paure maschili dinanzi al femminile e alle spinte emancipatorie di cui si farà tramite durante il secolo scorso. «Eppure», riconosce Doane, «la sua rappresentazione – al pari di qualsiasi altra – non è totalmente soggetta

---

<sup>1</sup> Evelyn Galilee cit. in LEE, Carol Ann, *A Fine Day for Hanging: The Ruth Ellis Story*, Edinburgh - London, Mainstream Publishing, 2012, p. 27.

<sup>2</sup> DOANE, Mary Ann, *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London - New York, Routledge, 2013 [ed. or.: 1991], p. 2.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

al controllo dei suoi creatori e, una volta diffusa, assume vita propria»<sup>4</sup>. Possibilità, quest’ultima, che evidentemente spalanca il campo a un ventaglio di interpretazioni ben più eversive del personaggio.

Nonostante la sua famigerata chioma color platino, Ruth Ellis può dunque essere inclusa a buon diritto nel novero delle cosiddette “tenebrose”. Rubo questa calzante espressione a Cristina Jandelli che la conia per designare quella «galleria ambigua, densa, multiforme»<sup>5</sup> di eroine minacciose e seduttive che affollano il cinema italiano postbellico, ma che mi pare ugualmente attagliarsi anche al profilo della bionda assassina inglese. Invero, la capacità del caso Ellis di farsi fin da subito materia preziosa per la fantasia mediatica e per un suo importante alleato come il divismo trova perfetta conferma in una recente pubblicazione intitolata *Bombshells: Five Women Who Set the Fifties on Fire*. Sebbene sia ispirato a finalità più di ordine intrattenitivo che rigorosamente accademico, il volume merita una segnalazione perché qui l’autrice, Shar Daws, indaga l’incidenza mediatica di Ruth Ellis ponendola significativamente accanto a quella di famosissime star come Jean Harlow, Marilyn Monroe, Jane Mansfield e Diana Dors. Scrive Daws nell’introduzione:

*Bombshells* narra la vita di cinque donne che hanno contribuito a modellare la storia della sessualità e dei diritti femminili all’interno di una società che le ha al contempo aiutate e osteggiate. Paradossalmente il loro successo coincise con loro rovina. [...] Queste bionde esplosive erano esseri umani, in carne e ossa, incapaci di competere con la loro perfetta immagine di celluloidi. Fecero diversi passi falsi e alcune commisero errori madornali. Ma che risieda proprio qui il segreto della loro immortalità?<sup>6</sup>

Al di là della validità o meno contenuto – ci si può chiedere se davvero Monroe o Mansfield abbiano inciso sull’emancipazione delle donne nel secondo dopoguerra... –, un brano del genere lascia ben intendere quanto Ruth sia stata progressivamente assimilata, almeno nel sentire comune, al potente archetipo della diva e quindi ritenuta degna del confronto con alcune fra le maggiori protagoniste dello star system internazionale del suo tempo. Tuttavia, soltanto una lettura superficialmente bidimensionale potrebbe limitarsi al piano della trasfigurazione mitica. Come si accennava nelle righe di apertura, la persistente memoria di Ellis non può prescindere dall’aspra realtà della sua vita e soprattutto dal suo tragico epilogo. Invero, se questa sconosciuta ventottenne di Rhyl è entrata negli annali della storia britannica lo si deve a un dato tanto

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>5</sup> JANDELLI, Cristina, *Le tenebrose del cinema (note sul neorealismo)*, in CASILINI, Maria (a cura di), *Donne e cinema Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella, 2016, pp. 55-75, p. 60.

<sup>6</sup> DAWS, Shar, *Bombshells: Five Women Who Set the Fifties on Fire*, Cheltenham, The History Press, 2020, p. 3.

eclatante quanto macabro: Ruth fu l’ultima donna inglese condannata alla morte per impiccagione.

Preme inoltre sottolineare come quella di Ellis sia ormai universalmente ritenuta una delle *cause célèbres* più determinanti nel rafforzamento dell’opzione abolizionista durante gli anni Cinquanta<sup>7</sup>. Beninteso, questo particolare episodio processuale non ha agito isolatamente sulla trasformazione della sensibilità britannica circa la pena capitale. Solo pochissimi anni prima, casi come quello di Timothy Evans e di Derek Bentley avevano infatti scatenato nel Paese infuocati dibattiti sull’annosa questione. Gallesese di modestissime possibilità sociali, Timothy Evans è condannato a morte all’inizio del decennio con l’accusa di aver assassinato moglie e figlia. Ma già nel 1953 una sconvolgente verità viene alla luce: il suo vicino di casa, John Christie, aveva nascosto nel proprio appartamento i cadaveri di sette donne e con ogni probabilità era lui il vero responsabile del duplice omicidio. Quello stesso anno, il diciannovenne Derek Bentley sale sul patibolo per aver invece ucciso un poliziotto nel corso di una rapina. A nulla varrà il fatto che il ferimento mortale fosse stato in realtà opera del suo giovanissimo complice Christopher Craig. Analogamente a quanto accadrà con Ruth nel 1955, queste due precedenti vicende giudiziarie inizieranno a sollevare pressanti obiezioni in merito alla accettabilità dell’impiccagione.

A dispetto di pur significativi passi avanti compiuti all’interno dello stesso Parlamento già a partire almeno dagli anni Venti – si veda ad esempio la quasi totale riduzione delle esecuzioni militari –, il giurista Julian B. Knowles non ha dubbi che

l’abolizione della pena capitale in Gran Bretagna sia stata ottenuta in larga misura grazie al generale turbamento provocato dalle condanne a morte di Timothy Evans nel ’50, Derek Bentley nel ’53 e Ruth Ellis nel ’55. Ciascuno di questi casi susciterà preoccupazioni di tipo diverso ma, presi nel loro complesso, tutti e tre daranno alla causa abolizionista una pregnanza che nessuna argomentazione teorica o morale avrebbe mai potuto conferirle<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Ricordo che la pena di morte per omicidio nel Regno Unito è stata bandita definitivamente nel 1969 e poi totalmente abolita per tutti i reati soltanto nel 1998. Sono innumerevoli gli studi dedicati al lungo percorso compiuto dalla causa abolizionista in cui si analizza nel dettaglio la centralità rivestita dal caso Ellis. Mi limito soltanto a segnalarne qui di seguito alcuni fra i più rilevanti: TWITCHELL, Neville, *The Politics of the Rope: The Campaign to Abolish Capital Punishment in Britain 1955-1969*, Bury St. Edmunds, Arena Books, 2012; SEAL, Lizzie, *Capital Punishment in Twentieth-Century Britain: Audience, Justice, Memory*, London, Routledge, 2014; KNOWLES, Julian B., *The Abolition of the Death Penalty in the United Kingdom: How it Happened and Why it Still Matters*, London, The Death Penalty Project, 2015; BALLINGER, Anette, *Dead Woman Walking: Executed Women in England and Wales, 1900-55*, New York, Routledge, 2019.

<sup>8</sup> KNOWLES, Julian B., *op. cit.*, p. 32. Preme, tuttavia, ricordare un’importante differenza non evidenziata qui da Knowles. A differenza di Evans e Bentley, ingiustamente accusati, Ruth era invece davvero responsabile di omicidio. Inoltre, come ricorda la sua biografa Carol Ann Lee, il caso «ebbe anche altre ramificazioni legali. La difesa per incapacità di intendere e di volere venne introdotta nell’Homicide Act del 1957. Un fattore, questo, che avrebbe potuto salvare Ruth dal suo appuntamento col boia. Il più noto fra i delitti passionali della storia britannica ebbe dunque l’effetto di introdurre la compassione all’interno del diritto penale». LEE, Carol Ann, *op. cit.*, p. 3.

Tuttavia, Knowles non esita ad ammettere che nell'esecuzione di Ellis siano più massicciamente entrati in gioco che altrove meccanismi di coinvolgimento emotivo abilmente guidati e orchestrati dalla stampa e da altri canali comunicativi. E come avrebbe potuto essere altrimenti? Ruth era «giovane e fotogenica» e grazie alla sua attività prima di modella e poi di hostess in un nightclub di Londra «legata al jet set della capitale»<sup>9</sup>. I vigorosi seppur vani tentativi di salvarla dal patibolo «dimostrerebbero [anzi] la natura arbitraria delle campagne nazionali per la concessione della grazia»<sup>10</sup>. L'autore ricorda infatti come la penultima donna giustiziata, la matura immigrata di origine greco-cipriota Styllou Cristofi, non fosse riuscita ad attirare nessuna particolare attenzione prima della sua impiccagione nel dicembre del 1954. E questo proprio «perché, diversamente dalla graziosa Ellis, Cristofi non era affatto glamour»: «per il pubblico e per i media una bionda direttrice di night costituiva una presenza senza dubbio più accattivante rispetto a un'anziana dai capelli grigi quasi del tutto incapace di parlare inglese»<sup>11</sup>.

Senza affatto negare la correttezza delle osservazioni di Julian B. Knowles, va detto nuovamente che la figura di Ruth Ellis sfugge a incasellamenti troppo rigidi. Dettagli come l'aspetto gradevole, l'associazione al *demi-monde* londinese ma anche e soprattutto gli abusi subiti per mano dell'amante ucciso saranno tanto in grado di procurarle il vibrante supporto di una larga fetta dell'opinione pubblica quanto di alienarle le simpatie dei più severi benpensanti. Allo stesso modo la sua condizione di madre single di due bambini ancora molto piccoli produrrà reazioni contrastanti: da un lato, palpabile compassione per lei e per i figli, dall'altro lato, sdegno per una vita professionale e privata giudicata gravemente inadeguata rispetto ai tradizionali obblighi genitoriali.

Atrici come Jacqueline Rose, Anette Ballinger, Lizzie Seal o Lynda Nead hanno ampiamente dimostrato, attraverso il filtro di discipline che spaziano dallo studio del diritto e del crimine a quello del costume e della moda, quanto il passaggio di Ellis nella storia mediatica inglese sia imprevedibilmente diventato crocevia di narrazioni stratificate e spesso agli antipodi fra loro. Ballinger sottolinea per esempio come durante il processo, con i suoi capelli freschi di tintura, l'abbigliamento ricercato e i tacchi a spillo, «Ruth non abbia compiuto alcuno sforzo per

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Fra questi vigorosi tentativi di salvare Ruth si distinsero anche voci celebri. Per esempio, il 30 giugno 1955 l'«Evening Standard» pubblicò una lettera in cui il grande romanziere americano Raymond Chandler si scagliava contro l'impiccagione della donna. Cfr. HINEY, Tom *Raymond Chandler, A Biography*, New York, Grove Press, 1997, p. 224.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Styllou Cristofi venne condannata a morte per l'omicidio della nuora. Il suo fu appunto il penultimo caso di donna giustiziata nel Regno Unito prima di quello assai più noto di Ellis. Per un'esaustiva seppur sintetica panoramica sull'atteggiamento ambivalente della stampa nazionale nei confronti di Ruth si veda: STAVELEY-WADHAM, Rose, «“On the Conscience of The Nation” – The Life and Death of Ruth Ellis As Told By Our Newspapers», in *The British Newspaper Archive*, 9 maggio 2022, URL: < <https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/2022/05/09/the-life-and-death-of-ruth-ellis/> > [consultato il 31 gennaio 2024].

proiettare un’immagine vittimistica di sé, ma sia anzi apparsa attraente e sicura alla stregua “di una star del cinema”<sup>12</sup>.

Rose analizza soprattutto come la condanna all’impiccagione e le sue disturbanti implicazioni “spettacolari” abbiano reso, invece, la donna «l’oggetto di un’intensa fascinazione voyeuristica»<sup>13</sup>. La morbosa attenzione riversata a Ruth testimonierebbe insomma il periglioso intreccio esistente nell’immaginazione popolare fra lo spettacolo della violenza, della morte e della femminilità. Seal rivolge lo sguardo su un altro dato ancora, vale a dire l’enfasi posta da una parte stampa sullo spirito di sopportazione di Ellis e in particolar modo sul suo apparente rifiuto di un’eventuale grazia. Evidentemente destinata a fare di Ruth un inedito modello di resistenza ed eroismo, quest’ultimo tipo di copertura giornalistica avrebbe avuto l’effetto «sia di rafforzare sia di sovvertire l’investimento voyeuristico dei lettori»<sup>14</sup>. Adottando un approccio di indubbia originalità, Nead si concentra, infine, su quanto il celebre tailleur scuro sfoggiato dall’imputata durante il suo fulmineo processo possa rivelarci molto non solo «sul contrasto fra la percezione del pubblico e l’autopercezione di Ellis», una donna chiaramente restia a dimostrarsi tradizionalmente contrita, ma anche, a un livello più in generale, «sui rapporti fra classe sociale, sesso e genere nella Gran Bretagna postbellica»<sup>15</sup>.

Seppur esposte qui soltanto per sommi capi, queste molteplici possibilità interpretative aiutano a comprendere perché mai l’interesse per il caso sia così facilmente e velocemente trasmigrato dalla cronaca giornalistica al cinema di stampo biografico. Il mai rimosso fantasma di Ruth Ellis si troverà infatti più di una volta ad attraversare gli schermi della cinematografia britannica e saprà farlo assumendo – già lo si è lasciato più volte intendere – le tormentate sembianze di un personaggio chiaroscurale come la femme fatale. Ci troviamo insomma in presenza di una di quelle non rare circostanze di mutuo scambio fra presunta verità storica e costruzioni archetipiche messe a punto dal racconto audiovisivo. Il prossimo paragrafo cercherà, appunto, di scandagliare la complessità di tale scambio muovendosi funambolicamente sul doppio crinale della biografia e della creazione cinematografica. Ma prima di addentrarmi in questa analisi, ritengo importante accennare a una considerazione formulata da Annette Burfoot e Susan Lord nelle pagine introduttive a una raccolta di saggi significativamente intitolata *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*:

---

<sup>12</sup> BALLINGER, Anette, *op. cit.*, p. 121.

<sup>13</sup> ROSE, Jacqueline, «Margaret Thatcher and Ruth Ellis», in *New Formations*, 6, 3/1988, pp. 1-29. p. 8.

<sup>14</sup> SEAL, Lizzie, «Ruth Ellis in the Condemned Cell: Voyeurism and Resistance», in *Prison Service Journal*, 199, 2012, pp. 17-19, p. 19.

<sup>15</sup> NEAD, Lynda, «Ruth Ellis’s Suit», in *British Art Studies*, 21, 2021, URL: < <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-21/lnead> > [consultato il 31 gennaio 2024].

[Nell’immaginazione popolare,] il rapporto fra femminilità e violenza è tutt’altro che nuovo. Eppure, il tema è sempre stato tradizionalmente raffigurato “a metà” – le donne che sono uccise o le donne che sono vittime di violenza. Quando raramente compaiono, le donne assassine (immaginarie o vere che siano) tendono di solito ad assumere sembianze inerti: la vendicatrice nel torto o la madre che uccide per protezione<sup>16</sup>.

Donna sottoposta a violenza e donna capace di violenza, personaggio storicamente reale e personaggio cinematografico dai diversi volti, Ruth Ellis incrina, almeno in parte, la tendenza denunciata da Burfoot e Lord. Parlare dei film ispirati alla sua storia significa, dunque, confrontarsi con una perturbante anomalia fra i numerosi stereotipi sorti attorno alla rappresentazione mediatica del femminile.

## 2. “Being blonde does that”: storia cinematografica di una vera dark lady

La ricerca del primo dichiarato trattamento cinematografico delle vicissitudini di Ellis indurrebbe subito a menzionare *Ballando con uno sconosciuto* [*Dance with a Stranger*], biopic diretto da Mike Newell nel 1985<sup>17</sup>, esattamente trent’anni dopo il funesto accaduto. Costruito su una calibrata ibridazione delle forme del mélo con quelle del noir post-classico, *Ballando con uno sconosciuto* – il titolo riprende quello di una celebre canzone di Peggy Lee adorata da Ruth – sceglie di concentrarsi sull’ultimo anno di vita della donna escludendo deliberatamente proprio la fase del processo e della successiva condanna. Va da sé che tale scelta ha l’effetto di scongiurare una rappresentazione monocorde del personaggio, costretta a oscillare soltanto fra la maschera della furia sanguinaria e quella della stoica detenuta. Invero, l’ultimo anno di vita su cui si appunta la regia di Newell corrisponde alla spericolata fase finale dell’esistenza di Ruth come donna libera, colta quindi in tutte le sfaccettature della sua contraddittoria personalità.

Tuttavia, questo taglio cronologico solo apparentemente allontana la pellicola dall’incandescente questione della pena capitale. Sue Tweg evidenzia due aspetti che, al contrario, tradiscono una profonda seppur non immediata connessione col tema. Innanzitutto, è lo sguardo ravvicinato e dolente con cui *Ballando con uno sconosciuto* scruta l’esistenza di Ruth prima della catastrofe a darsi come elemento di riflessione e revisione storica. L’attenzione posta più sulla tragica vita che sulla tragica morte di Ellis finisce infatti per correggere la versione, a suo tempo propugnata da non pochi editoriali, dell’allegria mondana o, peggio ancora, della cinica

---

<sup>16</sup> BURFOOT, Annette, LORD, Susan, *Introduction*, in ID. (ed.), *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press 2006. pp., XI-XXII, p. XIII.

<sup>17</sup> NEWELL, Mike, *Ballando con uno sconosciuto* [*Dance with a Stranger*], Goldcrest, Regno Unito, 1985, 102’.



arrampicatrice sociale<sup>18</sup>. Lo spettatore è infatti destinato a trovarsi innanzi una vicenda umana scevra da qualsivoglia allegria o spensieratezza. Non a caso, sono proprio le virtuosistiche interpretazioni di Miranda Richardson nei panni di una nevrotica Ruth e di Rupert Everett in quelli dell'altrettanto fragile David a far guadagnare al film il suo principale elemento di drammaticità e forza. In secondo luogo, osserva sempre Tweg, l'anno di distribuzione dell'opera, il 1985, risulta tutt'altro che ininfluenza, ma «coincide con un momento critico per la causa abolizionista nel Regno Unito, segnato dalla riemersione di istanze per il reinserimento della pena di morte»<sup>19</sup>.

Malgrado l'esplicita impostazione biografica, sarebbe però inesatto ritenere *Ballando con uno sconosciuto* il solo lungometraggio dedicato al sanguinoso episodio. Va detto infatti che ben prima degli anni Ottanta, già un coraggioso *social problem picture* come *Gli uomini condannano* [*Yield to the Night*], realizzato da J. Lee Thompson nel 1956<sup>20</sup>, appare liberamente ispirato all'allora recentissimo caso dell'ultima inglese giustiziata. Severo atto di accusa nei riguardi della pena capitale, il film porta avanti il temerario affondo sulla condizione delle donne nelle carceri già inaugurato dal regista col precedente *Penitenziario braccio femminile* [*The Weak and the Wicked*] del 1954<sup>21</sup>. Pellicola, quest'ultima, incentrata sulle dinamiche relazionali interne a un eterogeneo gruppo di detenute. In sede di intervista, Thompson ribadirà come, nelle sue intenzioni, *Gli uomini condannano* dovesse a tutti i costi riguardare il caso di una donna effettivamente colpevole del reato per cui veniva condannata alla forca. A detta dell'autore, infatti, solo evitando il classico rassicurante motivo dell'innocente ingiustamente accusata si sarebbe potuta favorire nel pubblico

---

<sup>18</sup> Cfr. TWEG, Sue, «Not the Full Story: Representing Ruth Ellis», in *Biography*, 23, 1/2000, pp. 1-28, p. 2. Come prova lampante del tono denigratorio con cui a più riprese Ellis sarà descritta da una parte della stampa mi limito a segnalare un velenoso articolo di Howard Johnson apparso sul «Daily Mirror» il 22 giugno 1955 e significativamente intitolato «The 'Back Streets' Girl Who Tried to Gatecrash Society».

<sup>19</sup> *Ibidem*. Certamente, Tweg allude al noto favore che, nel corso Ottanta, il Primo ministro Margaret Thatcher manifesterà rispetto alla possibilità di reinserimento della pena capitale. In realtà, la posizione di Thatcher e, in generale, della classe politica britannica sul tema resta più complessa di quanto si possa pensare. Trovo qui utile rinviare per esteso ad alcune considerazioni di VINEN, Richard, *Britain's Thatcher. La Gran Bretagna di Margaret Thatcher*, in *Ventesimo Secolo. Rivista di studi sulle transizioni, L'eredità di Margaret Thatcher*, 13, 2014, pp. 19-40, p. 24: «Dal punto di vista personale, la Thatcher veniva fortemente identificata con un sostegno a pene severe contro i crimini. Fu in assoluto la sola questione su cui votò contro la linea del suo Partito, e secondo alcuni osservatori la sua posizione su tale questione costituì l'aspetto più importante della sua immagine personale prima che diventasse leader del Partito. La reintroduzione della pena di morte [...] [n]on era una questione soggetta a disciplina di partito: nessun partito costrinse i suoi parlamentari ad aderire a una particolare linea su tale questione. Ci fu un voto alla Camera dei comuni sulla reintroduzione dell'impiccagione subito dopo le elezioni del 1983, che avevano prodotto una larga maggioranza per i conservatori e che avevano condotto in parlamento molti parlamentari che si definivano "thatcheriani". Thatcher votò a favore della reintroduzione dell'impiccagione, ma i colleghi [...] notarono che era sorprendentemente nervosa quando il risultato [contrario] del voto venne annunciato. [...] Nonostante le sue affermazioni, la Thatcher era consapevole che la reintroduzione della pena di morte avrebbe causato problemi concreti, se non altro perché avrebbe diviso il suo stesso gabinetto». Sul tema rimando anche a: ROSE, Jaqueline, *op. cit.*, pp. 1-29.

<sup>20</sup> THOMPSON, J. Lee, *Gli uomini condannano* [*Yield to the Night*], Kenneth Harper, Regno Unito, 1956, 99'.

<sup>21</sup> ID., *Penitenziario braccio femminile* [*The Weak and the Wicked*], Victor Skutezky, Regno Unito, 1954, 88'.

una presa di coscienza contro l'impiccagione che fosse lucida e al contempo spoglia da facili sentimentalismi<sup>22</sup>.

Fra le soluzioni più interessanti adottate in nome di questa inflessibile impostazione ideologica spicca il trattamento riservato alla sua attrice protagonista. La pellicola del 1956 inscena infatti una sistematica demistificazione dell'esuberante divismo del sex symbol nazionale Diana Dors, qui appunto calata nel ruolo di una carcerata nel braccio della morte. A una simile demistificazione si aggiunge un uso pervasivo della *voice over* che non solo imprime all'opera una tipica atmosfera noir, ma garantisce un viscerale accesso alla soggettività del personaggio. Rilanciando l'eterna questione se la donna sia in grado o meno di guidare la propria storia all'interno di un cinema ancora fortemente segnato dalle forme della classicità hollywoodiana<sup>23</sup>, questa voce narrante finisce per caricarsi di sfumature diverse e quindi per condurre il film in territori disparati. Non soltanto si tratta, infatti, di una tesissima testimonianza resa prima della morte, ma anche di un racconto confidenziale che non rinuncia a sfiorare le corde più intime del sentimento amoroso e dell'erotismo.

Più in generale, come vedremo, se nel biografico *Ballando con uno sconosciuto* la performance di Richardson vive di una mimetica adesione al mito della femme fatale, in *Gli uomini condannano* risulta invece in atto una decostruzione di questo stesso mito in nome di un crudo realismo denunciatorio. Poste a confronto fra loro, le due pellicole lasciano, insomma, trapelare quella femminilità ambigua – da un lato, sconfitta ma dignitosa, dall'altro lato, pericolosa ma seducente – che già la guardia di Holloway aveva colto il giorno dell'esecuzione<sup>24</sup>.

Le occasioni di parallelismo non si esauriscono però qui. Nel 2005, la controversa storia di Ruth torna ad affiorare in *Pierrepoint: The Last Hangman* di Adrian Shergold<sup>25</sup>. Con raggelato piglio storico, quest'ultimo titolo ripercorre la carriera di una personalità enigmatica come quella di Albert Pierrepoint. Tradizionalmente definito il più prolifico boia di Inghilterra, Pierrepoint concluderà la sua agghiacciante attività esattamente un anno dopo l'impiccagione, da lui stesso

---

<sup>22</sup> Per un'esauritiva ricognizione sulla promozione di *Gli uomini condannano* e sulle dichiarazioni rilasciate dallo stesso Thompson prima e dopo l'uscita del suo ammirato film mi limito a segnalare: CHIBNALL, Steve, *J. Lee Thompson*, Manchester - New York, Manchester University Press, 2000. In particolar modo rimando al capitolo interno al volume *Women Who Lie in Gaol*, pp. 56-110.

<sup>23</sup> Come noto, alla questione della *voice over* femminile nel cinema narrativo classico sono stati dedicati numerosi interventi accademici. Segnalo come imprescindibili riferimenti, senza dubbio fondamentali per accostarsi anche all'uso della voce narrante di Mary in *Gli uomini condannano*, SILVERMAN Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1988; LAWRENCE, Amy, *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1991; SJOSTREN, Britta, *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*, Urbana, University Press of Illinois, 2006.

<sup>24</sup> I principali saggi che hanno finora avuto il merito di accostare le due pellicole e indagarne i punti di somiglianza come di alterità, tenendo sempre viva l'attenzione sulla vicenda di Ellis, sono quello già citato di Sue Tweg (cfr. nota 18) e i seguenti testi di Marcia Landy: LANDY, Marcia, «The Sexuality of History in Contemporary British Cinema», in *Film Criticism*, 20, 1-2/1995-1996, pp. 78-87; LANDY, Marcia, “You Remember Diana Dors, Don't You?” *History, Femininity, and the Law in 1950s and 1980s British Cinema*, in ID. (ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media*, London, The Athlone Press, 2001, pp. 143-172.

<sup>25</sup> SHERGOLD, Adrian, *Pierrepoint: The Last Hangman*, Christine Langan, Regno Unito, 2005, 90'.

eseguita, di Ellis. In un'apparizione tanto folgorante quanto sconvolgente nel suo ostinato silenzio, Ruth mostra il viso dalla poco nota Mary Stockley, conservando della donna fatale forse soltanto la caratteristica temerarietà di fronte all'annientamento per mano maschile. Anche se il caso Ellis costituisce uno fra i tanti snodi nel tragitto che condurrà il famigerato boia a una crisi interiore, vale forse la pena notare come il poster del film significativamente immortalò Pierrepoint mentre stende le braccia sulle spalle di Ellis. Il cappio che minaccioso incombe fra l'uomo e donna ha l'effetto di rendere inesorabilmente inquietante una posa che, di primo acchito, potrebbe apparire rassicurante o perfino paterna. Malgrado la sua ridotta presenza all'interno della pellicola, la preminenza rivestita da Ruth nella vita di Pierrepoint e in quella del Regno Unito si trova così riaffermata dalla dimensione paratestuale della locandina.

In ultima istanza, mi risulta poi impossibile non accennare all'ancora inedita *A Cruel Love: The Ruth Ellis Story*, miniserie televisiva della ITVX destinata a una distribuzione prevista appunto nel corso del 2024<sup>26</sup>. Alla luce delle pur scarse notizie finora trapelate, sappiamo che queste quattro puntate dirette da Lee Haven-Jones si ispirano alle pagine della biografia *A Fine Day For Hanging: The Real Ruth Ellis Story* di Carol Ann Lee<sup>27</sup>. Nella prefazione a questo volume del 2012, l'autrice spiega programmaticamente che il suo obiettivo è stato quello di esplorare la vita della criminale inglese da «una prospettiva nuova», «senza scadere in giudizi di valore», ma permettendo al lettore contemporaneo «di farsi, per la prima volta, un'opinione propria»<sup>28</sup>. Del resto, «quando Ruth mise piede in aula per rispondere del proprio reato, i tanti pregiudizi del periodo si fecero avvertibili quanto il perossido di ossigeno nei suoi capelli»<sup>29</sup>. Secondo la biografa, per il pubblico odierno, la gravidanza del fatto risiederebbe proprio nel suo essere specchio dei limiti morali, sociali e politici di un'epoca ancora scopertamente misogina.

Simili affermazioni inducono a supporre che anche la miniserie tenterà di assumere una prospettiva parimenti polemica sul caso, tutta filtrata dal prisma della sensibilità attuale. Invero, se si scorrono gli articoli già dedicati all'attesa *première* sono essenzialmente un paio gli ingredienti messi in risalto. Per scontate ragioni pubblicitarie, è innanzitutto sottolineata la partecipazione dell'astro nascente Lucy Boynton nel ruolo di Ruth e il processo di trasformazione estetica a cui la giovane attrice si è sottoposta per riportare in vita l'artificiosa bellezza del suo personaggio. A distanza di quasi settant'anni dalla sua scomparsa, il look ardito di Ellis riemerge

---

<sup>26</sup> HAVEN-JONES, Lee, *Ruth*, Silverprint Pictures, Regno Unito, 2024, 4 episodi.

<sup>27</sup> Per gli estremi del testo di Carol Ann Lee si veda la nota 1. Elenco qui di seguito alcune fra le altre più significative biografie dedicate a Ellis: HANCOCK, Robert, *Ruth Ellis: The Last Woman to be Hanged*, London, Orion, 2020 [ed. or.: 1963]; GOODMAN, Jonathan, PRINGLE, Patrick, *The Trial of Ruth Ellis*, David & Charles, Exeter, 1974; MARKS, Laurence, VAN DEN BERGH, Tony, *Ruth Ellis: A Case of Diminished Responsibility*, Harmondsworth, Penguin, 1990 [ed. or.: 1977]. Fra i *memoir* ricordo invece: ELLIS, Georgie, TAYLOR, Rod, *Ruth Ellis: My Mother*, London, Smith Gryphon, 1995; JAKUBAIT, Muriel, WELLER, Monica, *Ruth Ellis: My Sister's Secret Life*, London, Constable & Robinson, 2012 [ed. or.: 2005].

<sup>28</sup> LEE, Carol Ann, *op. cit.*, p. 3.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

dunque come motivo di nostalgica fascinazione. Secondariamente, è a più riprese rimarcato il fatto che questo ennesimo prodotto della serialità televisiva svelerà sconosciuti retroscena del processo, ampliando così la percezione di un evento forse non ancora del tutto compreso nelle sue innumerevoli sfumature<sup>30</sup>.

Tralasciando il caso di questa miniserie sfortunatamente inedita, lo scopo delle prossime pagine sarà indagare i diversi modi, e i diversi volti, con cui la cinematografia britannica si è finora impossessata dell'eclatante episodio. Nondimeno, mi risulta oltremodo necessario parlare ancora di Ruth come figura dalla dolorosa concretezza storica e, solo in seguito, avventurarmi nelle specificità dei singoli film. Peraltro, la biografia di Ellis può essere agilmente ripercorsa tenendo desta l'attenzione su quei particolari che hanno contribuito, ancor prima del delitto, alla sua identificazione con una femminilità eversiva e quindi particolarmente adatta a una successiva trasfigurazione cinematografica.

Secondo Lynda Nead, nel caso di Ruth, un certo grado di ordinarietà, di trita somiglianza col vissuto di tante altre giovani inglesi, confligge continuamente con un'indomita spinta all'eccezionalità<sup>31</sup>. Nata nel 1926 a Rhyl, da una numerosa famiglia della *working class*, Ruth Neilson conosce un'infanzia funestata dalla miseria. In questo scenario, certamente molto diffuso all'epoca, emergono però due elementi destinati a incidere, in maniera non comune, su tutto il prosieguo della sua breve vita. Da un lato, l'ombra degli abusi paterni inaugura quella sequela di violenze esercitate da uomini che costituiranno un'autentica costante nell'esperienza della donna. Dall'altro lato, comincia a manifestarsi in lei un forte desiderio di miglioramento rispetto alla propria origine proletaria. In seguito, la madre descriverà Ruth come la più ambiziosa fra i suoi figli, individuando un'inconfutabile prova di questo tratto nella precoce passione della ragazzina per gli abiti e il make-up. Giustamente Nead ricorda che, in una società ancora gravata dalla mentalità vittoriana, un'eccessiva ambizione da parte della donna diventa subito segnale di «devianza e immoralità»<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Ho revisionato il presente saggio nel luglio 2024. Al momento, non si aveva ancora notizia della data esatta di uscita della serie britannica. A titolo esemplificativo rimando ai seguenti articoli apparsi in rete: ANON., «Lucy Boynton starring in 1950s true crime drama 'Ruth' for ITV», in *British Period Dramas*, 14 giugno 2023, URL: < <https://britishperioddramas.com/news/ruth-ellis-itv-drama-series-lucy-boynton-kelly-jones/> > [consultato il 31 gennaio 2024]; HIRONS, Paul, «Lucy Boynton to play Ruth Ellis in new ITV series», in *The Killing Times*, 14 giugno 2023, URL: < <https://thekillingtimestv.wordpress.com/2023/06/14/lucy-boynton-to-play-ruth-ellis-in-new-itv-series/> > [consultato il 31 gennaio 2024]; DYE, Eleanor, «Lucy Boynton unveils a bleached bob as she transforms into Ruth Ellis - the last woman to hang in the UK - for upcoming ITV drama», in *Mailonline*, 23 ottobre 2023, URL: < <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-12662637/Lucy-Boynton-bleached-bob-Ruth-Ellis.html> > [consultato il 31 gennaio 2024]; PUNT, Rufus, «Lucy Boynton's New Powerful Netflix Drama, *Ruth*, Is Not One To Miss», in *The Handbook*, 21 giugno 2023, URL: < <https://www.thehandbook.com/ruth-itv/> > [consultato il 31 gennaio 2024].

<sup>31</sup> Cfr. NEAD, Lynda, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Ibidem*. Per quanto riguarda le affermazioni della madre di Ruth, Elisabetha Goethals, sul carattere ambizioso della figlia si veda anche l'intervista rilasciata dalla donna a WINN, Geoffrey, «The Woman Who

Invero, nel caso del tortuoso *Bildungsroman* di Ellis, si ha la sensazione di un fato avverso implacabilmente pronto a sabotarne le originarie aspirazioni. Durante gli anni del conflitto, l'ingenuo innamoramento per un soldato canadese si conclude con una gravidanza imprevista e con la traumatica scoperta che l'uomo ha una famiglia oltre oceano. Difficile non cogliere un nesso fra questa delusione e il concomitante inizio di due attività – modella per foto audaci e hostess in un locale notturno londinese – chiaramente poco consonanti con gli standard della condotta borghese. Neppure il matrimonio col dentista George Ellis sortisce effetti positivi. A dispetto infatti della nascita di una bambina, l'unione avrà brevissima durata a causa dell'alcolismo del consorte.

Madre single di due figli, Ruth si ritrova quindi costretta a proseguire la sua rischiosa vita nella Capitale. La promozione a manager del Little Club di Knightsbridge coincide con la faticosa decisione di ossigenarsi i capelli. Lungi dal costituire un dettaglio secondario, questa decisione contribuirà in maniera determinante alla percezione di Ruth Ellis come novella femme fatale del Paese. In tal senso, urge ricordare che, nel passaggio fra anni Quaranta e Cinquanta, attorno alla decolorazione dei capelli si sviluppa un'intensa discussione che non intercetta soltanto l'interesse della cosmesi ma anche quello della morale.

Carol Ann Lee sottolinea la contraddittorietà insita nei messaggi impartiti alla popolazione femminile del secondo dopoguerra inglese. Anche se la maternità e la cura della casa continuano a essere indicati come i massimi traguardi per una donna, di fatto l'immaginario cinematografico coevo insiste a proporre una sfavillante galleria di idoli dalla capigliatura platino. «Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Diana Dors e Jayne Mansfield», scrive Lee, «erano bionde, prosperose e sessualmente sicure (almeno sullo schermo). Rappresentavano insomma l'ideale erotico del momento e questo le donne non potevano ignorarlo»<sup>33</sup>. Nella giungla dei nightclub londinesi, una *bottle blonde* come Ellis finisce intenzionalmente per richiamare, pur su scala ridotta, la regale luminosità dello star system. Ma in contesti meno spregiudicati o, peggio ancora, davanti alla giuria che la condannerà di lì a qualche anno, questo biondo così artificiale sarà nuovamente interpretato quale indizio di una personalità volgare, eccessiva, votata senza dubbio all'inganno e alla manipolazione. Perfino la sorella di Ruth si arrischerà a sostenere che la decolorazione dei capelli avesse letteralmente modificato il carattere di Ellis perché «essere bionda fa così»<sup>34</sup>.

Naturalmente, non sarà un look un po' sfrontato a condurre la giovane donna alla sbarra, ma piuttosto l'infausta passione per un uomo tanto debole quanto aggressivo. Nata durante le

---

Wants to Die», *Sunday Dispatch*, 26 giugno 1955.

<sup>33</sup> LEE, Carol Ann, *op. cit.*, 125. Per la ricostruzione della turbolenta esistenza di Ellis ho fatto principalmente riferimento, oltre al saggio di Nead più volte citato in queste righe, alla biografia di Carol Ann Lee, che si segnala appunto fra i testi migliori incentrati sul caso. A proposito della citazione riportata nel testo, è impossibile non notare come be tre su quattro fra le star nominate da Lee (Monroe, Dors e Mansfield) siano le stesse che Daws, nel proprio libro, accosta al caso Ellis (cfr. nota 6).

<sup>34</sup> JAKUBAIT, Muriel, *op. cit.*, p. 114.

gaudenti serate del Little Club, la relazione col più giovane David Blakeley, un volubile pilota da corsa di estrazione *upper class*, sarà immediatamente scandita da una vorticoso ridda di litigi plateali, eccessi alcolici, maltrattamenti fisici e presunti tradimenti. Fino alla sera di Pasqua del 10 aprile 1955, quando Ruth, reduce da un aborto procuratole dalle percosse di David, decide di assassinare l'amante con sei colpi di pistola nei pressi di un pub in Tanza Road.

Celebrato presso l'Old Bailey, il processo si concluderà il 22 giugno con la condanna all'impiccagione per questa madre di soli ventotto anni. Come già ampiamente accennato, durante l'iter giudiziario, la figura di Ellis susciterà sentimenti contrastanti sia dentro sia fuori dall'aula di tribunale. In particolare è il suo aspetto a diventare oggetto di implacabile scrutinio pubblico. Divisi fra compiaciuto biasimo e morbosa fascinazione, i giornali riferiscono a più riprese dell'ostinazione di Ruth a ossigenarsi i capelli perfino in carcere. Altrettanta attenzione è spesa nella descrizione dell'abbigliamento – un completo nero orlato di pelliccia con blusa bianca – indossato dalla donna durante le giornate del processo.

Invero, come abilmente sottolinea Nead, questa studiata mise otterrà il paradossale effetto di rafforzare l'accostamento col pantheon delle più indimenticabili dark lady bionde del cinema anni Cinquanta. Non indossano forse un tailleur scuro con camicia bianca sia Marilyn Monroe in *Niagara*<sup>35</sup> sia Marlene Dietrich in *Testimone d'accusa?*<sup>36</sup>. In un memoriale degli anni Novanta, la stessa secondogenita di Ruth, Georgina Ellis, immagina l'ingresso della madre all'Old Bailey nei termini di un'autentica performance divistica: «Questo era il grande show di Ruth Ellis rispetto al quale il resto della sua vita era stato soltanto una prova»<sup>37</sup>.

Ma ancor più del biondo sintetico, del make-up impeccabile o dell'attenta scelta dell'abito sarà l'apparente assenza di emozioni dimostrata durante gli interrogatori a produrre un alone ferale intorno all'accusata. Di fronte ad affermazioni gelidamente razionali la difesa non potrà certo sostenere l'assenza di premeditazione. Né potrà servirsi dell'allora radicata convinzione psichiatrica che, nel caso delle donne, la violenza sia tendenzialmente frutto di isteria, quasi mai di una lucida volontà assassina. La stessa stoica accettazione della condanna – un'accettazione dettata dal freddo convincimento “una vita in cambio di una vita” – sigla l'ennesima ribellione alle aspettative comportamentali del proprio genere<sup>38</sup>. Invero, il coraggio con cui Ellis camminerà verso il patibolo scortata da Pierrepont testimonia qualcosa di più di una fatua tendenza alla

---

<sup>35</sup> HATHAWAY, Henry, *Niagara*, 20th Century Fox, Stati Uniti, 1953, 93'.

<sup>36</sup> WILDER, Billy, *Testimone d'accusa [Witness for the Prosecution]*, Edward Small Productions, Stati Uniti, 1957, 116'.

<sup>37</sup> Cfr. NEAD, Lynda, *op. cit.* L'affermazione della figlia di Ruth, su cui si sofferma Nead, proviene da ELLIS, Georgie, *op. cit.*, p. 175. Invero, questo sinistro parallelismo fra processo e spettacolo si ritrova anche nel già citato articolo al vetriolo di Howard Johnson per il «Daily Mirror» (cfr. nota 18).

<sup>38</sup> Sulla questione della presunta freddezza dimostrata da Ellis durante gli interrogatori e della lettura fortemente pregiudiziale che ne venne data all'epoca rimando in particolar modo a ROSE, Jacqueline, *op. cit.*, pp. 10-13.

mascherata seduttiva. Sembra piuttosto trattarsi della consapevole conquista di quell'intima grandezza che, sotto i fasti del glamour, sempre caratterizza una vera *femme fatale*.

### 3. "I've never had any peace": il fantasma di Ruth Ellis fra anni Cinquanta, Ottanta e Duemila

In merito all'esito del processo, Jacqueline Rose osserva che «il problema di Ruth Ellis fu quello di non apparire "abbastanza isterica". [...] Il suo rappresentò il caso di una donna incapace di sfruttare uno stereotipo sessuale a proprio vantaggio»<sup>39</sup>. Tale riflessione potrebbe applicarsi benissimo alla protagonista di *Gli uomini condannano*, alla sua incapacità di incarnare, in modo stabile, nessuna delle tipologie muliebri tipiche del cinema e della società dell'epoca. In particolare, come già detto, è proprio il mancato rispecchiamento in una fisionomia straordinaria come quella della *femme fatale* a essere inscenato.

Prima di addentrarci in questi aspetti occorre però chiarire meglio quale legame effettivamente intercorra fra il reale fatto storico e l'opera di J. Lee Thompson. Sebbene per comodità lo abbia in precedenza definito un film "liberamente ispirato" al caso, in realtà *Gli uomini condannano* è l'adattamento di un omonimo romanzo di Joan Henry pubblicato un anno prima del delitto. Deciso ad allontanare da sé il sospetto di aver biecamente sfruttato la tragica storia di Ellis, J. Lee Thompson ha sempre negato qualsiasi rapporto di derivazione, giungendo perfino a sostenere che la sua pellicola fosse stata conclusa ben prima dell'impiccagione. Il che, come dimostra Steve Chibnall nella sua monografia dedicata all'autore, non è affatto vero: Ruth venne giustiziata quattro mesi prima dell'inizio delle riprese. Pertanto, non è facile credere casuale la somiglianza fra Ellis e la bionda assassina interpretata da Diana Dors<sup>40</sup>.

Ma la coincidenza più suggestiva fra arte e vita è data dal fatto che, nel 1951, sia la diva britannica sia Ruth Ellis avessero partecipato, pur con ruoli agli antipodi per importanza, al cast di *Nuda ma non troppo* [*Lady Godiva Rides Again*] di Frank Launder<sup>41</sup>. In questa disimpegnata commediola, una Diana ancora agli esordi ha una parte secondaria ma già in grado di rivelarne la futura star quality, mentre una Ruth ancora castana e incinta di qualche mese fa un'insignificante apparizione non accreditata. Pur trascurando questo aneddoto, Sue Tweg non ha quindi torto quando definisce Diana Dors l'alter ego di celluloidi, più fortunato ma anche più talentuoso, di

---

<sup>39</sup> Cfr. *ibidem*, p. 10.

<sup>40</sup> Sulle ineludibili analogie che legano il fatto storico al film di Thompson, nonostante le dichiarazioni dello stesso regista, rimando sempre alla dettagliata ricostruzione di CHIBNALL, Steve, *op. cit.*, pp. 71-76.

<sup>41</sup> LAUNDER, Frank, *Nuda ma non troppo* [*Lady Godiva Rides Again*], London Film Production, Regno Unito, 1951, 90'.

Ruth Ellis. Invero, il ruolo della detenuta Mary Hilton rappresentò per Dors la prima grande occasione di riscattarsi dal *cliché* della *blonde bombshell* priva di qualsiasi abilità<sup>42</sup>.

Accolto con stupore dal pubblico e dalla critica, tale riscatto si compie proprio perché la star accetta, in nome dell'obiettivo etico assunto dalla pellicola di Thompson, letteralmente di spogliarsi del debordante sex appeal che fino a quel momento ne aveva plasmato la figura. La riscrittura della sua personalità divistica avviene a partire dall'incipit. Questa magistrale sequenza di apertura si costruisce, peraltro, attorno alla principale differenza fra il soggetto del film e il delitto Ellis. In *Gli uomini condannano*, Mary non uccide infatti il proprio amante, il fragile pianista Jim Lancaster (Michael Craig), ma l'insensibile ereditiera per cui l'uomo, perdutamente invaghitosi, decide di togliersi la vita. Benché rimanga invariato il motivo dell'omicidio per vendetta e della disparità sociale fra carnefice e vittima, il fatto che la protagonista rivolga la propria furia omicida contro un'altra donna sposta il fulcro del racconto dai rapporti di potere fra maschile e femminile – cruciali nell'esistenza di Ruth – a quelli fra femminile e femminile. Si potrebbe, anzi, sostenere che la vera femme fatale del film si scopra progressivamente essere non la bionda e ordinaria Mary Hilton ma la bruna e misteriosa *socialite* Lucy Carpenter (Marcia Shaw).

Questa sorta di "passaggio di consegne" fra i due personaggi è, appunto, introdotta dal prologo. Già l'inquadratura iniziale – un primo piano sulle gambe di Mary con ai piedi tacchi alti – sembra identificare la protagonista con la dark lady della storia. Un montaggio fortemente frammentario aggiunge, a poco a poco, ulteriori dettagli fisici, come la nuvola di capelli biondi o il cappotto di trench scuro, che corroborano tale impressione. Fino ad arrivare all'acme della sequenza in cui la giovane, dopo aver attraversato le strade di Londra, uccide Lucy con un'imperterrita scarica di proiettili. Fatto degno di nota, il volto della vittima non è mai inquadrato, né mai lo sarà nei successivi flashback. Nondimeno, l'editing insiste qui, in maniera ancor più spiccata che nel caso di Mary, a operare una scomposizione del suo corpo in una serie di dettagli eroticamente importanti – le lunghe gambe con scarpe eleganti, le spalle coperte da una pelliccia, la mano dalle unghie laccate – che suggeriscono come sia appunto lei la donna fatale del racconto.

Il sottinteso è che la femminilità di Lucy abbia una potenza talmente distruttiva da non poter essere racchiusa in un'unica e rassicurante inquadratura. Non a caso, in seguito verremo a sapere come Jim si sia suicidato proprio a causa di un suo rifiuto. Ben diverso il trattamento che questo stesso prologo riserva, invece, a Mary in chiusura. Dopo aver smesso di sparare, la macchina da

---

<sup>42</sup> Cfr. TWEG, Sue, *op. cit.*, pp. 16-17. Per un maggiore approfondimento sulla *star persona* di Dors e in particolare sulla centralità che il ruolo di Mary ebbe nella sua carriera rimando anche a: COOK, Pam, *The Trouble with Sex: Diana Dors and the Blonde Bombshell Phenomenon*, in BABINGTON, Bruce (ed.), *British Stars and Stardom: from Alma Taylor to Sean Connery*, Manchester University Press, Manchester, 2001, pp. 146-164.



presa si stringe in un primo piano sul viso di Dors che diventa via via sempre più sfocato. Per un attimo abbiamo la sensazione che la pelle eburnea dell'attrice sia stia letteralmente fondendo con la pellicola fino a sparire. Ampliando il gioco delle suggestioni, potremmo affermare che Mary Hilton stia scomparendo dal film come *dark lady* per riapparire, a distanza di qualche minuto, come prostrata detenuta. Fra le livide pareti di Holloway, la donna porta infatti i capelli, ormai scuri alle radici, stretti in un'ispida coda, il suo fisico generoso è nascosto sotto l'anonima divisa e il suo viso, del tutto privo di trucco, risulta curiosamente infantile.

Da questo momento in poi, a dispetto della nobiltà dei suoi intenti, l'opera di Thompson sembra nutrirsi di quella “fascinazione voyeuristica” già ravvisata da Jacqueline Rose e Lizzie Seal nei resoconti sulla detenzione di Ruth forniti da molti articoli dell'epoca. Ad attrarre inesplicabilmente sia giornalisti sia lettori non era soltanto il lugubre motivo dell'impiccagione, ma anche la stessa esperienza carceraria: dal ridotto spazio della cella al frugale regime alimentare, dai piccoli svaghi concessi fino ai rapporti stabiliti con le guardie penitenziarie. Seal osserva come queste cronache enfatizzassero soprattutto «la stranezza della cella», non tanto il fatto che accogliesse una donna in attesa della morte, ma una donna «dotata della spettacolare femminilità di Ruth»<sup>43</sup>.

Al contempo, altrettanta enfasi era rivolta al danno inferto dalla prigione proprio sul look dell'ormai celebre detenuta. Subito dopo il processo, Ellis era stata infatti costretta a levarsi l'elegante tailleur esibito in aula per indossare uno squallido scamiciato grigio. Significativamente, Seal osserva anche come questa compiaciuta attenzione all'aspetto della donna e al controllo esercitato su di lei dal personale femminile rivelassero una palese venatura sessuale<sup>44</sup>. Di fatto, le anomale condizioni di vita vigenti a Holloway erano destinate a imporre una serrata, e inevitabilmente intima, prossimità fra Ruth e le sue guardie. Naturalmente, alla cifrata allusione omoerotica si mescolava l'idea che questa forzata vicinanza avesse anche prodotto una deviata dinamica di stampo materno.

Riconosciamo istintivamente in questi aspetti gli stessi che, da una prospettiva assai meno morbosa, affiorano a più riprese in *Gli uomini condannano*. A tal proposito, scrive Sue Tweg:

Sotto il controllo di diverse madri in divisa [...], Mary è costantemente sorvegliata: durante la ginnastica, i giochi da tavola, il bagno nella vasca e perfino quando va a letto. Le sue unghie sono tagliate e il suo cibo (uova strapazzate e porridge) è concepito solo per cucchiari, dato che non ci si può fidare di lasciarle utensili da adulti come forbici, coltelli e forchette. Sebbene per certi aspetti venga viziata – non ha più alcuna responsabilità domestica –, questa imperterrita

---

<sup>43</sup> SEAL, Lizzie, *op. cit.*, 2012, p. 18. Seal formula le proprie considerazioni analizzando principalmente articoli pubblicati sul «Daily Mirror» e il «Daily Express». Il primo giornale si caratterizzava per una posizione abolizionista, il secondo, invece, sosteneva il mantenimento della pena capitale.

<sup>44</sup> Cfr. *ibidem*.

vigilanza la priva di qualsiasi privacy. Mary impara così presto a comportarsi come una “bimba assennata”. [...] [E se] le sono concessi degli occasionali capricci è perché le guardie sanno bene che la sua punizione finale sarà di gran lunga peggiore<sup>45</sup>.

Tuttavia, a contrastare questa condizione di infantile impotenza interviene un elemento di capitale importanza per le sorti dell’opera. La costante presenza della *voice over* riesce infatti a garantire alla protagonista un indubbio potere sulla propria attività mentale. Un potere che sotteraneamente mina le estenuanti forme di controllo sul corpo appena descritte da Tweg.

Ma oltre a spezzare l’insensata routine carceraria, questa voce confessionale ha soprattutto il compito di ricomporre progressivamente la vicenda di amore frustrato che ha condotto la donna all’omicidio. Peraltro, è sempre indirettamente da lei che apprendiamo la seconda grande differenza con la psicologia di Ellis: mentre Ruth non manifestò, come sappiamo, alcuna recriminazione verso la sentenza<sup>46</sup>, Mary ammette fra sé e sé di non voler affatto morire o – o per dirla col titolo originale del film– di non voler “cedere alla notte”. Pur negando alla sua protagonista la conturbante eccezionalità di una dark lady, *Gli uomini condannano* non rinuncia insomma all’esplorazione di una femminilità anomala, dissidente e, proprio per questo, ugualmente magnetica.

Come già accennato, *Ballando con uno sconosciuto* adotta un’impostazione narrativa e temporale del tutto opposta a quella utilizzata da Thompson. Qui a farsi cuore pulsante del racconto non è la donna costretta in cattività ma la donna libera, alle prese con le scosse telluriche di una vita burrascosa. Eppure, anche questa seconda incursione nel caso Ellis tradisce una forte finalità memorialistica, non segretamente priva di risvolti polemici. In un saggio dedicato a quella vocazione retrospettiva che tanto spesso informa il cinema britannico fra anni Ottanta e primi anni Novanta, Marcia Landy osserva come almeno otto opere significative del periodo si servano del femminile per ripensare all’identità nazionale. Secondo la studiosa, fra questi titoli, *Ballando con uno sconosciuto* si distinguerebbe per l’approccio usato nei confronti della storia e del ruolo occupato dalla donna al suo interno. Diversamente infatti da pellicole come *Quel che resta del giorno* [*The Remains of the Day*, 1993] di James Ivory o *Viaggio in Inghilterra* [*Shadowlands*, 1993] di Richard Attenborough, dove il passato è colto attraverso un milieu altolocato, quella di Mike Newell torna agli anni Cinquanta per raccontare un’umanità muliebre lasciata ai margini. In particolar modo, il film si servirebbe della biografia di Ruth Ellis perché emblematica di come, nel secondo

---

<sup>45</sup> TWEG, Sue, *op. cit.*, p. 15.

<sup>46</sup> Questo punto merita una dolorosa puntualizzazione. Sebbene si fosse dichiarata serena rispetto al verdetto, la notte prima dell’esecuzione Ruth avrebbe avuto un crollo isterico e manifestato il desiderio di essere graziata. Nondimeno, secondo il resoconto del «Daily Mirror», già il mattino seguente la giovane aveva ritrovato la sua abituale compostezza. Si veda: «The Last Hours of Ruth Ellis», in *Daily Mirror*, 14 luglio 55.

dopoguerra, molte donne della *working class* fossero impiegate nei night di Londra alla stregua di graziosi accessori alla mercé di uomini danarosi<sup>47</sup>.

La preoccupazione per questa poco edificante realtà storica è confermata proprio dallo stesso taglio cronologico impresso al plot. Sebbene stavolta il riferimento al fatto sia denunciato senza infingimenti a partire dalla didascalia dell'incipit («Spring 1954, London»), *Ballando con uno sconosciuto* si sofferma, come già si è detto, sull'ultimo anno di vita di Ellis giungendo fino al delitto, ma arrestandosi pudicamente prima dell'impiccagione. In questo modo, il film diventa essenzialmente un affresco sulle dinamiche di potere fra i due sessi in atto nella Gran Bretagna postbellica. Nondimeno, l'operazione di riscrittura compiuta sulle strutture del melodramma e del noir fa sì che Ruth Ellis e David Blakeley non siano mai ritratti come scialbe figurine senza rilievo ma piuttosto come potenti manifestazioni archetipiche. Rispettivamente interpretati da una diafana Miranda Richardson e da un Rupert Everett tanto fascinoso quanto disturbato, i due personaggi appaiono imprigionati, dall'inizio alla fine, dentro quelle schermaglie, via via sempre più esasperate, che di norma modellano il legame fra la femme fatale e l'uomo da quest'ultima irretito.

Invero, quanto l'esibita carica erotica di lei – una carica mai del tutto priva di una certa sfumatura virile – contrasti con la vulnerabilità quasi femminile, ma segretamente aggressiva di lui, traspare fin dal primo incontro all'interno del locale della donna. Assumendo una posa insinuante alle spalle di David, Ruth gli domanda se le sue ciglia siano vere o finte. Anche se posto con tono civettuolo, il quesito introduce una nota di ambiguità sessuale subito confermata dalla risentita ammissione del giovane che queste lunghe ciglia, a detta di tutti, donerebbero di più a una ragazza. Ma il disastroso sviluppo del loro rapporto non esita anche a fare della pur riottosa Ruth l'oggetto passivo di una moralistica investigazione da parte del maschio. Basti soltanto pensare a come le ossessive rimostranze di David circa il chiacchierato passato dell'amante culminino nell'esplicita accusa di essere una donna fatale. Fiaccato dai fumi dell'alcol, Blakeley arriverà, a un certo punto, ad accusare in lacrime Ruth di distruggere qualsiasi uomo che entri in contatto con lei.

Indubbiamente, laddove *Gli uomini condannano* si incaricava di uccidere la femme fatale, *Ballando con uno sconosciuto* intende invece riportarne in vita lo spettro. Alla capitolazione dell'allure divistica di Dors fa ora da contraltare l'immersione di Richardson sia nel personaggio storico di Ruth sia nell'icona che le sue traversie seppero rievocare. Significativamente, il film mostra più di una volta la protagonista concretamente intenta davanti allo specchio a costruirsi

---

<sup>47</sup> Cfr.: LANDY, Marcia, «The Sexuality of History in Contemporary British Cinema», cit., pp. 83-84. Qui di seguito gli estremi dei film britannici che Landy accosta a *Ballando con uno sconosciuto*: di ATTENBOROUGH, Richard, *Viaggio in Inghilterra [Shadowlands]*, Price Entertainment - Spelling Films International, Regno Unito, 1993, 131'; IVORY, James, *Quel che resta del giorno [The Remains of the Day]*, Columbia Pictures, Regno Unito, 1993, 134'.

un’artificiosa immagine da donna di mondo, per nulla imbarazzata della sua dipendenza da rossetto, ciglia finta e tintura per capelli. Analogamente è interessante notare l’utilizzo intermittente che Ruth fa dei suoi grandi occhiali da vista. Assecondando tanto un dettaglio biograficamente corretto quanto una lunga tradizione cinematografica che vuole la donna occhialuta poco attraente, si direbbe che Ellis metta e tolga gli occhiali per entrare e uscire repentinamente dalle vesti di dark lady. Paradossalmente, però, le pesanti lenti le saranno indispensabili per la consumazione del delitto.

Al contempo, proprio perché realizzato a distanza di esattamente trent’anni dalla sua condanna a morte, l’opera di Newell non può non tentare una sintesi delle prismatiche implicazioni sollevate dalla figura di Ruth in questo lungo arco temporale. Come scrive Landy: «Ellis è l’ultima di una lunga costellazione di bionde peccatrici. [...] Il film non può collocarla in alcun luogo [giacché lei] è sia l’oggetto della brutalità maschile sia il soggetto foriero di violenza [...] contro il proprio aggressore»<sup>48</sup>. A ben vedere, questa drammatica impossibilità di trovare un posto fra le pieghe del racconto cinematografico o di quello storico appare perfettamente riassunta da una battuta della stessa protagonista. Dinanzi a un David che lamenta di non aver pace finché non saranno sposati, Ruth sbotta livida di rabbia che per lei non c’è mai stata pace<sup>49</sup>. Un’affermazione, questa, che potrebbe valere da epitaffio per la vita di qualsiasi femme fatale ma sicuramente anche per quella di molte donne comuni mai balzate agli onori della cronaca.

Paradossalmente, soltanto dalle immagini finali sembra provenire una sorta di quieta rassegnazione. Ridotta a una spettrale voce fuori-campo, il corpo vistoso nascosto oltre i bordi dell’inquadratura, fatta eccezione per una mano dalle unghie rosse, Ruth legge con ieratica lentezza una lettera destinata alla madre di David. Il tono fermo della missiva – una richiesta di perdono che non esclude, però, di alludere ai torti della vittima – suggerisce il senso di un asciutto commiato. Senza alcuna lacrimevole autocommiserazione, ma senza nemmeno rinunciare al granitico cliché dell’amore eterno – «Morirò amando suo figlio»<sup>50</sup>, scrive con melodrammatico cedimento –, Ellis è ormai pronta a sparire dallo spazio visibile del film.

Pur restituendo soltanto sommariamente la vicenda, *Pierrepont: The Last Hangman* sembrerebbe abitato proprio da questa fantasmatica presenza che, per l’ultima volta, ci parla dal finale dell’opera di Newell. Diretto nel 2005 – quindi, stavolta, a un cinquantennio di distanza dall’evento –, il biopic di Adrian Shergold non elegge a soggetto l’ultima donna inglese impiccata, bensì l’uomo che materialmente ne procurò la morte. Il dramma della pena capitale è dunque assunto dalla disturbante prospettiva dell’esecutore, ultimo ma imprescindibile ingranaggio del meccanismo punitivo. Naturalmente ai fini della presente analisi, interessa soprattutto il modo

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>49</sup> Nell’originale, «I’ve never had any peace».

<sup>50</sup> Nell’originale, «I shall die loving your son».

con cui il film mette in scena il rapporto, tragicamente rapido, fra il boia Albert Pierrepoint (Timothy Spall), e la condannata Ruth Ellis. Ciononostante, va sottolineato come la pellicola in questione abbia anche il merito di contribuire a colmare quel vuoto interpretativo che curiosamente tuttora avvolge l'icona del boia nella storia britannica.

«A dispetto della sua rilevanza simbolica», scrive infatti Lizzie Seal, «la figura dell'*English Hangman* è rimasta ampiamente trascurata dagli studiosi»<sup>51</sup>. Al contrario, la carriera eccezionalmente intensa di Albert Pierrepoint e la sua imprevedibile promozione al rango di discussa celebrità nazionale «possono svelare molto sia della visione sia dei sentimenti contrastanti rispetto alla pena capitale nel Ventesimo secolo»<sup>52</sup>. Prendendo in considerazione diversificate fonti d'archivio – articoli di giornale, interviste radiofoniche, apparizioni televisive e un memoriale redatto dallo stesso Pierrepoint –, Seal individua tre identità alla base della multifaccettata presenza pubblica di questo *Chief Executioner* nel periodo compreso fra gli anni pre e post abolizione. Per la criminologa, Pierrepoint avrebbe infatti incarnato dapprincipio il modello del “boia professionista”, poi del “boia pentito” e infine quello del “boia perseguitato dal proprio passato”. Restituisco qui per esteso la sintesi a cui Seal perviene perché mi pare estremamente affine alla rappresentazione proposta dallo stesso film di Shergold:

Il boia professionista agiva coerentemente con gli imperativi del sistema penale moderno [...] [cercando di rendere] l'impiccagione un processo civile e indolore. Questo tratto della sua personalità riscuoteva sia l'approvazione di coloro che erano a favore della pena capitale sia di coloro che la contestavano. Questi ultimi infatti potevano simpatizzare con la percezione che Pierrepoint aveva del suo lavoro come sorta di dovere e [...] quindi non giudicarlo moralmente responsabile. Il boia pentito finirà, invece, per appoggiare le istanze contro il reinserimento dell'impiccagione fra anni Settanta e Ottanta. Le opinioni espresse da Pierrepoint nella propria autobiografia sulla condanna a morte come insensata forma di vendetta non faranno altro che rinvigorire la posizione abolizionista. [...] L'icona del boia perseguitato dal passato servirà, infine, a trasmettere duraturi sentimenti di orrore associati all'impiccagione, fornendo così alla causa un ulteriore argomento come quello del trauma subito dallo stesso esecutore<sup>53</sup>.

Sebbene non abbracci l'intera esperienza umana di Albert Pierrepoint ma si interrompa sul cruciale momento delle dimissioni, la pellicola del 2005 si costruisce attorno a un'analogia

---

<sup>51</sup> SEAL, Lizzie, «Albert Pierrepoint and the cultural persona of the twentieth-century hangman», in *Crime, Media, Culture*, 12, 1/2015, pp. 83-100, p. 83.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 93. Nelle pagine immediatamente precedenti, Seal riflette su come l'abiura di Pierrepoint, espressa chiaramente in sede autobiografica, sia stata sovente contraddetta dallo stesso interessato in altre dichiarazioni pubbliche rese negli anni successivi. Qui di seguito gli estremi del memoriale del boia: PIERREPOINT, Albert, *Executioner: Pierrepoint*, London, Coronet, 1974.

stratificazione di identità con cui l'uomo è chiamato a confrontarsi. Da modesto ma dignitoso membro della classe operaia, il protagonista si scopre, in prima battuta, straordinariamente votato per il mestiere di boia. Un mestiere che esegue con una freddezza e una rapidità uniche, ma sempre mantenendo la ferma convinzione che il giustiziato meriti rispetto dal momento che è proprio la sua morte a renderlo nuovamente innocente di fronte alla comunità. Non del tutto disgiunta da fattori come l'ambizione o il guadagno, la fiducia nella liceità dell'incarico è destinata però a incrinarsi sotto il peso di molteplici eventi. Si comincia col trauma delle impiccagioni dei criminali di Bergen Belsen che Pierrepoint viene chiamato a eseguire in Germania con un ritmo talmente serrato da rasentare il lavoro in una catena di montaggio. E si prosegue con una tetra sequela di episodi solo apparentemente minori, quasi privati, come le suppliche di una madre affinché risparmi la vita del figlio condannato o l'imprevedibile circostanza in cui il boia si ritroverà perfino a giustiziare uno dei suoi più cari amici.

Invero, anche se la regia di Shergold rievoca il crescendo delle contestazioni contro la pena capitale e contro lo stesso Pierrepoint, presto trasformato da eroico giustiziere a criminale non meno sinistro delle proprie vittime, la scelta di rassegnare le dimissioni è eminentemente mostrata come frutto di una crisi personale. In un momento di toccante disperazione, diviso fra l'ira e le lacrime, l'uomo riflette con la moglie su come i tanti detenuti da lui eliminati abbiano almeno ucciso in nome di qualche passione, mentre nel suo caso la motivazione risulta improvvisamente assente o comunque meschina.

Il progressivo e finale riconoscimento dell'umanità del condannato – un'umanità che si dà non più in virtù del debito saldato con la legge ma proprio per la sua natura passionale seppur distorta – si sviluppa significativamente soprattutto attraverso i rapporti di Pierrepoint col femminile. Tutto il racconto appare infatti segnato dalla presenza di donne poste innanzi al momento decisivo della propria impiccagione o quantomeno costrette a interrogarsi sul quesito morale che la stessa impiccagione spalanca. Il pensiero corre subito all'ambigua Mrs. Pierrepoint (Juliet Stevenson), che pretende di non affrontare mai a parole lo spaventoso fardello del lavoro del marito, ma lo esorta comunque a trarne un beneficio economico per le proprie ambizioni come l'apertura di un piccolo pub. Ma non mancano anche altri momenti in cui a prevalere è un oscuro binomio di femminilità e violenza: dal disturbante lavacro *post mortem* dell'infermiera assassina Dorothea Waddingham (Lizzie Hopley), passando per l'inevitabile fanatismo della celebre criminale nazista Irma Greese (Sheyla Shehovich), fino ad arrivare a una figura più approfondita e complessa come quella di Jessie Kelly (Claire Keelan). Sessualmente disinvolta e verbalmente aggressiva, la bruna Jessie non è soltanto la vittima designata della passione malata che Tish (Eddie Marsan), fedelissimo amico di Pierrepoint, nutre per lei. Si tratta anche dell'unico personaggio, nella cerchia ristretta del boia, a esprimere platealmente il proprio disgusto per un'occupazione definita senza esitazione sanguinaria.

Più in generale, tutti questi momenti di incontro-scontro con il femminile o, per meglio dire, con la morte del femminile, sembrano preparare il terreno al vistoso impatto che Ruth avrà sulla maturazione morale sia del protagonista sia della società. Prima di entrare nel merito del trattamento cinematografico riservato a quest'ultima figura di donna, ritengo nuovamente utile spostarmi sul versante della testimonianza storica. Per quanto dolorosamente fastidiosa, risulta preziosa una testimonianza rilasciata dallo stesso Pierrepoint un anno dopo l'impiccagione di Ellis, quando ormai aveva abbandonato l'incarico:

Si era messa un po' di rossetto, nient'altro. La cosa mi commosse. La maggior parte degli uomini condannati a morte si prende la briga di radersi e pettinarsi attentamente. Ma il rossetto di Ruth Ellis era il toccante promemoria di come lei fosse ancora una donna sebbene in cella avesse indossato gli occhiali per quasi tutto il tempo e tenuto i capelli sciolti<sup>54</sup>.

Nel corso degli anni Settanta, Pierrepoint non mancherà di aggiungere altri dettagli significativi. Infliggendo una certa frustrazione alla morbosa curiosità popolare, ricorderà come Ruth non avesse proferito neppure una parola ma, nel momento estremo dinanzi al cappio, si fosse limitata ad arricciare le labbra quasi volesse sorridere. Alla luce della sua più che ventennale esperienza in veste di esecutore, Ellis gli era sembrata la donna più coraggiosa che lui si fosse mai trovato a giustiziare<sup>55</sup>.

Ed è proprio questa sfinge silenziosa, ma con la bocca atteggiata a indecifrabile sorriso, a comparire per pochi istanti nel film di Shergold. In virtù della sua diligente accuratezza storica, la pellicola rispetta certamente l'immagine mediatica di Ellis nei suoi elementi esteriori più noti: l'acconciatura ossigenata, l'abito scuro, i tacchi alti e il trucco applicato fino all'ultimo istante. Nondimeno, sono il suo silenzio e il suo sorriso – non capiremo mai se di sfida, imprevedibile complicità col carnefice o addirittura gratitudine per la morte inflitta – a definirne in maniera unica l'entrata in scena e a creare un potentissimo dissidio con la rozza corpulenza che, invece, connota Timothy Spall nel ruolo di Pierrepoint. Sebbene sia riportata in vita da un'interprete come Mary Stockley, decisamente più sconosciuta e sialba rispetto a Diana Dors o Miranda Richardson, nemmeno in questo caso Ruth Ellis smarrisce la sua celebre aura da dark lady. Al contrario, come già accadeva nelle precedenti pellicole di J. Lee Thompson e Mike Newell, ritorna anche qui quella sfuggente commistione di impegno etico e richiamo all'affascinante modello

---

<sup>54</sup> Pierrepoint cit. in KLEIN, Leonora, *A Very English Hangman: the Life and Times of Albert Pierrepoint*, London, Corvo Books, 2006, p. 188.

<sup>55</sup> A tal proposito si veda l'intervista rilasciata dallo stesso Pierrepoint per un documentario televisivo diretto del 1977. Qui di seguito gli estremi: GODDARD, Chris, *The Ruth Ellis Story*, United Kingdom, Thames Television, Regno Unito, 1977.

della *femme fatale* con cui il cinema britannico ha raccontato e trasfigurato il triste caso dell'ultima donna condannata a morte.

In tal senso, i tre lungometraggi analizzati nel presente saggio, pur nascendo in contesti temporali, produttivi e artistici evidentemente distanti, manifestano palpabili elementi di continuità. Emerge, innanzitutto, una sorta di “valenza circolare” esercitata dalla figura stessa della donna fatale. Ruth Ellis fu, infatti, agli occhi dell'opinione pubblica del suo tempo una perfetta incarnazione di questa oscura eroina archetipale. E tale tornerà a essere nelle opere che, con sensibilità diverse, hanno indugiato sulla sua difficile storia. Al tempo stesso, incrociando questi film con le fonti coeve al fatto, soprattutto quelle prodotte dalla vulgata giornalistica, si scopre una dinamica più sfumata e per certi aspetti di segno contrario. Invero, Ellis rappresentò la riuscita seppur nefasta adesione a uno stereotipo femminile – la sensuale avventuriera biondo platino – già massicciamente proposto dell'immaginario cinematografico del tempo. Tuttavia, in questo processo emulativo Ruth si trovò tutt'altro che isolata. Un'ampia fascia della società femminile nella Gran Bretagna degli anni Cinquanta guardava, infatti, a una così spregiudicata tipologia muliebre come a una fonte di ispirazione potenzialmente emancipatoria anche se rischiosa e contestata.

Senza dubbio, nel caso Ellis, un destino particolarmente tragico sembra aver tramato perché questo gioco di proiezioni e rispecchiamenti, innocente per milioni di altre coetanee, si scontrasse con la violenza di un impietoso sistema giudiziario<sup>56</sup>. Resta ora da vedere in che modo la miniserie televisiva prevista per l'anno corrente saprà portare avanti, o eventualmente stravolgere, un percorso cinematografico che ha finora intrecciato la testimonianza storica con la concomitante adesione agli imperativi del mito e della creazione audiovisiva.

---

<sup>56</sup> In queste considerazioni finali sono debitrice ai commenti di un/un'anonima referee a cui stato sottoposto il mio testo.



## L'AUTRICE

**Diletta PAVESI** ha conseguito il dottorato presso l'Università di Ferrara (2015) dove ha svolto incarichi di supporto alla didattica e incarichi seminariali all'interno degli insegnamenti di Storia del cinema, Storia e fenomenologia del cinema e Forme e generi della narrazione audiovisiva. Nel corso degli ultimi tre anni accademici ha condotto, in qualità di docente a contratto, il corso di Analisi del film e, a partire dall'A.A. 2023/2024 il corso di Storia del cinema. Parallelamente, dal 2017 a oggi ha lavorato nella scuola secondaria di primo e secondo grado. Nel 2024 ha ricevuto il premio Kinomata per il miglior contributo saggistico. Nel 2018 ha pubblicato *Riflessi di stelle. Immagini divistiche nel cinema autoriflessivo hollywoodiano* (Milano-Udine, Mimesis, 2018), dedicato alla rappresentazione dello stardom femminile negli *Hollywood on Hollywood movies* diretti fra anni Venti e primi anni Sessanta.

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Pavesi> >