



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Magistrale in

Scienze dello spettacolo e produzione multimediale

**La rappresentazione delle donne e del femminile nella
serialità italiana delle produzioni Rai distribuite da Netflix**

Relatrice:

Prof.ssa Farah Polato

Laureanda:

Giorgia Minetto

Matricola: 1241709

Anno Accademico 2021/2022

Indice

Introduzione.....	5
1. La Rai	9
1.1 La RAI; storia della televisione italiana.....	9
1.2 Studi sulla <i>Fiction</i> in Italia e Milly Buonanno.....	19
2. Entra in gioco Netflix	23
2.1 Netflix; non un servizio streaming da subito	23
2.2 Le caratteristiche innovative di Netflix.....	25
2.3 Netflix si espande.....	26
2.4 Netflix in Italia.....	27
3. L’incontro tra Rai e Netflix.....	29
3.1 Un accordo tra Rai e Netflix	29
3.2 Un evento importante; Andreatta passa a Netflix	34
4. Rappresentazione del femminile	39
4.1 Rai e la rappresentazione del femminile.....	39
4.1.1 Monitoraggio della rappresentazione della figura femminile nella programmazione Rai 2018/2019.	44
4.1.2 Monitoraggio della rappresentazione della figura femminile nella programmazione Rai 2020.	50
4.2 Netflix e l’inclusione.....	57
4.2.1 “Parliamone”; le donne!?.	62
5. Analisi Serie	67

5.1	Non Uccidere (2015–2018).....	67
5.2	Luisa Spagnoli (2016).....	75
5.3	Baby (2018–2020)	87
5.4	Luna Nera (2020).....	97
5.5	Blanca (2021).....	111
	Conclusioni.....	121
	Bibliografia.....	127
	Sitografia.....	133
	Articoli	133
	Siti.....	135

Introduzione

Oggetto del presente elaborato di tesi è la rappresentazione delle figure femminili nella serialità Rai distribuita da Netflix. Al riguardo, il corpus fa riferimento al periodo che ha come anno d'avvio il 2017 quando viene stipulato un accordo tra la rete nazionale di servizio pubblico, Rai, e la piattaforma, giungendo fino al 2021 dal momento che, malgrado l'accordo sia ancora attivo, non sono ancora stati presentati ulteriori prodotti.

Le produzioni seriali analizzate negli anni di riferimento sono:

Non uccidere prodotta da *Rai Fiction* e *FremantleMedia Italia* dal 2015 al 2018, approda su Netflix nel 2017; *Luisa Spagnoli* prodotta da *Rai Fiction* e *Moviheart* nel 2016, nel 2017, fa il suo ingresso nel catalogo della piattaforma; *Baby* che fa parte delle *original* Netflix Italia, prodotta da *Fabula Pictures* dal 2018 al 2020; *Luna Nera*, anch'essa parte delle originali italiane della piattaforma, prodotta da *Fandango* nel 2020; *Blanca* prodotta da *Lux Vide* e *Rai Fiction* nel 2021 e nello stesso anno acquisita da Netflix.

I criteri di selezione riguardano, oltre al protagonismo femminile, la varietà dei generi televisivi così da proporre uno spettro di rappresentazioni.

Alla luce di quanto sopra indicato, la tesi si compone di cinque parti.

Nel primo capitolo, la sezione introduttiva verte sulla storia della televisione italiana, con particolare attenzione alla rete nazionale di servizio pubblico Rai. A seguire si restituisce il monitoraggio avviato sulla produzione Rai a partire dagli studi condotti dall'*Osservatorio sulla fiction italiana* (OFI), fondato da Milly Buonanno nel 1986, in dialogo con gli altri studi condotti dalla medesima Buonanno – figura di riferimento per l'ambito – nella sua attività di ricerca universitaria, imperniata sempre sulla televisione e i programmi televisivi. Vi rientra il progetto GEMMA, nato nel 2010, che si propone di evidenziare i segnali e i cambiamenti dell'identità e della

soggettività femminile che si manifestano nello scenario della televisione contemporanea.

Il secondo capitolo si propone di introdurre la storia della piattaforma Netflix, soffermandosi sull'impatto provocato nell'universo sia dei costumi che dell'offerta televisiva; particolare attenzione è riservata all'attività di Netflix in Italia. La piattaforma, nata con l'intento di conquistare il mercato americano del videonoleggio, vede una sostanziale e innovativa evoluzione che la trasforma in una risorsa *streaming* mondiale in rapida espansione a livello globale; nel 2015 conquista anche il mercato italiano.

Il terzo capitolo si presenta come punto di incontro tra i due precedenti, vertendo sull'accordo tra la programmazione televisiva italiana e la piattaforma californiana. Il capitolo si conclude con la presentazione della figura di Eleonora Andreatta, ex direttrice di Rai Fiction, che passa a ricoprire il ruolo di responsabile e dirigente delle serie originali Netflix per la sezione italiana. Questo evento risulta di fondamentale importanza in quanto viene letto come un effettivo consolidamento della piattaforma in Italia.

Il quarto capitolo si addentra nella rappresentazione Rai del mondo del femminile avvalendosi dei monitoraggi Rai sopracitati elaborati per gli anni 2018, 2019 e 2020. All'interno del capitolo ci si sofferma in particolare sulla presenza del femminile nelle trasmissioni e gli stereotipi di genere. Un'ulteriore sezione del capitolo si concentra sulle politiche di inclusività di Netflix, divenuto uno degli elementi di forza della piattaforma, che comprende anche il tema della presenza del femminile. Su questo aspetto, faremo riferimento al format originale su *You Tube*, proposto dal 2021, dove il servizio *streaming* propone tavoli di confronto riguardanti la rappresentazione del femminile e su come le donne vorrebbero vedersi rappresentate nel mondo dell'audiovisivo.

L'ultima sessione è quella dedicata all'analisi delle serie selezionate. Linea guida di questo lavoro è la consapevolezza di come la narrazione televisiva funzioni come una sorta di repertorio storico delle diverse fasi di ogni società e ogni tempo.¹ Osservarla dalla prospettiva della rappresentazione del femminile e delle donne significa riflettere non solo vederne riflesse le condizioni materiali, ma soprattutto interrogare i processi profondi e i conflitti interni di comportamenti, usanze, pratiche del reale.²

¹ V. Grassi, *Introduzione alla sociologia dell'immaginario. Per una comprensione della vita quotidiana*, Guerini Scientifica, Milano, 2006, p. 11

² M. Visentin e O. Giancola (a cura di), *Teoria Sociologica e Industria Culturale. Comics, serie tv, letteratura e cinema*, Franco Angeli Ed., Milano, 2021, p. 11.

1. La Rai

Prima di dedicarci alla serialità televisiva Rai distribuita da Netflix, ci sembra opportuno da un lato introdurre alcuni lineamenti sullo sviluppo della televisione italiana, anche in rapporto all'evoluzione tecnologica, dall'altro riportare il panorama delle ricerche iniziate in Italia dall'*Osservatorio sulla Fiction Italiana* fondato da Milly Buonanno nel 1986 che promuove, con cadenza annuale, una restituzione critica della programmazione e i contestuali studi sull'analisi della rappresentazione femminile, che hanno aperto la strada alle ricerche sistematiche dei monitoraggi attuali.

1.1 La RAI; storia della televisione italiana

La storia della televisione affonda le sue radici nel processo evolutivo della radio come emerge dalla dicitura "Radio-televisione".

In Italia, la radio viene resa un servizio pubblico affidato esclusivamente allo Stato l'8 febbraio del 1923³. Le trasmissioni televisive regolari del Programma nazionale prendono avvio il 3 gennaio del '54 con il programma *Arrivi e partenze* condotto da Mike Buongiorno e Armando Pizzo. Di lì a poco, il 10 aprile del 1954, cambia

³ La vera storia della radiodiffusione in Italia, Cronologia 1919-2000. Da questo anno in avanti, le radioaudizioni circolari potevano essere esercitate solo tramite società concessionarie, tra cui la Unione Radiofonica Italiana di Torino, la Società Italiana Radio Audizioni Circolari (SIRAC) e la Società italiana per le radiocomunicazioni circolari (Radiofono). Nel giugno 1924 il Ministro delle comunicazioni, Costanzo Ciano, induce le società concessionarie a trovare un accordo e il compromesso raggiunto porta alla creazione dell'URI, Unione Radiofonica Italiana, costituita dalla fusione di Radiofono e SIRAC, con sede a Roma. Nel 1927 l'URI si trasforma nell'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) sotto forma di società autonoma. Dagli anni Trenta, agevolato dalle iniziative del regime che dotò ogni casa del Fascio di un apparato ricevente (radio popolare), prese il via il fenomeno delle radioaudizioni.

ufficialmente denominazione, mantenendo comunque la stessa sigla, RAI, e da Radio Audizioni Italia diviene Radiotelevisione Italiana.⁴

Umberto Eco, che aveva fatto parte dell'organizzativo Rai, dedica diversi contributi all'evoluzione della televisione, oggi raccolti nel volume *Sulla televisione* a cura di Gianfranco Marrone. In particolare, nel saggio sulla *Neo-Tv* del 1981, Eco definisce le due grandi fasi della storia della televisione italiana; la "paleotelevisione" e la "neotelevisione".⁵ Il periodo della "paleotelevisione" comprende la prima fase della tv italiana caratterizzata da un'offerta limitata ad un pubblico di massa indifferenziato e dal monopolio Rai; quindi dal 1952, con le prime sperimentazioni alla Fiera Concessionaria di Milano, fino agli anni Settanta, quando si rompe il rapporto esclusivo della rete pubblica nazionale ed inizia ad esserci una concorrenza con l'arrivo di nuovi canali privati.

Se la tecnologia televisiva era disponibile, in fase sperimentale, già dal primo dopoguerra, inaugurata il 2 novembre 1936 dall'Inghilterra con il primo servizio regolare del mondo⁶ irradiato dalla BBC⁷, viene accantonata allo scoppio del secondo conflitto mondiale, che è ricordato per essere stato "a tutti gli effetti un conflitto radiofonico".

È nella fase di ricostruzione del secondo dopoguerra che la televisione assume, invece, un ruolo fondamentale. Intorno agli anni Cinquanta, grazie alla rapida espansione del nuovo mezzo, la radio entra in crisi ed è costretta a riconsiderare il ruolo sociale che svolge all'interno del Paese e ad avviare un processo di riorganizzazione che la porta a "uscire a testa alta" dall'impatto provocato dall'invasione della "grande sorella"⁸.⁹

⁴ F. Monteleone, *La storia della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Marsiglio Editori, Venezia, 1992, p. 275.

⁵ U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, G. Marrone (a cura di), La nave di Teseo, Milano, 2018.

⁶ F. Monteleone, *La storia della televisione in Italia*, op. cit., pp. 268-271.

⁷ La BBC (*British Broadcasting Company*), è la società concessionaria britannica in esclusiva del servizio pubblico radiotelevisivo nel Regno Unito.

⁸ La televisione.

Le funzioni della televisione in questo periodo si riassumono nella formula ‘educare, informare, divertire’, conio della corrispondente proposta dal direttore della BBC John Reith. Italia e Inghilterra si muovono sullo stesso piano per quanto riguarda l’assetto del modello televisivo, infatti, in un primo momento, se in Italia vige il monopolio Rai, in Inghilterra il primissimo periodo della storia della radiotelevisione inglese vede il monopolio della BBC, rete del servizio pubblico inglese. Dagli anni Sessanta in poi si sviluppa il duopolio, che si protrae fino a metà anni Ottanta, tra BBC-ITV, ovvero tra rete del servizio pubblico e rete commerciale.¹⁰ Allo stesso modo, come verrà approfondito più avanti, anche in Italia si arriva ad un duopolio Rai-Mediaset negli anni Novanta.

Utile, ai fini di percepire le differenze di modulazione, introdurre un confronto con l’istituzione americana che si configura subito come impresa privata.

Nel 1945 il governo americano dà l’incarico alla FCC (*Federal Communications Commission*) di sovrintendere la nascita della tv assegnando 13 frequenze pubbliche a stazioni radiofoniche private già consolidate. All’interno di tale assegnazione si configura un oligopolio, le *The Big Three* - composto da CBS, ABC, NBC, tutte di derivazione radiofonica - che si protrarrà saldamente sino agli anni Settanta. Dato il profilo commerciale della televisione americana, fondamentale risulta il peso delle inserzioni pubblicitarie che costituiscono la principale base di finanziamento.¹¹

Il broadcasting indica una modalità di trasmissione di segnali audio/video da un emittente ad una molteplicità di riceventi attraverso sistemi di comunicazione terrestri o satellitari. Questo termine viene usato inoltre per distinguere le forme di comunicazione a “diffusione larga”, che si rivolgono ad un pubblico di massa (one to many), rispetto a quelle a “diffusione mirata”, narrowcasting (one to one), indirizzate

⁹ F. Monteleone, *La storia della televisione in Italia*, op. cit., pp. 268-271.

¹⁰ S. Zanatta, *Intermediari catodici. Il commissioning editor nell’industria televisiva inglese: il caso dei programmi “specialist factual”*, in *Studi Culturali*, sessione Saggi, Il Mulino, 2014, p. 425.

¹¹ C. Penati, *Storia e linguaggi della serialità televisiva drama americana*, in A. Grasso, C. Penati (a cura di), *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Il Saggiatore, Milano, 2016, p. 46.

a settori particolari. Questa comunicazione broadcasting permette il raggiungimento di una vasta quantità di pubblico, ma la comunicazione rimane unidirezionale; quindi, agli spettatori non è permesso intervenire. Prima di Internet, l'approccio al mercato dell'impresa era incentrato sul modello di tipo broadcasting, con l'avvento delle nuove tecnologie e della diffusione delle pratiche del Web 2.0 è stato superato; il fruitore diviene interattivo e attivo.¹²

In considerazione, tuttavia, della gratuità dei servizi offerti – e quindi l'estensione del pubblico raggiunto – nemmeno le emittenti americane sono esenti da un controllo sui contenuti; già nel 1948 FCC, l'organismo competente che presenta le norme e gli standard tecnici dello spettro radio e di tutte le telecomunicazioni interstatali, stabilisce un obbligo formativo del medium da cui la nascita della *Nation Educational TV-NET*.

A differenza del *broadcasting* statunitense, che si basa su una logica commerciale e molto competitiva piuttosto che pedagogica (per quanto, come abbiamo visto, sotto la vigilanza della FCC), in quello europeo la fonte di finanziamento è esclusivamente pubblica: al cittadino viene richiesto un contributo fisso annuale, canone (che fino agli anni Settanta rappresenta il 75% delle entrate Rai), a fronte dell'erogazione di quello che a tutti gli effetti si definisce un servizio.

In un'Italia devastata dalla guerra sia dal punto di vista economico, che sociale, che culturale, all'inizio degli anni Cinquanta la Rai svolge un ruolo fondamentale per ricostruire e recuperare l'identità del Paese. Uno dei meriti riconosciutigli è quello di aver insegnato la lingua agli italiani che contavano dialetti differenti e una grande percentuale di analfabeti. Il palinsesto (vale a dire il prospetto schematizzato delle trasmissioni comprendente le caratteristiche tecniche dei singoli programmi e le indicazioni delle ore e dei minuti ad essi riservati) della 'paleotelevisione' si ripartisce tra un compito pedagogico e una azione di intrattenimento.

¹² 'Broadcasting: Significato, Definizione - Glossariomarketing.It' (*GlossarioMarketing.it*, 2022) <<https://www.glossariomarketing.it/significato/broadcasting/>> (ult. cons.23 giugno 2022).

Questo primo periodo della televisione italiana è caratterizzato da pochi canali e da trasmissioni che vengono mandate in onda in una determinata fascia oraria, per il resto del giorno la televisione è nera. Successivamente tra una trasmissione e l'altra compare sullo schermo solo l'*Intervallo*; un lento scorrere di immagini fisse, in bianco e nero che riproducevano panorami italiani accompagnate da una musica. Pertanto, la tv delle origini non disdegna né il vuoto delle immagini né il silenzio.¹³

Per tutto il 1956 la Rai si sostiene esclusivamente sulla risorsa economica generata dal canone; a partire dall'anno successivo, tuttavia, la pubblicità fa il suo ingresso con il *Carosello*¹⁴ che poi diventerà marchio di fabbrica della Rai. Anche la dimensione commerciale, introdotta gradualmente nelle abitudini televisive degli italiani, appare inizialmente costruita e allineata all'impostazione pedagogica del periodo e suggerisce scelte di consumo in modo poco invadente.¹⁵

I prodotti dell'era della "paleotelevisione" sono principalmente lo sceneggiato e il varietà, insieme al telequiz, tutti ricondotti, almeno formalmente, alla vocazione educativa basata sull'idea "di una televisione concepita come scuola serale, dove gli sceneggiati fungono da biblioteche circolanti".¹⁶

Possiamo dire, quindi, che il sistema tradizionale del *broadcasting* italiano nella televisione monopolistica è caratterizzato dalla sua separatezza dal circuito

¹³ D. Cardini, *Storia della televisione italiana*, in *Progetto sull'educazione ai linguaggi televisivi realizzato in collaborazione con RAI-Radiotelevisione Italiana*, Osservatorio Permanente Giovani-Editori, XIV edizione del progetto nazionale "Il Quotidiano in Classe", pp. 3-4.

¹⁴ Il Carosello va in onda alla sera dopo il telegiornale e prima del contenuto di prima serata (solitamente un film). È un siparietto che dura 20 minuti aperto e chiuso da una sigla, all'interno del quale si susseguono quattro o cinque comunicati pubblicitari di circa tre minuti l'uno. In nessun altro paese è mai esistito qualcosa di analogo e il grande regista francese Jean Luc Godard lo definisce "il miglior prodotto del cinema italiano".

¹⁵ D. Cardini, *Storia della televisione italiana*, op. cit., pp. 3-4.

¹⁶ O. De Fornari, *Teleromaza. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Falsopiano, Alessandria, 2011, cit. p. 20.

economico fortemente minoritario e controllato (Carosello), e da una forte connotazione educativa sottratta alla dittatura dell'audience.¹⁷

Gli anni Settanta risultano un punto di svolta nella storia dell'Italia e anche della storia della televisione. Proprio in questi anni (dal 1975), sottolinea Eco, prenderebbe avvio la seconda fase della storia della televisione italiana denominata "neotelevisione" (fase della tv commerciale e del duopolio) che produce una violenta rottura linguistica e strutturale rispetto alla fase della "paleotelevisione" e che si protrae fino agli anni 2000.¹⁸ La nascita della "neotelevisione" è segnata dall'interruzione del monopolio Rai grazie alla cosiddetta Legge di riforma (1975) che permette l'emittenza privata.

Inizialmente l'emittenza privata si presenta come frammentata in una miriade di soggetti economicamente deboli, in seguito nasce il sistema di "duopolio" Rai-Mediaset che sussiste tutt'ora e si definisce così il *sistema misto* sancito dal punto di vista legislativo dal provvisorio Decreto Berlusconi (1984) e dalla legge Mammì (1990).¹⁹ Al servizio pubblico esclusivo subentra l'epoca della concorrenza.

Anche a livello tecnologico le cose cambiano perché l'innovazione tecnica subisce una forte accelerata (apparecchi a colori e multicanale). Si fa più accessibile l'acquisto da cui la proliferazione dell'apparecchio nelle abitazioni.

Il palinsesto si trasforma da semplice 'griglia di lettura' dell'offerta televisiva ad un indispensabile strumento strategico sul quale si gioca la nuova competizione tra i soggetti in campo creata dalla situazione di duopolio. Diventa sempre più importante vendere spazi televisivi agli inserzionisti pubblicitari, favorendo la dilatazione dei tempi della giornata televisiva e quindi la programmazione si trasforma in un flusso

¹⁷ F. Monteleone, *La storia della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, op. cit., pp. 423-428.

¹⁸ D. Cardini, *Storia della televisione italiana*, op. cit., pp. 2-5.

¹⁹ Legge che consente ad ogni canale televisivo privato di avere un proprio direttore di rete ed un telegiornale con relativo direttore responsabile. Inoltre, fissa i limiti massimi di interruzioni pubblicitarie durante la programmazione. Tale legge sancisce anche la legittimità del duopolio, che emerge in questi anni, tra Rai e quella che, per ora, è nominata Fininvest.

continuo e ininterrotto, che occupa interamente le ventiquattro ore giornaliere. La “neotelevisione”, al contrario della “paleotelevisione”, ha orrore del silenzio e della pausa, ogni minuto della giornata viene occupato. In questo periodo è presente un cambiamento anche per quello che riguarda lo spettatore che si discosta dall’inerzia di osservatore passivo della programmazione e comincia a diventare artefice dei propri palinsesti. Un’offerta multerete consente, infatti, di saltare da un canale all’altro e di scandire secondo ritmi personali i percorsi di consumo.

Pertanto, inizia a esserci l’esigenza di catturare pubblico (rincorsa all’*audience*) che favorisce un aumento e una differenziazione di generi diversi. Le tre macro-funzioni rigidamente delineate – educare, informare e intrattenere – subiscono quindi una rimodulazione e contaminazione che lascia molto più spazio all’intrattenimento declinato in tutte le formule possibili.

In tutto questo la Rai dagli anni Ottanta in poi deve accettare il cambiamento in corso e reagire; chiude il Carosello, dando spazio al nuovo formato del brevissimo spot pubblicitario e si mette in gioco anche a livello d’intrattenimento, non perdendo, però, i suoi valori educativi e pedagogici.²⁰

Con il nuovo millennio inizia l’epoca della televisione digitale caratterizzata da una profonda innovazione soprattutto sul versante tecnologico (si passa dal satellite, al via cavo, alla pay-per-view). La televisione via cavo, nata intorno agli anni Quaranta negli Stati Uniti ma che si afferma come reale concorrente della *broadcast television* via etere solo fra gli anni Ottanta e Novanta, funziona mediante l’uso della rete cablata. Le trasmissioni arrivano agli utenti attraverso un cavo coassiale e poi in fibra ottica. Attraverso le antenne e le parabole vengono catturati i segnali delle emittenti tv e radio, dopo di che questi segnali vengono rielaborati, filtrati, in caso criptati, e convertiti in frequenze. Ci sono due tipi di televisione via cavo; la *Basic Cable* e la *Premium Cable*. Nella *Basic Cable* viene fornito, con un abbonamento mensile, un

²⁰ D. Cardini, *Storia della televisione italiana*, op. cit., pp. 5-12.

pacchetto che comprende centinaia di canali, dove il compenso arriva da ogni sottoscrizione e dalla vendita di spazi pubblicitari. Con la *Premium Cable* viene pagato un abbonamento con una tariffa *extra* per l'accesso ad un solo canale e tutti i servizi ad esso connessi. Il vantaggio sussiste anche nella mancanza di interruzioni pubblicitarie.²¹ Questa modalità di trasmissione è preceduta dalla diffusione via satellite, caratterizzata da un sistema di distribuzione di canali televisivi che opera anche indipendentemente dal cavo; proprio per questo motivo i satelliti possono inviare il segnale direttamente agli apparecchi riceventi. Questo sistema viene anche definito *direct-to-home (DTH, direttamente a casa)* e funziona tramite la cattura dei dati grazie alle singole antenne paraboliche installate nelle abitazioni. Con il *DTH* però si possono ricevere i canali trasmessi da un solo satellite perché si dipende dal posizionamento della propria parabola. Con il sistema via cavo, invece, è possibile ricevere il segnale di più satelliti. Entrambe le modalità di fruizione captano i segnali dai satelliti quindi spesso si usa il termine “televisione satellitare” per qualificare entrambi i modi di trasmissione. Dalla digitalizzazione dei sistemi via cavo e la crescente diffusione dell'utilizzo delle fibre ottiche nascono i servizi di *pay-per-view* che consentono allo spettatore di richiedere a pagamento solo il programma desiderato all'interno di un menù di offerte, trasmesso *online*.²²

Negli anni 2000 *Internet* si pone come alternativa al modello *broadcasting* della televisione generalista²³ che soffre della mancanza di comunicazione tra emittente e ricevente e inizia la terza era della televisione italiana con il consolidamento del digitale. La diffusione della rete propone una fruizione bidimensionale che prevede lo scambio di informazioni in tempo reale. Sorpassando la griglia rigida della “paleotelevisione”, e il flusso senza interruzione della “neotelevisione”, il palinsesto

²¹ P. Brembilla, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, FrancoAngeli, Milano, 2018, pp.43-45.

²² C. Sartori, *La grande sorella, Il mondo cambiato della televisione*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.a., Milano, 1989, pp.241-261.

²³ Con ‘generalista’ si intende la rete televisiva che si rivolge al grande pubblico con programmi indifferenziati, senza privilegiare un particolare settore specialistico.

della televisione digitale risulta come un rullo “a macchia di leopardo”, che scorre le ventiquattro ore alternando contenuti nuovi e repliche. Si passa quindi da un duopolio a un oligopolio allargato. Proprio grazie alla flessibilità e alla ricchezza dell’offerta, lo spettatore stesso può gestire la fruizione dei prodotti. Si parla quindi di individualizzazione del consumo cifra stessa della nuova televisione digitale.²⁴

La Rai percorre tutta la storia della televisione ponendosi inizialmente come prima ed unica rete televisiva, poi successivamente, con l’arrivo del duopolio inizia a fare i conti con la concorrenza ed inizia a dare più importanza alle esigenze del pubblico.

Passa, inoltre, da una programmazione che ha come obiettivo principalmente l’educazione e l’informazione, a una programmazione che si mette in gioco per non subire la competizione delle reti private, puntando sempre di più sull’intrattenimento. Con l’arrivo del nuovo millennio viene minato nuovamente il suo equilibrio e si trova a dover trovare strategie nuove per poter “sopravvivere”; quali per esempio nuovi accordi con le piattaforme *streaming*.

Un ulteriore cambiamento della Rai che, ai fini di questo lavoro di tesi, è importante ricordare riguarda la divisione della Direzione di Rai Cinemafiction in due entità completamente diverse tra loro, *Rai Fiction* e *Rai Cinema*, che il consiglio di amministrazione Rai decide di promuovere nel 1997.



Rai Fiction si occupa della realizzazione di *fiction* televisive per i canali televisivi dell’azienda. È interessante evidenziare che, dopo una direzione che vede tre nomi

²⁴ D. Cardini, *Storia della televisione italiana*, op. cit., pp. 5-12.

maschili di fila, nel 2012 il Cda²⁵ nomina come nuova direttrice di *Rai Fiction* Eleonora Andreatta che risulta così la prima donna a dirigere tale struttura. Il 22 giugno 2020.

Andreatta decide però di lasciare la direzione per entrare a far parte dell'organizzativo Netflix con la carica di vicepresidente delle serie originali italiane; passo davvero importante di cui si parlerà successivamente (vedi capitolo 3, paragrafo 3.2).

Rai Cinema è invece una società nata in base appunto all'esigenza del gruppo Rai di costituire una società autonoma ad elevata specializzazione, focalizzata sull'attività di produzione, acquisizione e gestione dei diritti del prodotto audiovisivo sui diversi canali della filiera cinematografica.

L'attività di tale società segue due direttrici fondamentali:

1. l'acquisizione sui mercati nazionali e internazionali di prodotto per i palinsesti Rai al fine di assicurare, da un punto di vista qualitativo e quantitativo, la copertura del fabbisogno delle reti sia specializzate che generaliste.
2. L'intervento nel settore cinematografico che comprende sia il livello di produzione che di distribuzione.

Accanto a queste due direttrici principali si è sviluppata, dal 2001, l'attività di commercializzazione dei diritti diversi dalla free tv (home video, pay tv, svod, vod, etc.), con la quale Rai Cinema è riuscita a trasformare l'obbligo di investimento, nel settore cinematografico, in un'opportunità sia in termini economici per l'azienda che di sviluppo e sostegno per il cinema e i prodotti a marchio Rai.²⁶

²⁵ Consiglio di amministrazione

²⁶ 'Rai Cinema - Homepagebenvenuti Sul Sito Di Rai Cinema' (*Rai.it*, 2022) <<https://www.rai.it/raicinema/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

1.2 Studi sulla *Fiction* in Italia e Milly Buonanno

In Italia la prima ricerca longitudinale realizzata e una delle poche ancora esistenti a livello internazionale²⁷ sulle *fiction* è quella che vede al vertice Milly Buonanno.

Nel 1986 la studiosa, assieme al suo compagno Giovanni Bechelloni, fonda l'*Osservatorio sulla fiction italiana (OFI)* e l'associazione *Il Campo* che gestisce l'osservatorio stesso. L'*OFI*, da quando prende avvio, si propone di produrre rapporti annuali su *La fiction italiana*²⁸, considerando tutta la serialità domestica trasmessa dalle emittenti televisive nazionali che, a fine anni Ottanta, erano Rai e Fininvest.

Il termine *fiction* viene associato nel nostro Paese, per ingenua assonanza, all'idea di finzione che accompagna tutti quei prodotti di importazione americana che iniziano a colonizzare i palinsesti italiani della televisione commerciale nel momento della sua nascita, proprio con la volontà di prenderne le distanze sottolineando che invece la televisione nazionale si dispone a raccontare solo alla verità. Un distacco, quindi, ricercato appositamente rispetto ad un mondo considerato finto e poco credibile. Con il tempo il termine viene risemantizzato in maniera positiva, abbracciando tutto il vasto territorio della produzione di serialità televisiva nazionale interamente italiana.²⁹

Il progetto avviato dalla Buonanno si interroga su diversi fattori, quali, ad esempio: indicare le serie di maggior successo, scoprire i formati preferiti dagli italiani nei diversi anni analizzati (breve o lunga durata, sviluppo orizzontale o verticale della storia), analizzare se ci siano o meno collegamenti con l'attualità sociale (riscontrando che questo tratto caratterizza più la *fiction* Rai, rispetto a quella

²⁷ La Buonanno si trova a coordinare anche il progetto per lo studio dell'industria televisiva europea, chiamato *EuroFiction*, di cui l'*OFI* risulta essere il capofila.

²⁸ M. Buonanno, *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Laterza Editori, Roma – Bari, 2012.

²⁹ D. Cardini, *Il tele-cinofilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva*, in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, L. Esposito, E. Piga, A. Ruggero (a cura di), *Between*, IV.8, 2014. <<http://www.Between-Journal.it/>>, pp. 1-27.

Fininvest che preferisce concentrarsi più sulla vita privata), e valutare la progressiva qualità dei prodotti. Da questi resoconti, emerge, interessante per questa tesi, che gli anni in cui si inizia ad evidenziare un forte protagonismo femminile sono il biennio 1996-1997.³⁰

Anche, più specificatamente, per quanto riguarda l'analisi della rappresentazione del femminile Milly Buonanno si presenta come uno dei primi ricercatori in Italia. Nel suo libro *Cultura di massa e identità femminile*³¹ sostiene che in Italia, prima del suo intervento, non esista una tradizione di indagine sul tema “donna e *mass media*” in quanto tale tema non risulta così importante nella gerarchia degli interessi scientifici vista la sottovalutazione della capacità degli stessi media di influire sulla rappresentazione collettiva della realtà. Proprio per colmare questo vuoto di conoscenza, dagli anni Ottanta, la studiosa propone sua attività di ricerca specifica sui ruoli sessuali, cogliendo il suggerimento di dare maggiore rilievo ai temi della condizione femminile formulato dalla Commissione Parlamentare di Vigilanza negli Indirizzi generali alla Rai del 6 maggio 1980. La studiosa, inoltre, poneva le sue attenzioni anche a favore dello studio sugli effetti della rappresentazione televisiva sul pubblico adulto e giovanile. Da questi anni, quindi, iniziano le analisi di ricerca che si sistematizzeranno anno dopo anno, arrivando a studi metodici come quelli dei monitoraggi sulla rappresentazione femminile.³²

Nel 2010, sempre a cura di Milly Buonanno, ha preso avvio il progetto *GEMMA, Gender and Media Matter*, per iniziativa di un gruppo di studiose/i di media³³, afferenti al Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza, che avevano verificato un interesse comune a riprendere il filo un po' allentato e

³⁰ I rapporti annuali dell'Osservatorio sulla *fiction* italiana sono stati pubblicati all'interno della collana VQPT-RAI ERI.

³¹ M. Buonanno, *Cultura di massa e identità femminile. L'immagine della donna in televisione*, ERI/Edizioni Rai radiotelevisione italiana, Torino, 1983.

³² Ivi, p. 20.

³³ Il gruppo è composto da Milly Buonanno, Giovanni Ciofalo, Franca Faccioli, Mihaela Gavrilă, Silvia Leonzi, Anna Lucia Natale, Paola Panarese e Claudia Polo.

discontinuo del discorso accademico su genere e media. La scelta perseguita poi, a fronte dei primi confronti, è stata quella di circoscrivere il campo d'indagine alla diade donne-televisione. Tale decisione è stata dettata da motivazioni precise che vedevano prioritario misurare *GEMMA* sul terreno dei media che, essendo maggiormente imputato di coltivare e riprodurre una concezione dualistica e asimmetrica dei rapporti uomo-donna, viene diffusamente ritenuto un vincolo piuttosto che una risorsa per l'*empowerment* femminile e l'eguaglianza fra i generi.

Il nome *GEMMA*, oltre all'espressione dalla quale ha origine, sopra esplicitata, vuole volutamente richiamare il significato di pietra preziosa e prismatica tipica di una gemma. Questo nome, pertanto, rifacendosi al prisma per la sua proprietà di rifrangere la luce scomponendola nello spettro dei colori fondamentali, sta ad evocare il carattere poliedrico e multiforme della televisione in quanto comprende le differenze e le contraddizioni che la costituiscono.³⁴

Partendo dalla riunione di diversi contributi dei partecipanti a questo gruppo (*GEMMA*), sempre sotto la supervisione della Buonanno, viene pubblicato nel 2014 il libro *Il prisma dei generi, immagini di donne in tv*³⁵. Già nel frontespizio l'opera presenta si dichiara apertamente con tale dicitura: “le rappresentazioni delle donne in televisione possono rivelarsi convenzionali, stereotipate, asimmetriche, sessiste... noi riteniamo che sia più interessante intercettare e intraprendere i segnali (anche sottili) e le tracce (anche lievi) del cambiamento di identità e soggettività femminili che si dispiegano nel poliedrico scenario della televisione contemporanea.”³⁶ Quindi tale progetto, come ben sottolineato in questo occhiello, si propone di scandagliare le produzioni televisive italiane in ottica di cogliere anche il minimo cambiamento positivo che possa agevolare un progressivo aumento della parità di genere.

³⁴ M. Buonanno, *Il prisma dei generi, immagini di donne in tv*, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 10-15.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, Cit. copertina libro.

Alto progetto interessante, che si attiva l'anno successivo, 2011, è quello denominato *FAScina*, Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi. Si presenta come uno spazio nel quale cresce e si afferma, in forme e modalità diversificate e plurali, l'autorevolezza femminile. Iscrivendosi nella prospettiva dei *Women's Studies*, propone un punto di vista innovativo e differente sulla produzione e sulla ricezione del cinema e degli audiovisivi in Italia, ambendo a ripercorrerne l'intera parabola a partire dal "soggetto impreveduto", le donne, apparso sulla scena della Storia del Cinema, di fatto, assieme al cinematografo.

Oltre ad avere un diversificato collettivo alle spalle, *FAScina*, ha una vocazione fortemente interdisciplinare che, a partire dal cinema, si sporge sul multiforme versante delle arti, delle letterature e delle professioni medialie svolte dalle donne.

A partire dal 2017, in aggiunta, *FAScina* cura la sezione *Smarginature* della rivista online *Arabeschi*, rivista internazionale di studi di letteratura e visualità, dove vengono pubblicati brevi saggi sul tema esplorato nell'edizione del forum.

I temi del forum degli ultimi anni sono:

- 2018 = Pelle e pellicola: i corpi delle donne nel cinema italiano
- 2019 = Divografie: ovvero delle attrici che scrivono
- 2020 = Le Sperimentali: tra cinema, videoarte e nuovi media
- 2021 = Sentier Selvaggi: cinema e *Women's Studies* in Italia

A sostegno di queste pubblicazioni collabora un ampio gruppo di ricercatrici provenienti da percorsi di formazione diversi e da differenti Atenei italiani ed esteri. Ad esempio, l'edizione più recente, quella del 2021, è curata da Lucia Cardone (Università di Sassari), Farah Polato (Università di Padova), Giulia Simi (Università di Sassari) e Chiara Tognolotti (Università di Pisa).³⁷

³⁷ 'Fascina' (*FAScina*, 2022) <<https://fascinaforum.org/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

2. Entra in gioco Netflix

2.1 Netflix; non un servizio streaming da subito

Con l'avanzamento della tecnologia l'universo audiovisivo cambia e le reti locali devono iniziare a fare i conti con il nuovo mondo degli OTT³⁸(Over The Top); vale a dire tutte quelle media company che offrono servizi e contenuti direttamente via internet bypassando cioè, sistemi di distribuzione tradizionali, come il digitale terrestre o il satellitare nel caso della TV.

Netflix risulta essere una di queste piattaforme *online*, ma, diversamente dalle altre, non nasce come servizio *streaming*. Fondata nel 1997 a Scotts Valley in California con sede a Los Gatos, da Marc Randolph e da Reed Hastings, in realtà nasce come idea di quest'ultimo, che la "leggenda" vede obbligato a pagare una multa di 40 dollari per ritardo nella riconsegna di una videocassetta di *Apollo 13* al videonoleggio.³⁹ Inizialmente, quindi, è un'azienda che si è occupata di noleggio di DVD. Il mondo dei noleggi all'epoca vede non pochi concorrenti, tra i quali *Hollywood Video*, la *Movie Gallery*, *Walmart* e, il grande colosso, *Blockbuster*. Hastings, diversamente dai concorrenti, propone ai propri clienti una piattaforma online, nella quale scegliere (anche attraverso delle *facilities*; quali filtrare le ricerche per titolo, attori, registi e genere) i DVD da noleggiare, che poi vengono spediti via

³⁸ Esistono diversi modelli di OTT:

SVOD (Subscription Video On Demand) sono i servizi su abbonamento con canone periodico qualei Netflix, Amazon Prime Video, Now TV di Sky, Hulu, TIMvision, Infinity, Eurosport Player.

TVOD (Transactional Video On Demand) sono i servizi pay-per-view con acquisto di ogni singolo contenuto via internet rappresentati da iTunes di Apple, Google Play, PlayStation Store, Chili TV.

AVOD (Advertising Video On Demand) sono servizi gratuiti come YouTube e i portali web dei broadcaster dove è possibile guardare gratuitamente film e serie tv già andate in onda, come Rai Play e Mediaset Play.

PVOD (Premium Video On Demand) quando vi è la trasmissione di contenuti Premium quali anteprime cinematografiche presenti contemporaneamente nelle sale che vengono trasmessi via internet grazie ad accordi esclusivi attraverso pay-per-view.

³⁹ Daniel Schorn, 'The Brain Behind Netflix, In 60 Minutes' (*Cbsnews.com*, 2022) <<https://www.cbsnews.com/news/the-brain-behind-netflix/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

posta a casa dell'utente. Il tutto sottoscritto da un pagamento di un abbonamento mensile e l'assenza di penali per la spedizione tardiva.

Del tutto inattesa arriva la quotazione in borsa di Netflix del maggio del 2002 che segna il suo ingresso nel mercato ancora agli arbori degli OTT. Piuttosto che seguire il filone dei *blockbuster*, vale a dire quei prodotti dalla grande riconoscibilità e dall'alta vendibilità, Netflix opta invece per quella che sarà indicata con il termine di *quality television*: serie tv con un livello qualitativamente alto, tale da poter gareggiare con i prodotti del cinema. Nascono gli "Originali Netflix": a febbraio del 2013 viene messa a disposizione nella piattaforma la prima serie originale, *House of Cards*, e da quel momento in poi l'azienda ha avviato un massiccio sviluppo di produzioni originali in molte lingue che poi proseguirà nel 2014 con la produzione di film tramite accordi con case di produzione cinematografiche indipendenti di cui distribuisce i prodotti in prima visione senza passare per le sale cinematografiche.

La definizione di *quality television* è articolata da Robert Thompson in dodici caratteristiche:

1. Le serie della *quality tv* escono dagli schemi della 'tv regolare'. Hanno efficacia artistica culturale.
2. Sono realizzate da autori con una buona reputazione nella realizzazione di contenuti artistici (secondo Thompson i provenienti dalla produzione di film d'autore).
3. Sono costruite e realizzate per un pubblico giovane e ben educato.
4. Hanno contrasti con il mercato prima di essere considerate successi.
5. Presentano un'ampia varietà di personaggi, aumento della possibilità di allungare la serie.
6. Tendono a fare riferimento a loro momenti precedenti, quindi hanno memoria di sé.
7. Mescolano generi diversi, dando vita a nuove forme.

8. Si fondano quasi sempre su base letteraria e di scrittura.
9. All'interno di esse vi sono più riferimenti alla cultura e viene rievocata la televisione stessa
10. Tendono ad affrontare tematiche complesse e controverse; Aborto, razzismo, religione, sessualità.
11. Aspirano a mostrare la realtà, il realismo.
12. Rievocano l'acclamazione e i premi della critica.⁴⁰

2.2 Le caratteristiche innovative di Netflix

Oltre a proporre serie di qualità, il servizio Netflix si distingue dalla concorrenza per quello che viene chiamato *collaborative filtering*: ossia all'utente viene richiesto di dare dei responsi sui prodotti tramite un indice di piacimento tale per cui il *software* è in grado di fare delle associazioni tra utenti e titoli.⁴¹

Si mettono, inoltre, a punto specifiche strategie per anticipare la concorrenza. Per esempio, nel caso di *House of Cards* (2013), sua prima grande serie originale, per vincere su AMC e HBO che ci contendevano i diritti dell'omonimo romanzo di Michael Dobbs, Netflix dà vita alla pratica, consolidata proprio dalla sua piattaforma, chiamata *straight-to-series*, che consiste nel commissionare direttamente stagioni intere di una serie, senza passare dall'analisi di un episodio pilot di prova.⁴²

Un'altra pratica che viene inserita nella terminologia dello *streaming* grazie a Netflix è quella del *binge-watching*, ossia la possibilità di guardare gli episodi di un

⁴⁰ R. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Illustrated reprint, Syracuse University Press, 1997, pp. 13-16.

⁴¹ Todd Leopold, 'Your Late Fees Are Waived: Blockbuster Closes - CNN' (CNN, 2022) <<https://edition.cnn.com/2013/11/06/tech/gaming-gadgets/blockbuster-video-stores-impact/index.html>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁴² Cfr. N. Andreeva, Netflix To Enter Original Programming With Mega Deal For David Fincher – Kevin Spacey Series “House of Cards”, 15 marzo 2011; <<http://www.deadline.com/2011/03/netflix-to-enter-original-programminng-with-mega-deal-for-david-fincher-kevin-spacey-drama-series-house-of-cards/>> (ult. cons. 23 giugno 2022)

programma televisivo uno dietro l'altro consecutivamente e senza soste. Potrebbe essere traducibile in italiano con il concetto di “maratona televisiva” che sarebbe l'evoluzione della pratica chiamata *binge racing*, ossia gara d'abbuffata. Sostanzialmente si tratta, quindi, di avere a disposizione tutta una serie in un blocco unico, anche in sole 24 ore come diviene comune tra i giovani.⁴³ Si tratta di un'offerta decisamente vincente: uno studio di *Harris Interactive*⁴⁴ del 2014 osserva che oltre la metà degli utenti di Netflix è solita guardare tra i due e i sei episodi di una serie tv consecutivamente. Questa tendenza viene ulteriormente confermata da una ricerca del 2016 di *Deloitte*⁴⁵ che dimostra come tale pratica abbia raggiunto circa il 70% dei consumatori statunitensi che guarda in media cinque episodi per volta.

2.3 Netflix si espande

Pian piano la piattaforma Netflix inizia ad aumentare la propria efficienza e ad espandersi in diversi paesi. Fino al 2011, tuttavia, l'Europa si presenta ancora indietro per quanto riguarda l'avanzata delle piattaforme *streaming*. È solo nel gennaio del 2012 che Netflix mette piede nel Regno Unito (scelta naturale sia per motivi di lingua, sia economici). Nel 2014, poi, prosegue la sua espansione con i mercati dell'Austria, del Belgio, della Francia, della Germania, di Lussemburgo e della Svizzera. È il 2015 l'anno dell'Italia, della Spagna, del Portogallo, dell'Australia, della Nuova Zelanda e del Giappone. Non risulta per nulla semplice il percorso europeo per diversi motivi, tra i quali gli alti costi di acquisizione dei diritti, le

⁴³ C. Marrone, *Abbuffate di televisione legate a depressione e solitudine*, in *Corriere della Sera*, RCS Mediagroup, 29 gennaio 2015.

⁴⁴ *Harris Interactive* è un'agenzia di ricerche di mercato personalizzate di consulenza digitale a servizio completo che combina l'esperienza del settore con un design di ricerca e una tecnologia leader del settore per fornire soluzioni di ricerca di mercato critiche alla massima velocità.

⁴⁵ *Deloitte* è un'azienda di servizi e di consulenza e revisione che fa parte delle *Big Four*, cioè le quattro più grandi aziende di revisione.

differenze linguistiche, quindi il problema della traduzione, e i costi di pubblicità e marketing.

Progressivamente il coraggio di Hastings viene premiato di tutte le scelte, soprattutto per l'approccio di base che va ribadendo per ogni ingresso su un nuovo mercato, ossia quello di "ascoltare, imparare e migliorare rapidamente, aggiungendo più contenuti, lingue addizionali e una migliore Netflix *Experience*".⁴⁶ Ascoltare ed imparare qualcosa di nuovo traduce la consapevolezza che accanto all'omologazione esiste la differenziazione, le specificità: i nuovi mercati sono portatori di nuove conoscenze, repertori narrativi e linguistici, gusti e abitudini differenti che devono essere intercettati per adottare un'offerta funzionale nel suo essere mirata. Il rapporto che la piattaforma instaura con le produzioni originali sottolinea una doppia strategia: da una parte Netflix trasmette audiovisivi realizzati nei paesi in cui opera per assolvere agli obblighi legali, d'altra parte comprende e soddisfa l'esigenza del pubblico che, accanto ai film di Hollywood, mostra un forte interesse anche per i prodotti locali.

2.4 Netflix in Italia

Il 5 giugno 2015 un post su *Twitter* annuncia: "*Buongiorno! Ora è ufficiale: a ottobre Netflix arriva in Italia. A proposito, come si dice binge-watching in italiano? #ciaonetflix*". Così Netflix si presenta anche in Italia.

Hastings sa a cosa sta andando incontro espandendosi in un Paese che risulta in basso nella classifica europea per quanto riguarda la diffusione di banda larga⁴⁷, che risulta un limite verso l'utilizzo delle piattaforme digitali. Vi si aggiunge una forte resistenza delle reti locali, quali Sky, Mediaset, La7 e Rai.

⁴⁶ Netflix Q4 15, *Letter to shareholders*, 2016 in trad. F. Marrazzo, *Effetto Netflix, il nuovo paradigma televisivo*, Milano, Egea, p. 38.

⁴⁷ Il termine 'banda larga', nel campo delle telecomunicazioni, indica generalmente la trasmissione e ricezione di dati informativi ad una velocità di connessione superiore a 2Mbit/s. si parla invece di 'banda ultralarga' in riferimento ad una velocità di connessione notevolmente maggiore.

Considerato che l'ingresso della piattaforma nel nostro Paese è stato posticipato più di una volta, il fatto che oggi Netflix sia diventato un punto di riferimento per il mercato italiano è da ricondursi alla sua capacità di relazionarsi con un panorama per molti aspetti complesso. Il primo problema da affrontare, già accennato, è quello della difficoltà di diffusione della banda larga che Hastings e Randolph aggirano offrendo video a diverse velocità di connessione in formati adatti ad ogni necessità. Così facendo chiunque risulti in grado di attingere, per esempio, ai video di YouTube in alta definizione, non dovrebbe riscontrare problemi a vedere le offerte di Netflix.⁴⁸

Un secondo problema con cui fare i conti è la pirateria, molto diffusa in Italia tanto da assumere l'entità di un vero e proprio concorrente. Secondo un'indagine Ipsos, a carico della Federazione per la tutela dei prodotti audiovisivi e multimediali, il 37% degli adulti italiani ha commesso almeno un atto di pirateria nel 2019. Questo fattore viene pertanto considerato nell'equazione da cui si deriva il prezzo del servizio (7,99 euro al mese).⁴⁹ La diffusione dello *streaming* legale genera anche una diminuzione di questa pratica illecita, anche perché rispetto alla pirateria offre dei vantaggi come tempi di caricamento più veloci, qualità migliore dell'immagine, sicurezza dai virus e disponibilità dei contenuti immediata.⁵⁰

Un ulteriore è costituito dalla preferenza verso i contenuti in lingua italiana. Da una ricerca di fine 2019 proposta da *Eurobarometer*, si nota come l'Italia sia il paese europeo meno disposto a guardare film e serie tv in lingua originale (17%, media EU pari al 26%).⁵¹ A distanza di anni il problema viene risolto attraverso l'aggiunta di molti contenuti in lingua italiana e con l'avvio di produzioni originali nella Penisola.

⁴⁸ Il Post, 'Qualche Informazione In Più Su Netflix In Italia - Il Post' (*Il Post*, 2022); <<https://www.ilpost.it/2015/06/29/informazioni-costi-catalogo-netflix-italia/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁴⁹ Yoni Heisler, 'The Clever Way Netflix Determines Subscription Rates In Each Country' (*BGR*, 2022) <<https://bgr.com/general/netflix-subscription-cost-piracy/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ F. Marrazzo, *Effetto Netflix, il nuovo paradigma televisivo*, Egea, Milano, 2016, p. 77.

Inoltre, in Italia l'età media è più elevata rispetto alla media europea; quindi, ci troviamo di fronte ad una demografia che spiega, anche se in parte, la carente propensione all'uso del web e il preferibile uso di media tradizionali.

Rispetto all'ostacolo costituito dall'ostilità della concorrenza delle emittenti locali⁵² con il proseguire degli anni Netflix cercherà la via della negoziazione e degli accordi. (vedi cap. 2.4)

3. L'incontro tra Rai e Netflix

3.1 Un accordo tra Rai e Netflix

Prima di addentrarci a pieno nell'analisi dei testi che occupa la seconda parte di questo lavoro, è utile fare una premessa rispetto ad una operazione tipica della televisione; la *syndication*.

La *syndication* è una pratica che si fonda proprio per l'industria televisiva e che consiste nella rivendita di programmi ad altre emittenti sulla base di vendite uno a uno.⁵³

Così facendo il produttore di un programma, per sfruttare il più a lungo possibile il suo prodotto, opta per la rivendita dei diritti di trasmissione ad altre stazioni, solitamente dopo la prima diffusione. Attraverso questo meccanismo l'acquirente ottiene il monopolio sulla distribuzione del prodotto che verrà trasmesso nuovamente e in parallelo il programma viene inserito nel proprio palinsesto a seconda delle proprie necessità. Con l'arrivo degli OTT questa pratica si modernizza in un'accezione digitale e pertanto iniziano a fiorire le alleanze tra produttori/emittenti televisivi e piattaforme *streaming* avendo termini vantaggiosi per entrambe le parti.

⁵² Il Post, 'Qualche Informazione In Più Su Netflix In Italia - Il Post' (*Il Post*, 2022); <<https://www.ilpost.it/2015/06/29/informazioni-costi-catalogo-netflix-italia/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁵³ P. Brembilla, E. Mollona, *Game of strategy: Analisi strategica del settore delle serie TV nell'industria televisiva statunitense*, Giappichelli, Torino, 2015, p. 49.

Pertanto, la *syndication online* per emittenti e produttori risulta un ulteriore mercato per rientrare nei costi di produzione e, invece, per gli *streamer* consente di ottenere accordi a prezzi più bassi rispetto a quelli per ottenere titoli esclusivi e di successo.⁵⁴

Proprio per questa ragione Netflix inizia la sua strategia di fare accordi con la concorrenza attraverso formule diverse ma con obiettivi comuni. Ricordando che approda in Italia con diverse difficoltà nel 2015, Netflix comincia il suo percorso offrendo in *streaming* film e serie tv americane che differiscono completamente da quelle presentate dalle reti nazionali che funzionano comprando o producendo da sé programmi, serie e film. Con il proseguire degli anni, Netflix opta per forme collaborative e inizia a stringere accordi prima con la Rai, poi con Sky e infine con Mediaset. Esempio di ciò è visibile concretamente nella possibilità di usare un decoder Sky per accedere all'app di Netflix all'interno della quale è possibile guardare una serie della Rai, oppure vedere sulla Rai un programma in cui Simona Ventura promuove *La casa di Carta*, serie Netflix. Rispetto a quest'ultimo caso citato è da sottolineare che risulta alquanto strano che la Rai decida di promuovere un prodotto non italiano, in quanto tra le reti locali (Mediaset, La7 e Sky) è l'unica a puntare il suo palinsesto quasi unicamente su produzioni italiane.

Prima del suo approdo in Italia Netflix era solito produrre proprie serie, *Le Netflix Originals*,⁵⁵ che in primo luogo venivano distribuite sulla propria piattaforma e poi in seguito a chi operava in altri paesi non ancora associati. *House of Cards* (2013) è stata trasmessa anche su Sky e anche le prime tre stagioni di *Orange is The New Black* (2013-2019) finiscono su Infinity e Mediaset Premium.

Nell'aprile del 2017 fa il suo primo accordo con la Rai che prevedeva l'arrivo sul palinsesto Netflix di alcune serie targate Rai.

Alcuni esempi di serie risultate visibili su Netflix dal 2017 sono:

⁵⁴ A. Lotz, *Television Will Be Revolutionized*, New York University Press, New York, 2014, p.75.

⁵⁵ Con 'Netflix Originals' si intendono tutti quei prodotti (film o serie) la cui produzione originale è stata commissionata direttamente da Netflix.

Don Matteo, serie prodotta da *Lux Vide* in collaborazione con *Rai Fiction*, viene trasmessa su Rai 1 dal gennaio del 2000;

Braccialetti Rossi, va in onda su Rai 1 dal gennaio 2014 al dicembre 2016, prodotta da *Rai Fiction*, *Palomar* e *Apulia Film*, è un remake di una serie televisiva spagnola; *Polseres vermelles*;

Non Uccidere, di produzione *Rai Fiction* e *FremantleMedia Italia*, viene trasmessa dalla Rai dal 2015 al 2018;

Adriano Olivetti-la forza di un sogno, è una miniserie composta da due puntate e ispirata alla storia dell'imprenditore italiano Olivetti, prodotta da *Rai Fiction* e *Casanova Multimedia* e trasmessa su Rai 1 nel 2013;

Il Giovane Montalbano, prodotta da *Rai Fiction* e *Palomar* dal 2012 al 2013, viene trasmessa da Rai 1;

Volare- La grande stori di Domenico Mudugno è un'altra miniserie che comprende solamente due puntate, prodotta da *Rai Fiction* in collaborazione con *Cosmo Produzioni* e trasmessa da Rai 1 nel 2013;

L'ispettore Coliandro, viene prodotta dalla collaborazione tra *Rai Fiction*, *Nauta Film* e *Vela Film* ed è andata in onda dal 2006 su Rai 2;

Il Paradiso delle Signore è una soap opera prodotta da *Rai Fiction* e *Aurora TV* e trasmessa su Rai 1 dal dicembre del 2015 ed è tuttora in corso;

Sempre nel 2017 arriva su Netflix *Suburra- La serie*, la prima serie originale italiana di Netflix alla cui produzione ha partecipato anche la Rai. Non poche sono state le critiche riversate su questo accordo.

Ad esempio, nel 2019 il presidente della Rai Marcello Foa annuncia che: "Nell'era della globalizzazione anche mediatica solo un servizio pubblico che vuole restare tale può raccontare l'Italia. Netflix, infatti, è interessato a raccontare il nostro paese solo se questo ha un riflesso sul mercato globale. Noi riusciremo a contrastare Netflix solo

accentuando la nostra italianità”.⁵⁶ Nonostante ciò, Rai e Netflix continuano la collaborazione (ad esempio con *Il nome della rosa* - 2019).

La collaborazione di Netflix con Rai e Mediaset è interessante in tre principali declinazioni:

- Le pubblicità di Netflix su altri canali (come per *La casa di carta*³ e *Strangers Things*² su Rai 2 e Italia1)
- La presenza su Netflix di contenuti non suoi (come successo con *Don Matteo*)
- La coproduzione di qualcosa che finirà prima su Netflix e poi anche altrove (come nel caso di *Suburra* o di tutti i nuovi film dell’accordo con Mediaset).

Il primo punto è stato molto criticato e su *Repubblica*, nella quale Giovanna Vitale aveva scritto: “Una cosa così non si era vista mai. Una televisione pubblica, finanziata coi soldi dei cittadini, che dedica uno speciale in seconda serata per lanciare non uno dei suoi programmi di punta, bensì la più seguita serie (straniera) della concorrenza. E neppure un concorrente qualsiasi, bensì il colosso americano Netflix”.⁵⁷

Ma le ragioni sotto tale atto sono comprensibili e molto semplici, Netflix infatti, secondo l’articolo de *Il Post*, offre alla Rai una cifra di 600 mila euro per convincerla a fare pubblicità ad un programma della concorrenza.

Il secondo caso di incontro tra Netflix e la tv generalista, vale a dire la scelta di rendere disponibili alcuni contenuti Rai sulla sua piattaforma, si spiega con la necessità di riempire quei buchi di audience che la piattaforma non riesce a coprire. Netflix, nella sua idea di espansione, non punta solo agli utenti giovani che si adattano velocemente e in fretta alle nuove modalità di fruizione (e che quindi preferiscono il *binge watching* e le serie più internazionali), ma anche a quegli utenti affezionati alle proprie serie che preferiscono quindi rivedere *Don Matteo* perché lo

⁵⁶ Il Post, 'Perché Netflix Sta Facendo Accordi Con Tutti - Il Post' (*Il Post*, 2022); <<https://www.ilpost.it/2019/10/28/netflix-accordi-con-mediasset-sky-rai/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁵⁷ Ibidem.

trovano più interessante rispetto alla *Casa di carta*. Pertanto, gli accordi presi con la rete di servizio pubblico hanno il fine di accaparrarsi in parte anche quella fascia di pubblico che è più legato alle serie italiane classiche. Per Netflix risulta essere, inoltre, una spesa minore rispetto a quella necessaria per produrre da sola serie di questo tipo e allo stesso tempo è conveniente anche per chi cede i diritti di queste serie al *software*. Parlando invece delle coproduzioni di nuove serie e nuovi film, la collaborazione con la Rai funziona come quelle che la piattaforma adotta all'estero, ossia un canale locale trasmette l'anteprima ma solo nel suo paese e poi, poco tempo dopo, Netflix rende disponibile quella serie al resto del mondo.

In definitiva la piattaforma non solo ha ottenuto la possibilità di distribuire certi contenuti all'estero, ma anche la possibilità di poterli distribuire per primo in Italia e ciò dimostra che si è creato una posizione di vantaggio anche rispetto alle altre società che da anni occupano i canali televisivi principali della televisione italiana. Se Netflix ha trovato vantaggio da questo accordo riuscendo a raggiungere fasce di spettatori, per lui, difficili da conquistare, anche la Rai ha ottenuto i suoi riscontri positivi. Esempio ne è la serie *Suburra*, frutto della collaborazione tra i due, che non ha avuto grandi risultati quando è stata trasmessa dalla Rai e invece ha riscontrato un notevole successo all'interno della piattaforma.

Rispetto a tutti i suoi concorrenti Netflix ha dalla sua una ormai grande esperienza produttiva, un grande bacino di abbonati e la capacità di presentare ogni mese decine di nuovi contenuti, di ogni tipo e provenienti da ogni paese.⁵⁸

⁵⁸ Ibidem.

3.2 Un evento importante; Andreatta passa a Netflix

Il 22 giugno 2020 sul sito online di *Variety*, società americana che si occupa di notizie di intrattenimento e di spettacolo, compare un articolo che presenta questo titolo: *Netflix Italy Poaches Public Broadcaster RAI's Drama Boss Eleonora Andreatta*.

Con esso viene annunciato l'importante passaggio di Eleonora Andreatta, detta Tinny, da viale Mazzini, sede di *Rai Fiction* dove ha trascorso 25 anni di carriera, alla nuova sede romana del gigante dello streaming, Netflix, come responsabile e dirigente delle serie originali italiane. Questo evento risulta di fondamentale importanza in quanto viene letto come un effettivo consolidamento della piattaforma in Italia.

L'azienda americana annuncia infatti: "Andreatta avrà il compito di coordinare e dirigere la squadra che sviluppa e crea le serie italiane destinate al mercato globale. Abbiamo intenzione di rafforzare il nostro impegno sul mercato italiano e di arricchire l'elenco delle serie create in Italia per il pubblico di tutto il mondo".⁵⁹ Così, con la sua ampia capacità di offerta, e ora con l'acquisizione di Tinny nel suo *team*, il *software* risulta un concorrente sempre più inarrivabile.

Nello stesso articolo viene spiegato che Tinny è colei che per la Rai ha prodotto serie rivoluzionarie come *L'amica geniale* (prodotta da Saverio Costanzo dal 2018) che hanno permesso di dare alla Rai un respiro innovativo e internazionale. Oltre ad aver guidato il paese verso serie di alto livello quali *I Medici* (2016-2019), *Il nome della rosa* (2019) e, appunto, *L'amica geniale* (2018-in produzione) la manager italiana si è presa cura anche di piccole storie innovative italiane come *Il cacciatore* (2018), racconto autobiografico del magistrato antimafia Sabella, e *Rocco Schiavone* (2016-in produzione), poliziotto che fuma l'erba e ha vecchi amici nella mala romana,

⁵⁹ Nick Vivarelli, 'RAI Drama Chief Eleonora Andreatta To Head Netflix Italy Originals - Variety' (*Variety.com*, 2022); <<https://variety.com/2020/tv/global/netflix-rai-italy-eleonora-andreatta-1234644451/#!>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

riuscendo a coinvolgere i ragazzi che notoriamente risultano essere meno interessati al piccolo schermo.

Nel sito *online de la Repubblica*, sotto il titolo *Serie tv, Eleonora Andreatta: nel 2021 con Netflix storie inclusive per raccontare il mondo che cambia* del 13 dicembre 2020, vi è un'intervista in cui la ex vicepresidente di *Rai Fiction* spiega in prima persona la scelta presa.

Vengono qui riassunte alcune parole dette dalla nuova direttrice di Netflix per la sezione Italia: “il fatto che Netflix abbia deciso di aprire degli uffici locali a livello europeo (a Madrid, a Berlino, a Parigi e ora anche a Roma) è un segnale di grande lungimiranza e visionarietà. Quello che ha compiuto in questi anni Netflix e quello che in questo momento sta avvenendo in modo accelerato è l’aver invertito il flusso di importazione del prodotto americano verso l’Europa e verso il resto del mondo e aver permesso invece di navigare il mondo intero e di portare i colori, i paesaggi, le tradizioni, le lingue e i racconti di tutto il mondo in tutte le direzioni. Per l’Italia questa è una grandissima opportunità, perché l’Italia ha un’industria di grande valore e degli importanti talenti da far emergere. Il limite dell’Italia è sempre stato quello rappresentato dalla lingua, ma Netflix permette sia con la fruizione in lingua originale che con i sottotitoli e doppiaggio, di avere una enorme diffusione, che è quella che comprende i 190 paesi in cui la piattaforma è approdata”.⁶⁰

Per l’ex manager di *Rai Fiction* è importante, in particolar modo, il racconto di piccole comunità locali in quanto le ritiene in grado di trasmettere a tutto il mondo una storia basata su valori universali. Un esempio che la direttrice cita nell’intervista è la serie *Unorthodox* (2020), una storia che ha parlato al mondo intero pur raccontando di una comunità piccolissima e semiconosciuta. Attraverso una

⁶⁰ Silvia Fumarola, 'Serie Tv, Eleonora Andreatta: 'Nel 2021 Con Netflix Storie Inclusive Per Raccontare Il Mondo Che Cambia' (*Repubblica TV - Repubblica*, 2022); <<https://video.repubblica.it/dossier/anno-che-verra/serie-tv-eleonora-andreatta-nel-2021-con-netflix-storie-inclusive-per-raccontare-il-mondo-che-cambia/372619/373235>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

piattaforma come Netflix il “locale” ha l’occasione di sconfinare ed arrivare al mondo intero. Per questo al giorno d’oggi si inizia a parlare di “glocal” come “global”.⁶¹

Eleonora Andreatta, inoltre, è riconosciuta nella rivista *Variety* come una delle donne che ha lasciato il segno nel mondo dello spettacolo, in quanto ha cambiato il modo di fare *fiction*.

Tinny ha rivoluzionato la modalità di portare in tv il racconto e ha innovato, in *Rai Fiction*, la maniera in cui vengono rappresentati i modelli femminili, portando in scena figure di donne imperfette che hanno conquistato il pubblico.

Impossibile in questa sede citare tutti i personaggi femminili da lei riscoperti, ma utile ricordarne almeno alcuni come: la storia di Imma Tataranni in *Imma Taranni - sostituto procuratore* (2019-in produzione), una donna determinata e piena di risorse che cerca di farsi strada in un mondo difficile; la storia di Lucia Annibali in *Io ci sono* (2016), che racconta la storia tragica di una donna che cerca di riscoprire il senso della vita dopo essere stata sfigurata con l’acido dall’ex fidanzato; la storia di Lea Garofalo in *Lea* (2015), in omaggio ad una donna testimone di giustizia assassinata dalla ‘ndrangheta nel 2009; la storia omaggio a Mia Martini in *Io sono Mia* (2019); oppure anche storie con punti di vista differenti come *I nostri figli* (2018), che racconta pur sempre la vicenda di una donna assassinata dal marito, ma attraverso gli occhi di chi rimane, i figli. Tutte storie in cui si cerca di riportare la voce a donne a cui è stata tolta sia attraverso la violenza fisica che attraverso quella psicologica.⁶²

Andreatta, sempre nell’intervista già citata, a seguito della domanda se verrà tenuta la stessa linea di lavoro anche per la produzione delle serie originali italiane a Netflix, risponde affermativamente. La vicepresidente, in particolare, si è sempre interessata alla realizzazione del racconto delle donne, cercando di dar loro una rappresentazione priva di pregiudizi e lavorando sia sul presente sia rispetto a quello che sarà

⁶¹ Ibidem.

⁶² L’ora Solare, ‘Eleonora Andreatta, la fiction è una cosa seria’, 18 marzo 2019; <<https://www.bing.com/videos/search?>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

l'immaginario femminile futuro. È per questo motivo che Andreatta sostiene il progetto di Netflix, in quanto è nella cultura della piattaforma stessa rendere centrale l'inclusione delle diversità, tra le quali vi rientra, oltre alla raffigurazione della donna, anche un cambiamento dei modelli maschili, ad esempio come viene trattato il discorso sulla paternità. Viene posta particolare attenzione sull'elemento multiculturale, valore condiviso sia dalla piattaforma che dalla nuova vicepresidente. La direttrice sostiene che in Italia questa concezione di multiculturalità arrivi molto tardi rispetto ad altri paesi. Due esempi che cita a riguardo sono le recenti serie: *Zero* (2021) e *Summertime* (2020-2022). In *Zero* si parla della storia di un ragazzo di colore di seconda generazione che si sente invisibile e ha difficoltà nell'integrarsi. In questa serie viene fatto riemergere il discorso sociologico e la problematicità che ci sta dietro. In *Summertime* invece la multiculturalità si immette senza troppe sottolineature portando sugli schermi protagonisti di diverse etnie in maniera semplice e ben integrata. Non vi è nessuna particolare evidenza di un discorso sociologico e, secondo Andreatta, è un modo ancora più potente perché racconta di un mondo che sta cambiando facendo della presenza multiculturale parte della nostra società.⁶³

⁶³ Silvia Fumarola, 'Serie Tv, Eleonora Andreatta: 'Nel 2021 Con Netflix Storie Inclusive Per Raccontare Il Mondo Che Cambia' (*Repubblica TV - Repubblica*, 2022); <<https://video.repubblica.it/dossier/anno-che-verra/serie-tv-eleonora-andreatta-nel-2021-con-netflix-storie-inclusive-per-raccontare-il-mondo-che-cambia/372619/373235>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

4. Rappresentazione del femminile

4.1 Rai e la rappresentazione del femminile

Nel corso di questa sezione vengono presi in considerazione nello specifico i monitoraggi della rappresentazione della figura femminile nella programmazione Rai dal 2018, anno di inizio del Contratto di Servizio Rai (2018-2022), al 2020, ultimo monitoraggio reperibile all'inizio di questo lavoro di tesi. Tali monitoraggi perseguono un'indagine tanto quantitativa quanto qualitativa, finalizzata a verificare il rispetto dell'identità di genere e della dignità femminile. In particolare, sono rivolti all'inquadramento del ruolo svolto dalla Rai all'interno del Paese, rivelandosi degli strumenti utili al fine di valutare il contributo che il servizio pubblico radiotelevisivo svolge nei confronti del sistema-Paese.

Il Contratto di Servizio RAI ha per oggetto l'attività che la Società concessionaria svolge ai fini dell'espletamento del servizio pubblico radiofonico, televisivo e multimediale e, in particolare, l'offerta diffusa attraverso le diverse piattaforme in tutte le modalità, la realizzazione dei contenuti editoriali, l'erogazione dei servizi tecnologici per la produzione e la trasmissione del segnale in tecnica analogica e digitale, la predisposizione e gestione dei sistemi di controllo e di monitoraggio. Il Contratto stabilisce un insieme di obiettivi, di indirizzi operativi, di parametri di qualità, di tipologie di programmi la cui realizzazione è affidata all'autonoma capacità editoriale della Società concessionaria nel rispetto dei principi e dalla normativa di riferimento.

Questi strumenti sono stati pubblicati da due enti differenti; per l'anno 2018 e per l'anno 2019 il monitoraggio è stato affidato a CARES s.c.r.l. Osservatorio di Pavia, mentre per l'anno successivo al raggruppamento temporaneo di impresa composta da ISIMM Ricerche srl (capogruppo), IZI spa, Info Juice srl. I rapporti presi in

considerazione rientrano, come appena accennato, in quell'insieme di politiche di monitoraggio individuate nel Contratto di Servizio Rai.⁶⁴

Gli obiettivi individuati in tale Contratto sono in linea con quelli individuati dalle Nazioni Unite nel corso della IV Conferenza Mondiale sulle Donne che si è svolta a Pechino nel 1995. Le conferenze mondiali sulle donne⁶⁵ sono al centro dell'agenda globale per l'uguaglianza tra uomo e donna, attraverso l'individuazione di obiettivi comuni e l'adozione di un piano d'azione per il progresso della condizione femminile.

La conferenza di Pechino ci interessa particolarmente perché si è concretata nell'adozione della nuova Piattaforma di Azione di Pechino, che individua 12 aree di crisi che vengono viste come i principali ostacoli per il miglioramento della condizione femminile, tra i quali emerge anche la voce "Donne e Media".

1. Donne e povertà
2. Istruzione e formazione delle donne
3. Donne e salute
4. La violenza contro le donne
5. Donne e conflitti armati
6. Donne ed economia
7. Donne, potere decisionali
8. Meccanismi istituzionali per favorire il progresso delle donne

⁶⁴ 'Monitoraggio Rai 2018' (*Rai.it*, 2022)

<https://www.rai.it/dl/docs/1560427798872Monitoraggio_della_rappresentazione_della_figura_femminile_2018.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

'Monitoraggio Rai 2019' (*Rai.it*, 2022)

<https://www.rai.it/dl/doc/1593072471021_Monitoraggio%20della%20Figura%20Femminile_2019_Analisi%20dei%20contenuti.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

'Monitoraggio Rai 2020' (*Rai.it*, 2022)

<http://www.rai.it/dl/doc/1623168190198_Monitoraggio%20Figura%20femminile%20Pluralismo%20sociale%20e%20Coesione%20sociale%20Rai%202020_Analisi%20dei%20contenuti.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁶⁵ Le conferenze mondiali sulle donne si sono svolte a Città del Messico 1975, Copenaghen 1980, Nairobi 1985, Pechino 1995, New York 2005, Milano 2015.

9. Diritti fondamentali delle donne

10. Donne e media

11. Donne e ambiente

12. Le bambine⁶⁶

In tale senso, in questa conferenza è importante il riconoscimento che viene fatto al settore dei media in quanto strategico per il miglioramento della condizione delle donne di tutto il mondo.

Il principale punto di riferimento per questi monitoraggi sulle donne è il *Global Media Monitoring Project* (GMMP), il più ampio e longevo progetto di ricerca sulla rappresentazione delle donne nei mezzi d'informazione mediatica; ma è anche un'iniziativa volta a promuovere il cambiamento nel modo di rappresentare le donne. È un progetto nato nel 1995 e promosso dalla WACC (World Association for Christian Communication). Il suo obiettivo è estrapolato dalla dichiarazione di Bangkok del 1994, fatta in preparazione alla Conferenza Mondiale sulle Donne di Pechino:

*it is essential to promote forms of communication that not only challenge the patriarchal nature of media but strive to decentralize and democratize them: to create media that encourage dialogue and debate; media that advance women and peoples' creativity; media that reaffirm women's wisdom and knowledge, and that make people into subjects rather than objects or targets of communication. Media which are responsive to people's needs.*⁶⁷

⁶⁶ Scaletta per Convegno, Conferenza di Pechino, (*Bollettinoadapt.it*, 2022); <[https://www.bollettinoadapt.it/old/files/document/6560OCMIN_2010\(2\).pdf](https://www.bollettinoadapt.it/old/files/document/6560OCMIN_2010(2).pdf)> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁶⁷ 'The Bangkok Declaration' (*Whomakesthenews.org*, 2022) <<https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/who-makes-the-news/Imported/documents/bangkok%20declaration.pdf>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

Il GMMP ogni cinque anni si propone di pubblicare, coinvolgendo un consistente numero di volontari e centri di osservazione nazionale, un resoconto sulla rappresentazione dei media.⁶⁸

Sin dal 1995 l'Italia ha preso parte alle ricerche del GMMP. In particolare, le realtà che hanno contribuito al progetto sono l'Università di Padova⁶⁹, l'Università di Torino, rappresentate dalle facoltà di Scienze Politiche; l'Associazione Ancorpari, impegnata nella promozione sociale e culturale delle pari opportunità; l'Osservatorio di Pavia; e il COSPE, una ONG italiana impegnata alla promozione di una cooperazione multiculturale a livello mediatico.⁷⁰

In correlazione a ciò, a livello nazionale, come evidenziato in precedenza, il monitoraggio sulla rappresentazione della figura femminile nella programmazione Rai, dal 2018 in poi è stato realizzato in ottemperanza a quanto previsto dall' Articolo 9 del Contratto di servizio 2018-2022, intitolato "Parità di genere".

In particolare, nel comma 1 vengono delineati gli obiettivi che la Rai si pone, vale a dire offrire "la più completa e plurale rappresentazione dei ruoli che le donne svolgono nella società, nonché la realizzazione di contenuti volti alla prevenzione e al contrasto della violenza in qualsiasi forma nei confronti delle donne".

A cui segue il comma 2, nel quale viene esplicitato, in linea con gli obiettivi del comma precedente, l'impegno della Rai nel "[...] c) realizzare il monitoraggio e il

⁶⁸ 'The 6th Global Media Monitoring Project', (*Whomakesthenews.org*, 2022) <https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/2021/11/GMMP2020.ENG_FINAL_.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁶⁹ Nel 2020, anno investito dalla pandemia, il GMMP è stato ospitato al Centro Elena Cornaro; centro che già di per sé promuove la ricerca sugli equilibri di genere e il gender mainstreaming per una costante ricognizione della situazione all'interno dell'ateneo. Le coordinatrici di riferimento per l'edizione italiana del GMMP dal 2015 sono Claudia Padovani, vicedirettrice del Centro Cornaro e professoressa all'Università di Padova al dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali; e Monia Azzalini, ricercatrice presso l'Osservatorio di Pavia Media Research dove si occupa di analisi dei media.

⁷⁰ 'Global Media Monitoring Project 2015, National Report', (*Osservatorio.it*, 2022) <https://osservatorio.it/download/GMMP_Italy.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

relativo resoconto annuale, che consenta di verificare il rispetto della parità di genere nella programmazione complessiva.”⁷¹

⁷¹ ‘Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana’, Serie generale, n. 55, 7 marzo 2018, pp. 25-36; (Rai.it,2022) <https://www.rai.it/dl/doc/1607970429668_Contratto%20di%20servizio%202018-2022.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

4.1.1 Monitoraggio della rappresentazione della figura femminile nella programmazione Rai 2018/2019.

Per l'analisi relativa sia all'anno 2018 che 2019 vengono presi in considerazione i monitoraggi affidati a CARES s.c.r.l. Osservatorio di Pavia, rapporti scritti da Monia Azzalini. Tali analisi si prefiggono gli stessi obiettivi in entrambi gli anni considerati, ossia di restituire una rappresentazione completa e plurale delle donne, in particolare concentrandosi sulla prevenzione e sul contrasto della violenza di genere, sul rispetto dell'immagine e della dignità delle donne, così come sul superamento degli stereotipi e sulla promozione della parità di genere. Pertanto, è stato scelto di riunire l'analisi di questi due monitoraggi. Entrambi hanno analizzato un campione di 1100 programmi di Rai 1, Rai 2 e Rai 3 trasmessi negli anni 2018 e 2019, dalle ore 6.00 alle ore 2.00 che vengono selezionati in modo da comprendere una rappresentanza di diversi generi televisivi delle tre reti generaliste, di diverse fasce orarie, dell'*audience* e della rilevanza tematica. I generi televisivi che vengono considerati sono: Tg (nazionali e regionali), approfondimento informativo, attualità, Cultura/Scienza/Ambiente, Servizio, Rubriche Sportive, *Factual*, Intrattenimento, e le *Fiction* di produzione Rai. Mentre vengono esclusi programmi di prosa, le dirette sportive, le manifestazioni istituzionali, le manifestazioni musicali in diretta, le produzioni cinematografiche, gli spot e tutte le altre forme di comunicazione commerciale.

All'interno degli studi fatti per gli anni 2018-2019 vengono affrontate le seguenti tematiche rispetto alla rappresentazione del femminile:

- la dignità femminile;
- l'identità di genere;
- gli stereotipi di genere;
- la centralità femminile;
- le questioni di genere;
- la narrazione della violenza contro le donne.

Nel corso dell'analisi di questo paragrafo mi soffermo in particolare sul tema della centralità femminile e su quello degli stereotipi in quanto utili per l'analisi delle serie tv che si sviluppa nell'ultima parte della tesi.

Le indagini di questi monitoraggi danno una rilevanza particolare al problema degli "stereotipi" di genere per quanto riguarda la rappresentazione nei media in quando essi, come riconosciuto dalla Conferenza di Pechino, sono uno strumento fondamentale per veicolare l'immagine dei generi andando a rafforzare o meno disuguaglianze, asimmetrie gerarchie di potere e la persistenza o meno di comportamenti sessisti. All'interno di questi monitoraggi, infatti, lo stereotipo di genere viene ritenuto una causa, tra altre, della persistente disparità tra donne e uomini e delle resistenti forme di sessismo che infondono modelli fissi di comportamento maschili e femminili.

In questa sede è necessario specificare come viene definito, dall'Osservatorio di Pavia, il concetto di stereotipo al fine di poter utilizzare l'espressione in una condivisione terminologica sufficiente per rendere comprensibile cosa viene inteso. Lo stereotipo di genere, dunque, è qui definito come l'insieme di idee generali e preconcette che attribuiscono a donne e a uomini determinate caratteristiche sulla base della loro appartenenza di genere.⁷² È da riconoscere che risulta difficile e approssimativo racchiudere in questa unica definizione la concezione di stereotipo tanto più, permettendomi di introdurre un'osservazione critica, se una rappresentazione in fin dei conti non fa altro che corrispondere ad un ruolo o ad un modo di intendere uomini e donne che ha un riscontro nella realtà. La domanda che quindi sorge a seguito di questa riflessione è: "è possibile definire il rimando sugli schermi di una situazione di vita reale come stereotipo?" Piuttosto, si dovrebbe parlare di una persistenza di un immaginario culturale o di una pratica reale che si contrappone ad un cambiamento.

⁷² Monitoraggio Rai 2018 p.12. Monitoraggio Rai 2019 p.13.

Oltre a questo fattore, in entrambi i monitoraggi viene presa in esame anche un'altra dimensione, ossia quella della centralità del maschile e del femminile all'interno delle trasmissioni. Viene quindi evidenziata la scelta di presentare o meno ospiti o protagonisti dell'uno o dell'altro sesso.

Mettendo mano ai dati, i risultati sulla distribuzione di uomini e donne nelle trasmissioni Rai del 2018 evidenziano una rappresentanza di genere complessivamente sbilanciata a favore degli uomini che costituiscono il 63 % delle 20.378 presenze registrate contro il 37 % di donne; un valore che rimane in linea con i risultati dei 4 anni precedenti e che si smuove di poco anche nei risultati delle analisi relative al 2019 che mostrano un 63,7% contro un 36,3%.

Più specificatamente, secondo gli studi condotti nel 2018, tra i 1100 programmi campione la maggioranza, 891 trasmissioni che equivalgono all'81%, non risulta essere incentrata su un genere specifico. Tra le restanti 209, in 145 casi (13,2 % del totale) prevale una centralità maschile. La centralità femminile risulta essere meno distribuita soprattutto in generi quali, ad esempio, rubriche sportive o trasmissioni di servizio. Del totale campione di 1100 solo 64 risultano di centralità femminile, ovvero il 5,8% e i programmi in cui risulta più elevata sono le *Fiction* e i programmi di Approfondimento Informativo, sia per ruoli che per tematiche, sia in termini di presenza. Anche il 2019 osserva un bilanciamento di genere per la maggior parte dei programmi televisivi, con un leggero aumento rispetto al 2018: sono infatti 911, ovvero l'82,8%, le trasmissioni a risultare come programmi in cui non emerge la prevaricazione di un genere rispetto all'altro. Nei rimanenti casi continua a prevalere la centralità maschile in 123 casi (11,2%) rispetto a quella femminile in 66 casi (6,0%). Nei numeri rilevati in questo anno la centralità femminile si concentra per lo più in *Fiction*, *Factual* ed Intrattenimento.

Tale persistenza di una sottorappresentazione femminile, secondo la riflessione proposta dai monitoraggi, avrebbe le sue radici nella storia della TV italiana, ma

anche internazionale, e che, se da un lato è certamente problematica, perché contribuisce a coltivare un immaginario collettivo non paritario e non pienamente inclusivo, dall'altro rispecchia una società non ancora in grado di includere a pieno titolo le donne, specialmente nella vita pubblica, la quale è, per motivi già trattati, più visibile nei media. Infatti, l'analisi della programmazione Rai evidenzia come la società riflessa in essa rappresenti in maggioranza uomini eterosessuali, occidentali, borghesi, e cattolici, mentre le donne si differenziano da essi con modelli abbastanza stereotipati:

- Più giovani degli uomini
- Più spesso hanno una presenza socialmente e professionalmente anonima
- Meno spesso rappresentano il mondo dello sport, della politica, dei media, dell'imprenditoria e delle forze dell'ordine
- Più frequente hanno il volto della madre/casalinga/studentessa

Per quello che interessa questa tesi vengono ora presentate due tabelle, rispettivamente una relativa all'anno 2018 e l'altra a quello 2019, che si concentrano sulla presenza e assenza di stereotipi di genere e di sfida ad essi per tipologia di programmi televisivi in modo tale da evidenziare come le *Fiction* si presentino tra le prime posizioni.

In tali tabelle vengono numerati quali sono i programmi per genere televisivo per quanto riguarda: la presenza di stereotipi sottili e pesanti; la compresenza di innovazione e stereotipi; la sfida a stereotipi e discriminazioni di genere.

Per stereotipi sottili si intende, in questo studio, quel tipo di stereotipi non subito riconoscibili in quanto immagazzinati nella quotidianità perché "normalizzati" dalla cultura dominante, ad esempio notizie che rafforzano la distinzione dello spazio pubblico dell'uomo e dello spazio privato della donna, oppure notizie che presentano la donna come supporto ad un protagonista maschile, oppure notizie che riconoscono le donne solo secondo il ruolo familiare (moglie di, madre di ...). Quelli palesi invece

vengono intesi come subito percepibili e riconoscibili, ad esempio: notizie in cui le donne sono rappresentate come vittime o oggetti sessuali; oppure notizie che usano linguaggi o immagini visive che denigrano le donne come sesso debole; oppure notizie che banalizzano le conquiste delle donne; notizie che mettono in ridicolo gli uomini in ruoli “non tradizionali”.

Figura 1. PRESENZA/ASSENZA DI STEREOTIPI DI GENERE PER GENERE (ANNO 2018)

Genere TV	Stereotipi e/o discriminazioni sottili	Stereotipi e/o discriminazioni palesi	Compresenza di elementi di innovazione e stereotipi	Sfida stereotipi e/o discriminazioni di genere
Approfondimento informativo	8	2	1	11
Attualità	8	3	9	3
Cultura, Scienza, Ambiente	3	0	2	7
Factual	1	1	3	11
Fiction	16	21	19	28
Intrattenimento	36	18	8	13
Rubriche sportive	1	1	0	3
Servizio	11	2	3	4
TG	2	0	0	3
Totale	86	48	45	83

Nella tabella sono segnalati, come nella tabella precedente, assenza e presenza di stereotipi e la sfida che viene fatta ad essi, ma secondo i diversi generi televisivi. (Monitoraggio Rai 2018; p.13).

Figura 2. PRESENZA/ASSENZA DI STEREOTIPI DI GENERE PER GENERE TELEVISIVO (ANNO 2019)

Genere TV	N. trasmissioni			
	Stereotipi palesi	Stereotipi sottili	Compresenza di innovazione e stereotipi	Sfida agli stereotipi
Approfondimento informativo	4	2	2	4
Attualità	3	3	2	3
Cultura, Scienza, Ambiente		1	1	4
Factual		1		5
Fiction	2	13	1	17
Intrattenimento	13	20	4	1
Rubriche sportive				1
Servizio		2		4
TG				6
Totale	22	42	10	45

Nella tabella sono segnalati, come nella tabella precedente, assenza e presenza di stereotipi e la sfida che viene fatta ad essi, ma secondo i diversi generi televisivi. (Monitoraggio Rai 2019; p.14).

Come si può evidenziare da entrambe le tabelle le tipologie di programmi che più di tutte presentano stereotipi sottili e palesi sono i programmi di Intrattenimento e le *Fiction*. Quest'ultima però si differenzia in quanto, seppur rilevi una consistente presenza di stereotipi, risulta il genere televisivo che più di tutti si presta a sfidarli e a metterli in discussione.

Per i valori precedentemente elencati, la programmazione Rai si riscopre essere positiva all'innovazione e alla non discriminazione, ma sono comunque presenti degli sbilanciamenti per quanto riguarda altri fattori; quali la presenza di donne e uomini per genere televisivo, per ruolo, o per tema/argomento. Ma anche soprattutto per età del soggetto rappresentato.

L'elevata presenza delle donne in alcuni ruoli importanti, come i personaggi delle *Fiction* o come conduttrici dei programmi, è da considerarsi un risultato sicuramente positivo, ma d'altra parte risulta ancora scarsa la loro presenza fra politici, portavoce

ed esperti. La stessa cosa vale anche per la suddivisione dei temi. Se “Criminalità e Violenza” nel 2018 risulta essere uno dei pochi argomenti in cui si riscontra un incremento della presenza della figura femminile, oltre alla *fiction*, nel 2019 le donne vengono incluse in misura superiore alla media del 34% anche in altre aree tematiche, quali Società e Giustizia, Scienza e Salute, nonostante, comunque, vi sia un distacco percentuale tra uomini e donne. Per il resto le donne continuano ad essere marginali, specialmente nelle notizie di politica, economia e governo.

Inoltre, il gap generazionale fra uomini e donne è evidente anche se si considerano solo professioniste/i Rai (conduttrici/conduuttori, giornaliste/giornalisti etc...). L'età delle donne è più concentrata nella fascia 35-49 anni, mentre gli uomini nella fascia 50-64. Solo l'1% degli uomini ha meno di 35 anni contro il 7,6% delle donne. Ciò evidenzia come ci sia una tendenza della tv a prediligere volti femminili giovani e di bell'aspetto.⁷³

4.1.2 Monitoraggio della rappresentazione della figura femminile nella programmazione Rai 2020.

Per l'analisi relativa all'anno 2020 è stato preso in considerazione il monitoraggio affidato al raggruppamento temporaneo di impresa composta da ISIMM Ricerche srl (capogruppo), IZI spa, InfoJuice srl. Lavoro che vede Enrico Menduni come referente d'impresa e Francesca Dragotto come direttrice scientifica.

È necessario sottolineare che il 2020 è un anno particolare e il gruppo di ricerca, per quanto concerne il monitoraggio della rappresentazione della figura della donna in Rai di quest'anno, ritiene che abbia costituito un caso speciale anche per la

⁷³ 'Monitoraggio Rai 2018' (Rai.it, 2022)

<https://www.rai.it/dl/docs/1560427798872Monitoraggio_della_rappresentazione_della_figura_femminile_2018.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

'Monitoraggio Rai 2019' (Rai.it, 2022)

<https://www.rai.it/dl/doc/1593072471021_Monitoraggio%20della%20Figura%20Femminile_2019_Analisi%20dei%20contenuti.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

televisione. Con la pandemia si sono verificati diversi cambiamenti in tutti gli aspetti della vita sociale e personale e tra essi emerge anche il cambiamento relativo alla fruizione mediale. La chiusura, con il primo lockdown, ha completamente azzerato i consumi dell'*entertainment live* (cinema e teatro) a favore di una visione a distanza *indoor* che si svolge su apparecchi tecnologici domestici; tra questi in modo particolare la televisione che, tra l'elevata definizione e le più grandi dimensioni, rende la visione più piacevole.

Quindi i consumi sono rapidamente cresciuti, interrompendo il lento calo che era in atto fino al gennaio 2020. Da marzo a maggio l'aumento risulta essere cresciuto di 1,1 milioni di individui (+11,4% annuo) nel giorno medio e di 2,2 milioni (+9,5%) in prima serata (con un aumento particolare dei giovani dai 20 ai 24 anni e con una particolare crescita sulla fruizione dei telegiornali). La Rai ha rappresentato la sede principale dell'informazione istituzionale e di emergenza assumendo indirettamente il ruolo di strumento di contrasto alla spettacolarizzazione dell'epidemia e alle fake news e di sostegno, invece, alla coesione e all'inclusione sociale, sempre nello spirito del Contratto di Servizio 2018-2022. Il cambio di stile di vita provocato dal Covid 19 ha indotto l'aumento del pubblico televisivo e ha condotto davanti allo schermo gruppi sociali e generazioni che erano più distanti, in particolare *teenagers* e giovani adulti, aumentando così la "covisione": visione collettiva dei programmi da parte di diverse generazioni.

Il campione preso in analisi per questo monitoraggio comprende 1603 trasmissioni di vario formato e genere. Le trasmissioni di Rai 1, Rai 2 e Rai 3 costituiscono il 99,38% del campione, che viene ampliato per includere alcune trasmissioni che hanno smosso il dibattito pubblico sui social. Dal criterio di selezione del campione, concordato con la committenza sono stati esclusi i programmi trasmessi nei mesi di giugno, luglio e agosto, caratterizzati principalmente da repliche. Ne risulta quindi un'analisi che comprende le settimane dal 7 gennaio al 31 maggio e dal 31 agosto al

31 dicembre. Inoltre, viene analizzato un numero maggiore di trasmissioni di approfondimento informativo in quanto proprio la pandemia ha determinato una maggiore produzione di esse per accompagnare e assicurare le persone all'interno della confusione del periodo.

In questo monitoraggio la prospettiva che viene data all'analisi della rappresentazione della figura femminile è più ampia e più specifica rispetto a quella dei monitoraggi precedenti. Vengono, infatti, osservati:

- indicatori ed indici in dettaglio;
- singoli aspetti della rappresentazione della figura femminile nella programmazione;
- la presenza visibile delle donne nella programmazione Rai;
- la composizione generazionale;
- la presenza delle donne nelle varie tipologie di programmi;
- la presenza delle donne nella programmazione delle reti;
- i ruoli narrativi delle donne;
- i ruoli televisivi delle donne (sia in trasmissioni non *fiction*, sia in *fiction* di produzione Rai);
- i ruoli sociali delle donne in trasmissione;
- la posizione sociale delle donne in trasmissione;
- la presenza delle donne rispetto ai temi affrontati;
- uno sguardo complessivo della rappresentazione della figura femminile; di cui vengono analizzati poi in particolare l'identità di genere, la sfida al sessismo, agli stereotipi e alle discriminazioni, la violenza di genere.

Gli obiettivi che il monitoraggio 2020 si propone di valutare sono, quindi: la ricerca della presenza femminile nell'offerta della televisione generalista e le loro caratteristiche sociodemografiche, alla luce del concetto di parità di genere; il rispetto della dignità delle persone e delle identità di genere, per una rappresentazione non stereotipata del ruolo delle donne negli ambiti della società in cui esse operano; la

capacità della programmazione Rai di descrivere efficacemente la condizione femminile nel Paese e nel mondo nella sua verità e in tutti i suoi aspetti; il contributo alla prevenzione e al contrasto di ogni discriminazione, o di violenza; la capacità di accrescere la consapevolezza di questi temi presso l'opinione pubblica, incrementando il livello di attenzione.

La capacità Rai di raggiungere tali obiettivi viene riassunta in 5 in punti osservabili nella tabella sottostante, in cui i diversi valori vengono affidati ad un indicatore sintetico con una valutazione progressiva compresa tra 1 a 10 che esprime la capacità di rappresentare i valori di riferimento. L'indice complessivo, evidenziato in blu scuro in alto, della rappresentazione della figura femminile è costituito da una media ponderata degli altri cinque, determinati dai monitori esperti.

Figura 3. CORRETTEZZA RAPPRESENTAZIONE FEMMINILE



La tabella dimostra il conseguimento di ognuno dei fattori sopra elencati e tale valutazione è affidata ad un indicatore sintetico con una valutazione progressiva compresa fra 1 e 10 che esprime la capacità di rappresentare i valori di riferimento. (Monitoraggio Rai 2020; p.17)

Tali valori indicano dei risultati piuttosto positivi che confermano la capacità della programmazione Rai di fornire al proprio pubblico informazioni esaurienti e complete sui temi e le questioni di genere.

Cercando di mantenere una linea comune rispetto ai fattori presi in considerazione per i due monitoraggi precedenti, in modo da poterne fare un confronto, vengono anche in questa analisi presi in considerazione solo alcuni indici quali: il tema della centralità femminile e quello degli stereotipi. Per quanto questo monitoraggio si professi più approfondito rispetto ai precedenti per ciò che concerne gli indici di ricerca, manca all'interno di esso una specificazione di cosa si intende per stereotipo. Tale mancanza presuppone che la definizione di tale termine venga data per assodata e che sia univoca e universale; ciò dimostra una carenza di sensibilità all'argomento trattato. Pur ritenendo la definizione trattata nell'analisi 2018/2019 non del tutto consona, come già esplicitato, risulta per lo meno utile avere una linea guida su cosa i ricercatori intendessero al momento delle loro indagini. In questo caso risulta impossibile e quindi siamo costretti ad attenerci solamente ai dati esposti dal documento, senza avere alcuna precisazione a riguardo.

Per quanto riguarda il tema della centralità del femminile si è rilevato nel monitoraggio 2020 che persiste lo sbilanciamento nella distribuzione di uomini e donne visibile anche in quello del 2019, ma con un lieve cambiamento che vede la rappresentazione del genere maschile con il 63,1% delle 26.928 presenze registrate e quella del genere femminile con il 36,9%. Risultato motivato non da scelte discriminatorie da parte di Rai, ma dalla necessità di raccontare il presente secondo i personaggi che la società fa emergere. Come abbiamo visto, nel 2019 la percentuale femminile era del 36,3 quindi, seppur in differenza minima, 0,2%, si conferma un trend positivo rispetto all'anno precedente. Un ulteriore fattore che riecheggia da un anno all'altro è che l'età media maschile è più elevata di quella femminile: persiste la

preferenza di rappresentare i modelli femminili più giovani e, la maggior parte delle volte, quindi più attraenti.

Ulteriormente criticabile in tale sede è la presenza di tabelle che dimostrano la sfida al sessismo, agli stereotipi e alle discriminazioni senza però il confronto con tabelle che mostrino la persistenza di tali fattori. Risulta, pertanto, difficile avere un quadro completo che dimostri se si verifica un aumento o una diminuzione di rappresentazioni che portino sullo schermo elementi di sessismo, di stereotipizzazione o di discriminazione.

È possibile evidenziare con la tabella sotto riportata che un elemento che accomuna i tre monitoraggi riguarda il fattore della sfida che la televisione si concentra a proporre contro gli stereotipi e le discriminazioni verso la figura femminile. Un valore che risulta in aumento rispetto agli anni precedenti è quello dell'approfondimento informativo che si colloca al primo posto per quanto riguarda la sfida, ma mantiene alta comunque la percentuale di trasmissioni che non si impegnano a riguardo. La *fiction*, con il 67,5%, rimane la trasmissione che più di tutte le altre mette in scena rappresentazioni che sfidano i tre fattori.

Figura 4. SFIDA AL SESSISMO, ALLE DISCRIMINAZIONI E AGLI STEREOTIPI

TIPOLOGIA DEL PROGRAMMA	PRESENZA DI RAPPRESENTAZIONI CHE SFIDANO SESSISMO, STEREOTIPI O DISCRIMINAZIONI DELLA FIGURA FEMMINILE			SI	NO
	SI	NO	TOTALE		
Telegiornali	82	70	152	53,9%	46,1%
Rubriche dei telegiornali	76	55	131	58,0%	42,0%
Approfondimento informativo	194	177	371	52,3%	47,7%
Cultura	84	68	152	55,3%	44,7%
Intrattenimento	108	165	273	39,6%	60,4%
Rubriche sportive	21	17	38	55,3%	44,7%
Fiction di produzione Rai	102	49	151	67,5%	32,5%
TOTALE COMPLESSIVO	667	601	1268	52,6%	47,4%

Nella tabella è mostrata la correlazione tra le tipologie di programmi e la presenza di rappresentazioni che sfidano sessismo, stereotipi o discriminazioni della figura femminile; rispettivamente a sinistra valori assoluti e a destra valori percentuali. (Monitoraggio Rai 2020; p.27, sezione Appendice Statistica)

Dall'analisi compiuta dal monitoraggio, della quale non sono stati resi espliciti i metri d'indagine, sembrerebbe che il 52,6% delle trasmissioni pertinenti al tema ha messo in atto sfide esplicite a forme di sessismo, alla presenza di stereotipi nel parlato e nelle condotte o a discriminazioni.

Tali dati vengono letti come particolarmente significativi dai ricercatori in quanto vanno a dimostrare che le trasmissioni televisive si volgono verso una direzione opposta alla ricerca di un facile consenso rispetto alla sicura narrazione convenzionale.⁷⁴

Concludendo ho preso in analisi il monitoraggio 2020, perché nonostante l'ampiezza degli argomenti trattati vengono presi in considerazione anche gli stessi analizzati in quelli del 2018 e 2019, pur avendo una fonte differente. Risulta, per cui, utile osservare attraverso un confronto critico tutti e tre gli studi. Ciò che emerge dal confronto tra questi monitoraggi, è che nelle indagini condotte in questi tre anni si delinea un effettivo sbilanciamento tra la presenza del maschile e del femminile nel mondo della televisione, tranne per ciò che concerne il genere televisivo delle *fiction*. Da tali consapevolezze il lavoro riservato alla parte finale della tesi, a seguito di questi monitoraggi, vuole andare ad osservare serie tv a protagonismo femminile per analizzare se vi sia un effettivo riscontro di tali valori nella rappresentazione della condizione delle donne. La scelta, infatti, è mirata all'analisi delle serie tv proposte dalla piattaforma Netflix, in conseguenza alla collaborazione con la rete generalista, e volta a proporre, oltre ai valori riscontrati nei monitoraggi, una personale analisi critica che ha come punto centrale l'inclusività della figura femminile.

⁷⁴ 'Monitoraggio Rai 2020' (Rai.it, 2022)

<http://www.rai.it/dl/doc/1623168190198_Monitoraggio%20Figura%20femminile%20Pluralismo%20sociale%20e%20Coesione%20sociale%20Rai%202020_Analisi%20dei%20contenuti.pdf>.

4.2 Netflix e l'inclusione

Mentre la rete pubblica nazionale italiana, come descritto nei paragrafi precedenti, focalizza il suo impegno specificatamente sul discorso della rappresentazione del femminile, la piattaforma Netflix include questo tassello nell'orizzonte più ampio e articolato dell'inclusività. Dal 2018 viene inaugurato nella compagine aziendale il comparto di *Inclusion Strategy*, che vede alla vicepresidenza la figura di Vernā Myers di formazione giuridica, che guida un *team* multiculturale e multietnico preposto alla cura dell'implementazione di strategie per l'integrazione di molteplici diversità culturali.⁷⁵

Nel primo *report* sull'inclusione pubblicato sul sito ufficiale di Netflix il 13 giugno 2021, la vicepresidente illustra come questa *mission* si sia configurata già nel 2017, ma ha incontrato difficoltà ad entrare nel ritmo dell'operatività aziendale. Oltre ad un fattore etico-morale, dietro questa ricerca sono ravvisabili anche delle logiche strategiche di marketing capaci di stare al passo con le esigenze di un pubblico sempre più istruito e aperto al cambiamento. Nel medesimo resoconto si rileva importante riconoscere che la nostra cultura solamente attraverso la diversità e l'inclusione promuove l'abilità ad essere innovativi, creativi permettendo così l'inclusione di differenti esperienze di vissuto e prospettive nuove. Attraverso questo "filtro dell'inclusione", approccio in cui ogni soggetto ha il compito di analizzare tutti i problemi e prendere delle decisioni, i dipendenti si pongono delle domande; Quale prospettiva manca? Chi è escluso? Stiamo rappresentando questi contenuti in modo autentico?

Si tratta di un modo di accettare le differenze, identificare i pregiudizi e considerare l'impatto di una decisione su gruppi emarginati o poco rappresentati. E proprio da

⁷⁵ 'About Vernā | Vernā Myers' (*Vernā Myers*, 2022) <<https://www.vernamyers.com/about-verna/>> ult. cons.23 giugno 2022).

queste domande si elevano storie di persone di colore nel Regno Unito oppure storie di uomini omosessuali con una paralisi celebrale.

Ted Sarandos, co-CEO e *chief content officer*, spiega che l'inclusione sullo schermo inizia con quella all'interno della comunità aziendale.

Prendendo mano ad alcune statistiche che il sito Netflix jobs rende reperibili è possibile notare che:

- Le donne compongono metà della forza lavoro di Netflix (47,1%), inclusi ruoli di leadership come director e livelli superiori (47,8%), vice president (43,7%) e ruoli di senior leadership (47,6%)
- Quasi metà della forza lavoro (46,4%) e della leadership (42% director e livelli superiori) negli Stati Uniti è composta da persone che provengono da una o più minoranze razziali o etniche poco rappresentate, come quelle nere, latine o ispaniche, indigene, mediorientali, asiatiche e delle isole del Pacifico.
- Il numero di dipendenti neri negli Stati Uniti è raddoppiato negli ultimi tre anni arrivando a rappresentare 8% della forza lavoro o il 9% della nostra leadership.

Per creare un coeso senso di inclusione e appartenenza gli *Employee Resource Group* (ERG) sono di vitale importanza; rappresentano una comunità di dipendenti che creano uno spazio per trovare punti comuni su esperienze condivise. Attualmente gli ERG sono 15 e promuovono diverse comunità; ad esempio quelle latine, nere, disabili e dei veterani di guerra. Tramite queste diverse comunità si creano degli spazi dove le persone possono celebrare la propria cultura e storia.

Per fare in modo che questo filtro dell'inclusione funzioni è necessario creare una cornice della consapevolezza. Primo passo verso questo obiettivo è quello di accordarsi sui concetti e sul linguaggio attraverso workshop dal vivo.

Tra i primi vi è, per esempio, quello organizzato nel 2019 per vicepresidenti di Netflix di tutti i Paesi coinvolti nella rete del nuovo gigante dello streaming ed ha

come tema principale “il privilegio”. Ogni vicepresidente è invitato a completare un esercizio per trovare il proprio posto sulla scala del privilegio; in tal modo vengono osservate ed analizzate le esperienze diverse di emarginazione e da esse si trae vantaggio per poter raccontare sullo schermo storie complete, vere e innovative sempre tenendo conto di tutto e tutti. Quindi, alla fine di tale condivisione i partecipanti acquisiscono non solo i concetti e il linguaggio, ma anche la consapevolezza di sé e gli strumenti per poterla mettere in pratica. Secondo questa strategia di Netflix una volta individuato il privilegio ci si può interrogare su come utilizzarlo per compensare la disparità altrui.

Nel corso dell’ultimo anno l’attenzione è stata spostata sull’alleanza che rispetto ai workshop precedenti (privilegi, pregiudizi e intersezionalità), si basa molto di più sull’alleanza e sulla collaborazione. Ad oggi l’*inclusion team* vanta sei diversi *leader* impegnati a promuovere ulteriormente questi valori nei diversi settori all’interno dell’azienda.

Un esempio è Wade Davis incaricato per quanto riguarda il settore prodotto e tecnologia e che segue un programma volto ad incrementare il numero di donne, dipendenti neri e latini nei ruoli tecnici. Invece, il riferimento per quanto riguarda l’inclusione nei contenuti, produzioni e marketing, è Darnell Moore che si concentra sulla rappresentazione delle minoranze davanti e dietro le telecamere. Il suo *team* ha, infatti, presentato argomenti come la discriminazione in base al colore della pelle e la rappresentazione di individui transgender, non-binari e disabili. Tutto questo è stato possibile con l’aiuto di *RespectAbility*, organizzazione che lavora per creare un cambiamento nel modo in cui la società vede e valorizza le persone con disabilità, promuovendo politiche e pratiche che consentono a questi soggetti un futuro migliore.⁷⁶

⁷⁶ Vernā Myers, 'Il Primo Report Di Netflix Sull'inclusione - About Netflix' (*About Netflix*, 2022) <<https://about.netflix.com/it/news/netflix-inclusion-report-2021>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

Grazie a questo tipo di approccio sull'inclusività Netflix si impegna ad inserire all'interno del suo palinsesto serie in cui emerge una grande varietà di protagonisti che si differenziano per età, genere, etnia, religione e sessualità.

È utile in questa sede citarne almeno alcune; *Atypical* (2017-2021), è una serie che viene dedicata alla Sindrome di Asperger, disturbo pervasivo dello sviluppo annoverato fra i disturbi dello spettro autistico, e ci permette di aprire una grande riflessione sull'apprezzarci per come siamo; in *Dear White People* (2017-2021), invece, vengono toccate questioni che circondano le moderne relazioni razziali americane attraverso le vicende di un gruppo di ragazzi afroamericani che frequentano una prestigiosa università statunitense formata prevalentemente da bianchi; in *Sex Education* (2019-in corso), viene rivoluzionato il modo di rappresentare la sessualità adolescenziale e viene portata sullo schermo la difficoltà nell'affrontare le prime scoperte sessuali.

Un esempio importante per la sezione degli *originals* italiani di Netflix è la serie tv *Skam Italia* (2018-in corso), un racconto che coinvolge diversi tipi di vissuto, che porta sullo schermo esperienze e vicende diverse con cui qualsiasi spettatore può sentirsi rappresentato. Vengono trattati, lungo il corso delle stagioni, temi quali l'inclusione in Italia di una ragazza musulmana; come la scoperta e l'accettazione della propria omosessualità; come la difficoltà una ragazza di soddisfare le aspettative di essere all'altezza dei canoni tipici di bellezza imposti dalla società; vengono anche messe in scena in scena tutte le problematiche che emergono dai disturbi alimentari; oppure problemi e conseguenze derivate dalle violenze di genere.

Un ulteriore esempio, sempre originale di Netflix Italia, è la serie *Zero* che vede come protagonista un ragazzo italiano di seconda generazione di origini senegalesi che vive in periferia a Milano. Emergono in questa serie tutte le difficoltà di un ragazzo nero nel vivere in un contesto difficile e che non può concedersi il lusso di pensare al futuro.

Attraverso tutte queste serie la piattaforma avanza nella sua missione dichiarata ed evidente di dare voce a chi rimane solitamente in silenzio.

4.2.1 “Parliamone”; le donne!?

Un'altra iniziativa che Netflix nel 2021 lancia è *Parliamone*, un nuovo *format* originale su *You Tube* che affronta tematiche diverse con ospiti d'eccezione. Si tratta di una sorta di tavola rotonda, che coinvolge molteplici figure a confrontarsi sulla questione nevralgica della rappresentazione nei media e dell'impatto che ne consegue. Si tratta di un argomento da tempo centrale nel dibattito pubblico su cui la piattaforma si dimostra avere una posizione precisa.

Nella prima puntata si tocca il motivo dell'inclusione di culture diverse da quella bianca “caucasica” che mantiene il primato di protagonismo nelle serie tv. Particolarmente significativo il titolo scelto *Cosa significa non vedersi MAI rappresentati sullo schermo?*, in quanto riassume chiaramente la questione da affrontare. Dall'incontro emergono riflessioni importanti su quanto sia fondamentale non solo dare spazio di rappresentazione a tutte le componenti delle comunità nazionali o territoriali, ma anche riflettere sui modi di rappresentazione e le loro implicazioni e sulla necessità di forare la persistenza stereotipizzante delle immagini. La centralità conferita a questi fattori è indiscussa, per quanto sia difficile stimare l'entità degli impatti delle politiche di immagine su aspetti cruciali delle nostre società, come il razzismo o la discriminazione rispetto all'orientamento sessuale, oltre ovviamente al *gender*. Ritorna, quindi, il focus sull'inclusività, valore su cui Netflix, come specificato nel paragrafo precedente, si concentra.

Interessante per questa tesi è la seconda puntata del *format* pensata in concomitanza alla giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le (per il 25 novembre), e intitolata *Come raccontare le donne PER DAVVERO?*, che si concentra specificatamente sulla rappresentazione di genere.

Il tavolo, in questa circostanza, è moderato dalla scrittrice, critica letteraria, *speaker* e attivista, Michela Murgia, considerata una delle voci italiane più riconoscibili contro le violenze di genere. Assieme a lei le ospiti che mettono a disposizione la propria

voce sono: Ludovica Martino, attrice che ha interpretato Eva in *Skam Italia* (serie italiana prodotta da *Cross Productions* e distribuita da TIMvision e Netflix dal 2018, ancora in produzione); Isabella Ferrari, attrice e icona che in quarant'anni di carriera ha raccontato tante donne diverse, tra i quali Simonetta in *Baby* (2018-2020); Madame, cantautrice multiplatino italiana; Josephine Yole Signorelli (nota con lo pseudonimo di *Fumettibrutti*), scrittrice e attivista che ha raccontato il percorso della scoperta della sua identità di genere nel libro autobiografico a fumetti *P. La mia adolescenza trans*⁷⁷ (2019); Daniela Scattolin, attrice italiana di colore che ha interpretato il personaggio di Sara in *Zero* (serie italiana prodotta nel 2021 da *Fabula Picture* e *Red Joint Film* per Netflix); Alice Urciuolo, sceneggiatrice di *Skam Italia* (2018-in produzione) e scrittrice del romanzo *Adorazione*⁷⁸, candidato al Premio Strega, che racconta di un femminicidio.

Ne segue una discussione costruttiva che vede protagoniste donne di ambienti ed età diverse, provenienti da ambiti differenti e con esperienze molteplici, rappresentative dunque della pluralità che compone il mondo femminile oltre lo schermo.

Il discorso prende inizio dalla domanda: “Quando è stato il momento in cui avete riconosciuto in un personaggio femminile qualcuno che vi somigliasse davvero?”.

Si giunge ad una riflessione condivisa sul fatto che capiti le rappresentazioni siano ancora lontane da rifarsi a donne “reali”, imperfette e complesse tanto quanto gli uomini, privilegiando invece modelli esteticamente impeccabili e caratterialmente forti, in una direttrice che tende più a proporre esempi a cui aspirare, piuttosto che donne con cui confrontarsi anche negli spazi di quotidianità. E questa tendenza sembra alle partecipanti caratterizzare particolarmente il panorama produttivo italiano. Del resto, culturalmente si è spesso perimetrato l'essere donna in un singolare-essenzialista, “la vera donna”, piuttosto che nella pluralità complessa di donne “vere”.

⁷⁷ Fumettibrutti, *P. la mia adolescenza trans*, Feltrinelli, Milano, 2019.

⁷⁸ A. Urciuolo, *Adorazione*, 66thand2nd, Roma, 2020.

Nel suo intervento Alice Urciuolo riconosce la responsabilità degli scrittori e scrittrici italiane/i al riguardo:

siamo più indietro nel raccontare figure femminili che siano più tridimensionali e che escano al di fuori degli schemi. Questo sicuramente è dovuto al fatto che un discorso sulla parità di genere in Italia è ancora arretrato e quindi partiamo in ritardo. Molte storie con protagoniste femminili vengono raccontate da persone che non hanno un portato personale o qualcosa che potrebbero dare in più a questi personaggi.⁷⁹

Di qui l'importanza di creare spazi per nuove voci, capaci di forare un immaginario cristallizzato e di raccontare la "propria verità" per poter ampliare la rappresentazione nell'audiovisivo. Di contro, le indagini statistiche rivelano come il lavoro femminile venga ancora molto svilito, specialmente in Italia, e persista il problema del riconoscimento dell'autorevolezza del talento femminile, come attesta il *gap* salariale tra uomo e donna, presente in molti ambiti lavorativi ma considerevolmente marcato nelle professioni del mondo dell'audiovisivo sia dietro che davanti le telecamere.

Va da sé che Netflix rivendichi un ruolo importante verso un cambiamento ancora lento a venire, in cui iniziative come questa si associano a un palinsesto di serie dichiarato particolarmente attento alla pluralità rappresentazionale.

Tra gli esempi, *Orange is the New Black* (2013-2019) o *Vis a Vis* (2015-2019), che ci portano nel mondo dei penitenziari femminili dove emergono figure di donne di diverse età, etnie, religioni, sessualità e ci mostrano un mondo femminile sfaccettato e variegato di donne e ragazze "vere", ciascuna individualizzata con difetti fisici e caratteriali mentre *La regina degli scacchi* (2020) ci offre una figura femminile di grande intelligenza che supera gli uomini per strategia e determinazione in un campo

⁷⁹ 'Come Raccontare Le Donne PER DAVVERO?- Parliamone' (*Youtube.com*, 2022) <<https://www.youtube.com/watch?v=hgfUH2ZrA9w>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

declinato al maschile, che aspira a un'indipendenza dal lato economico. Inevitabile chiedersi se la dipendenza dalle droghe sia un tratto inserito per rendere più sfaccettato il personaggio, per umanizzarne il profilo, oppure lo stigma culturale per un'eccezionalità "mostruosa" e che tale deve restare.

5. Analisi Serie

In queste pagine si prenderanno in considerazione, per una specifica analisi in una prospettiva di genere, sia prodotti realizzati dalla Rai e, successivamente (a partire dall'anno di accordo con la piattaforma) distribuiti da Netflix, sia quelli che vengono definiti gli *original* italiani di Netflix su cui gioca la figura di Eleonora Andreatta che, come in precedenza indicato, passa da *Rai Fiction* al *team* di Netflix sancendo una sorta di raccordo tra le due realtà.

A partire da questa scelta, si è proceduto a identificare i titoli in cui si riscontra un protagonismo femminile. Nella selezione, particolare rilevanza è data alla panoramica dei generi audiovisivi che comprende il poliziesco, il *fantasy*, il biografico e il drammatico. Per quanto riguarda il genere poliziesco troviamo le personagge di Valeria Ferro in *Non uccidere* e di Blanca nella serie omonima. Per il *fantasy*, viene proposto il protagonismo femminile collettivo in *Luna Nera*; per la serie biografica si è scelta *Luisa Spagnoli*. Infine, per quanto riguarda il genere drammatico ci muoveremo nel contesto del fenomeno della prostituzione giovanile incarnato dalle “baby squillo” di *Baby*.

5.1 Non Uccidere (2015–2018)

Non Uccidere è una serie televisiva italiana di genere poliziesco composta da due stagioni comprendenti trentasei episodi totali.

Ideata da Claudio Corbucci e prodotta dalla Rai dal 2015 al 2018 è apparsa su Netflix nel 2017; anno di inizio accordo tra la rete nazionale e la piattaforma.

Prima di analizzare l'opera è utile riportare alcune considerazioni sul genere poliziesco italiano voltato al femminile, che si intrecciano con lo scritto di Milly

Buonanno: *la fiction italiana*.⁸⁰ La studiosa sostiene che tra le professioni storicamente categorizzate come maschili, quelle esercitate nella sfera delle “istituzioni di sicurezza” siano le più dure da scalfire, culturalmente parlando, e da riconvertire in “professioni degli uomini e delle donne”. Vi concorrono diversi elementi, tra i quali il possesso delle armi, il rapporto diretto con il pericolo fisico, il contatto con il crimine e il disordine sociale. Infatti, nell’immaginario popolare, la donna armata ha sempre rivestito significati di minaccia e di disordine sociale, vista come incarnazione di un sovversivo ribaltamento dei ruoli sessuali tradizionali e dei rapporti di potere tra i sessi.

Nel corso degli anni i processi di “femminilizzazione” si sono avviati comunque anche nell’immaginario del poliziesco televisivo, senza invertire del resto l’orientamento maschiocentrico della *fiction* italiana. Il poliziesco italiano, inoltre, si configura tradizionalmente come meno violento e conflittuale rispetto alle proposte di altri paesi, alleggerito dall’umorismo e aperto alla dimensione familiare e relazionale, in quanto cerca di predisporre un contesto accogliente e non ostile, dove la presenza femminile può essere inserita e naturalizzata contenendo lo *shock* culturale.

Storicamente e culturalmente il filone del poliziesco femminile italiano ha il suo espediente d’accesso in quello che la Buonanno definisce “protagonismo a metà”; dove l’eroina non risulta mai sola al centro della scena, ma in coppia con il partner. La composizione di poliziotti in coppia è quindi molto frequente e in Italia, nell’ascesa del femminile in queste professioni, viene introdotto come tramite per le donne che, da esordienti in un ambiente maschile, non sono ritenute abbastanza credibili come protagoniste individuali, ed anche per sfruttare ai fini drammaturgici il gioco della contrapposizione e dell’attrazione all’interno di un rapporto uomo-donna. Ci sono diversi esempi di *partnership* all’interno del protagonismo femminile del poliziesco italiano prodotto dalla RAI; ad esempio, *Linda e il brigadiere* (1997-2000),

⁸⁰ M. Buonanno, *La fiction italiana*, op. cit.

oppure *Lui e Lei* (1998-1999), dove la spartizione dei ruoli principali è dichiarata già nel titolo, e altri come *Donna detective* (2008-2010) e *Ho sposato uno sbirro* (2008-2010), dove la *partnership* persiste anche se non esplicitata nel nome della serie. Sono gli anni Duemila a segnare una svolta importante nel processo di femminilizzazione di questo genere televisivo ed è *Distretto di Polizia* (2000-2012) a spingersi un passo in avanti introducendo per la prima volta la figura di un “boss” donna, di una *woman on top*. Qui, per la prima volta, troviamo una figura femminile al comando portatrice di un’autorevolezza tradizionalmente modellata al maschile: impartisce disposizioni, guida azioni, usa l’espressione “i miei uomini” e da questi viene interpellata ed ascoltata con rispetto. Ne risulta un quadro di una figura consapevole ed autodeterminata nel pubblico e nel privato.⁸¹

La serie televisiva *Non uccidere*, ambientata a Torino, è imperniata sulla figura di Valeria Ferro, ispettore di polizia con un problematico passato familiare che vede la madre accusata dell’omicidio del marito da cui il suo affidamento al fratello e allo zio. Tutto il suo ambiente familiare – e poi, significativamente, anche quello lavorativo – è sempre stato composto da figure maschili. In questa direzione, è sintomatico che da quando la madre esce dal carcere, dopo 15 anni, Valeria non voglia avere alcun tipo di rapporto con lei malgrado persistano domande irrisolte riguardo la morte del padre. Professionalmente, la poliziotta è affiancata, nelle indagini, dal suo braccio destro Andrea Russo, dal superiore Gerardo Mattei e dal “novellino” Luca Rinaldi. Dal suo ingresso in polizia si avvicina a Giorgio Lombardi, uno degli agenti incaricato delle indagini del delitto che ha una posizione lavorativa superiore alla sua, di cui poi diventa la compagna.

Esempio di serie serializzata, *Non uccidere* si sviluppa sia verticalmente, in quanto in ogni episodio si apre un caso nuovo che si conclude nell’episodio stesso, sia orizzontalmente, in quanto il privato della protagonista si protende trasversalmente

⁸¹ Ivi, pp. 101-117.

giocando con i meccanismi tipici della serialità; quali distensione, dilatazione, suspense e ripetizione. La trama orizzontale non risulta, però, essere mai troppo invasiva, emerge quasi di sottofondo alle storie dei crimini raccontate di volta in volta.

L'ambiente in cui lavora la poliziotta, come si diceva, è strettamente e rigidamente maschile, altre donne compaiono ogni tanto, ma spesso relegate a semplici comparse.

Figura 5 - *NON UCCIDERE*



L'immagine mostra un frame della serie in cui Valeria è l'unica figura femminile all'interno del suo ambiente lavorativo. (Rai Play, 2022)

In *Non uccidere* emerge sia il motivo della *partnership* con il collega uomo, Andrea Russo (che nel proseguire della serie diventerà suo marito), sia quella dell'emersione della spiccata personalità della protagonista che si fa spazio tra le figure maschili. Valeria, infatti, si caratterizza per tratti di serietà, abilità e competenza professionale non dissimili dagli attributi associati ai personaggi maschili. La poliziotta supera i colleghi in accortezza, avendo sul campo intuizioni brillanti e cercando di andare oltre la prima “ovvia” risoluzione del caso.

Nonostante ciò raramente Valeria si presenta nella scena del crimine anche da sola. Questo fatto può essere letto in vari modi: può esaltare lo spirito di squadra della personaggio, introducendo un valore considerato positivo nel contesto attuale che registra un allontanamento dall'ideale macista del "superuomo", oppure può essere eco dell'impossibilità, malgrado tutto, di pensare a un'autorità femminile in grado di esercitare la propria funzione da sola. Un altro aspetto complesso è quello che riguarda l'attribuzione a Valeria di una particolare sensibilità messa, se necessario, al servizio delle interazioni con altre donne, vittime di violenza e abusi: si tratta di una persistenza di qualificazione "essenzialmente" femminile oppure l'esaltazione di una dote che, ricondotta culturalmente all'universo femminile, sarebbe da acquisire trasversalmente in coloro che esercitano un ruolo pubblico. Insomma, Valeria è un esempio di sensibilità femminile o un esempio di come la sensibilità debba essere un tratto qualificante i funzionari pubblici soprattutto se agiscono in ambiti particolarmente sensibili?

Per quanto in questa opera ci siano tratti di innovazione che sanciscono il rinnovamento di questo filone televisivo, si possono riscontrare delle persistenze nelle forme di rappresentazione del femminile che ci riconducono ai modi acquisiti. Non cessa, infatti, di esercitarsi sulle donne della *fiction* poliziesca quello che gli studi femministi definiscono come sguardo maschile, *male gaze*, vale a dire l'insistenza anche al di là delle esigenze narrative della messa in risalto dell'avvenenza e seduttività delle forme corporee o il carattere femminilmente sessuato di certi comportamenti.

Il termine *male gaze* fu utilizzato dal critico d'arte John Berger, nel suo seminale *Ways of Seeing*, una serie di film per la *BBC* andati in onda nel gennaio 1972, per indicare come la donna sia stata rappresentata per molto tempo da un punto di vista unicamente maschile; una rappresentazione che coincide con ciò che l'uomo medio

eterosessuale vuole e desidera vedere.⁸² Grazie al contributo di Laura Mulvey, una delle maggiori esponenti della critica cinematografica femminista britannica, il termine “sguardo maschile” trova consolidamento nella critica cinematografica e poi nel linguaggio comune.⁸³ La Mulvey si interessa, esponendo il suo pensiero nel libro *Cinema e Piacere Visivo*, alla struttura dello sguardo che, nel cinema classico, è una delle strutture principali alla base del campo e contro campo. L'uomo, nella struttura patriarcale del cinema classico, era colui che aveva il controllo della macchina da presa e questo si riflette, secondo la studiosa, in una costruzione delle dinamiche di sguardo del campo – contro campo che vede il personaggio maschile come “guardante” e le figure femminili come “guardate”, “oggetto” dello sguardo, inteso come forma di potere che ingabbia e modella, in una sottrazione di *agency* della controparte; si tratta di una direttrice che esalta l'erotizzazione del corpo femminile il suo essere “oggetto” (e non soggetto) del desiderio.⁸⁴

Per il personaggio di Valeria è stata scelta una donna, le quali caratteristiche rientrano in alcuni di questi elementi; prima tra tutte la giovane età e la bellezza, per quanto mascherata da un trucco che mostra i segni dello *stress* e della stanchezza e un abbigliamento *casual*.

Se Valeria ha un ruolo da protagonista, cambiamento positivo rispetto alla tradizione del genere poliziesco italiano, rimane tuttavia ingabbiata in alcuni *cliché*. Tra questi la giovane età della protagonista (seconda solo al giovane apprendista) in relazione al partner maschile, conformemente a quella tendenza (vedi monitoraggi, capitolo 4) trasversale registrata nei media a raffigurare le donne più giovani e gli uomini più adulti e maturi. Da un lato questo intercetta un processo di infantilizzazione del soggetto femminile, necessitante una guida esperta-maschile, dall'altro supporta una

⁸² S. L. James, S. Dillon, *A Companion to Women in the Ancient World*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2012, p. 75.

⁸³ AA. VV., *Sguardi e immagini*, in «dwf», n. 8, 1989, p. 7.

⁸⁴ L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in trad., *Cinema e Piacere Visivo*, V. Pravadelli (a cura di), Bulzoni, Roma, 2013.

tipologia relazionale basata sulla centralità del corpo e la sua attività rispetto allo sguardo maschile attestabile nel contesto professionale, amicale e soprattutto sentimentale, anche quest'ultimo agito, come si diceva, all'interno dell'ambiente lavorativo. È anche vero che, pur essendo una donna giovane e bella, Valeria viene sempre rappresentata senza trucco, con il viso segnato dalla stanchezza e con un abbigliamento che non lascia spazio alla provocazione.

Figura 6 – *NON UCCIDERE*



Questa immagine vuole sottolineare come Valeria viene rappresentata all'interno della serie; con evidenti tratti di stanchezza (occhiaie) e senza trucco. (Rai Play, 2022)

Esempi di persistenza di un pensiero sessista sono registrati anche nei dialoghi, come le frasi che i colleghi riservano a Valeria, insinuando che abbia avuto il posto semplicemente in relazione al suo rapporto con un poliziotto di alto grado. A questo si aggiunge un atteggiamento – in realtà abbastanza raro all'interno della serie – che

non esime dal chiedere favori al *partner* di più alto grado al fin di gestire le indagini a modo suo, senza troppo tener conto delle procedure.

Buonanno afferma che un altro tratto ricorrente che distingue il maschile dal femminile è quello della “trasparenza”: mentre ai personaggi femminili viene negata la *privacy* a quelli maschili si riservano spazi di riservatezza che limitano l’accesso alla sfera privata e ai tormenti psicologici.⁸⁵

La serie in questione avalla la tesi, dal momento che non si conosce nulla della vita privata di tutti i personaggi maschili, sia che si collochino nell’ambiente professionale della protagonista che in quello personale. In questa direzione, da evidenziare è come la figura di Valeria cambi tra la prima e la seconda stagione passando dall’essere un’ispettrice intuitiva e implacabile a diventare impulsiva e autodistruttiva nella seconda stagione in seguito alla scoperta della morte della madre, spostando l’ago sulla sfera privata. Il ritratto è dunque bifronte: nella prima stagione abbiamo una donna sempre forte e impenetrabile, necessitante di mostrarsi sempre all’altezza, nella seconda prevale il suo lato “oscuro”, le fragilità che la portano pian piano alla perdizione. Si tratta tuttavia di una rappresentazione sfaccettata che apre a diverse considerazioni rispetto alla persistenza e alla rottura di forme della rappresentazione.

⁸⁵ M. Buonanno, *La fiction italiana*, op. cit. p. 101- 117.

5.2 Luisa Spagnoli (2016)

Luisa Spagnoli è una miniserie televisiva italiana, che si inserisce nel genere storico/biografico. Prodotta da *Rai Fiction* e *Moviheart*, è andata in onda su Rai 1 nel 2016, mentre nel 2017 entra a far parte del catalogo Netflix. Il soggetto viene scritto da Maria Rita Parisi e la direzione è affidata a Ludovico Gasparini. È un'opera che si sviluppa in due soli episodi da un'ora e mezza ciascuno e la narrazione si sviluppa orizzontalmente, ossia le due puntate sono interdipendenti l'una dall'altra.

Tratta dal racconto biografico *Luisa Spagnoli* di Maria Rita Parisi contenuto nel libro *Le italiane*.⁸⁶ Ideata da Annamaria Barbato e curato da *Telefono Rosa*⁸⁷, l'opera propone le biografie di 15 figure femminili che hanno attraversato gli ultimi 150 anni del nostro Paese. Questa iniziativa cade in contemporanea con la giornata internazionale contro la violenza sulle donne, fenomeno sempre molto presente, anche in Italia.

Nella serie viene narrata la storia dell'imprenditrice umbra conosciuta come fondatrice della Perugina e dell'azienda tessile omonima attestando l'ascesa di una donna che, dalla povertà in cui è nata, riesce con la sua intraprendenza e creatività a dare vita, non a uno, ma addirittura due grandi imperi; uno nell'industria del cioccolato e il regno della moda.

La vicenda risale a fine anni Ottanta – inizi anni Novanta e comincia dall'innamoramento di Luisa per Annibale Spagnoli, un giovane musicante con cui poi si sposerà. Inizia la Prima guerra mondiale, Annibale è costretto a partire per il servizio militare e, mentre lui è sotto il fuoco delle armi, Luisa decide di acquistare, con l'aiuto della sorella di lui, una vecchia drogheria di confetti. Al ritorno dalla leva viene coinvolto anche il marito e pian piano l'attività inizia a crescere, grazie

⁸⁶ M.R. Parisi, *Le italiane*, (a cura di) Telefono Rosa, Castelvecchi Editore, Roma, 2011.

⁸⁷ Associazione che da oltre vent'anni si dedica all'assistenza delle donne che subiscono ogni genere di soprusi.

all'introduzione di nuovi prodotti a base di cioccolato, e ad espandersi malgrado le calunnie lanciate da alcuni clienti. Gli acquirenti più fedeli del cioccolato degli Spagnoli sono i Buitoni, famosi pastai, a cui Luisa si rivolge proponendo una collaborazione per aprire una società. Nasce la Perugina, che presto conquista i mercati del centro-sud. Con l'arrivo della guerra tutti gli uomini devono partire e il lavoro viene lasciato completamente in mano alle donne che allo stesso tempo vengono aiutate a crescere e prendersi cura della propria famiglia attraverso l'istituzione di un asilo e di una *nursery* all'interno della fabbrica stessa. Ritornati dalla guerra gli uomini vorrebbero riprendere il proprio posto e rimandare a casa le donne ma Luisa si oppone. Annibale torna traumatizzato e preferisce allontanarsi dagli affari, mentre Giovanni Buitoni, il giovane nominato alla guida della società, riprende il suo posto e manifesta a Luisa il sentimento che ha per lei. I due pian piano diventano amanti. La concorrenza, intanto, si fa sempre maggiore e più spietata, ma Luisa vi fa fronte lealmente puntando sull'innovazione dei propri prodotti; inventa il cioccolatino *Banana* e il celeberrimo *Bacio* che, leggenda vuole, Luisa chiama inizialmente *Cazzotto* per essere poi rinominato, da Giovanni, nel nome attuale, con l'aggiunta al suo interno dei famosi biglietti con frasi romantiche, in celebrazione del loro amore segreto. Nel frattempo, la relazione tra i due viene scoperta, così Annibale si allontana per tornare a suonare. Sfidando pregiudizi e pettegolezzi, cui concorre anche la differenza di età tra i due, Luisa e Giovanni vivono la loro storia alla luce del sole. Gli affari vanno al meglio grazie ad accorte campagne pubblicitarie e alle invenzioni dolciarie di Luisa, come la caramella *Rossana*, tanto che l'imprenditrice decide di lanciarsi in un nuovo *business* che si rifà a una sua antica passione; la moda. Apre una nuova attività a suo nome, confezionando accessori d'abbigliamento realizzati in filati d'angora, particolare tipo di lana prodotta con il pelo del coniglio d'angora, che all'inizio vengono inseriti dentro le uova pasquali e poi si inseriscono nel mercato della moda femminile.

La storia si snoda negli anni in cui, il reclutamento degli uomini per la guerra, concorre a far emergere una consapevolezza femminile diversa che può testarsi in uno spazio di azione più ampio, solitamente declinato al maschile. Le donne, infatti, prendono letteralmente il posto degli uomini in tutti quei lavori a cui non avevano accesso.

Figura 7 - LUISA SPAGNOLI



Frame della serie in cui sono mostrate le donne che lavorano per la Perugina mentre gli uomini sono al fronte. (Rai Play, 2022)

Beatrice Busi in *Separate in casa*⁸⁸ sottolinea che la divisione del lavoro discende dalla separazione tra processi produttivi delle merci e processi riproduttivi della vita. Queste dinamiche, che si sono perpetuate secolo dopo secolo, costituiscono la rigida separazione tra vita pubblica e vita privata che viene alimentata all'interno di ogni singolo nucleo familiare, luogo in cui vengono costruiti e riprodotti i ruoli di genere. Secondo questa considerazione, le competenze femminili di cura della casa e della

⁸⁸ B. Busi, *Separate in casa. Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza*, Ediesse, 2020;
<<https://domequal.eu/output/separate-in-casa-lavoratrici-domestiche-femministe-esindacaliste-una-mancata-alleanza/>> ult. cons. 23 giugno 2022).

prole vengono ritenute innate o acquisite per predisposizione, mentre gli uomini assimilano le abilità grazie ad un sudato percorso di formazione (non concesso alle donne). Per sottolineare questa differenza viene coniato il modello del male *breadwinner*, che considera l'uomo come unica fonte di sostentamento economico della famiglia.⁸⁹

Eventi come i conflitti bellici destabilizzano gli assetti e aprono spazi di affermazione per le donne; il rientro alla “normalità” registra una pressione per riportare le donne al ruolo “tradizionale”, scontrandosi tuttavia con le esperienze acquisite: molte sono le narrazioni, anche cinematografiche, che raccolgono queste traiettorie (si pensi, tra altri a *Il romanzo di Mildred – Mildred Pierce*, 1945, diretto da Michael Curtiz) e *Luisa Spagnoli* può essere fatta rientrare in questo filone. Con questo non si intende affermare l'estraneità delle donne al lavoro fuori casa; le donne di condizione economica più bassa, oltre ad occuparsi dei lavori domestici e riproduttivi, hanno sempre lavorato nei campi in cambio di poco denaro, spesso portando con sé i figli neonati, è lo spettro delle possibilità a essere ampliato e rimodulato.

La serie ci mostra una donna capace di rompere gli schemi del proprio tempo, seguendo i suoi sogni e che riesce ad affermarsi professionalmente. Sullo sfondo, la storia narra comunque di una madre che cresce e si prende cura di tre figli senza che ciò le impedisca di realizzarsi. Quando sarà costretta a una scelta, la protagonista deciderà di affidare i figli alla cognata per poter continuare a lavorare e a proteggere quanto costruito. I registi la rappresentano come una decisione dura e non biasimata da nessun personaggio all'interno del conteso narrativo. Questa decisione ha un riflesso sul modo della Spagnoli di pensare l'ambiente lavorativo, organizzandolo in una prospettiva femminile anziché improntarlo a un universale-maschile. Di qui l'allestimento, all'interno della fabbrica di un asilo e una *nursery* e la predisposizione

⁸⁹ A. Pescarolo, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella, Roma, 2018, pp. 9-28.

di spazi e ritmi lavorativi compatibili all'accudimento dei figli, come è richiesto, ad esempio, dall'allattamento.

Figura 8 - *LUISA SPAGNOLI*



Nell'immagine viene raffigurata la nursery che Luisa Spagnoli allestisce all'interno della fabbrica per permettere alle dipendenti di accudire i figli durante il lavoro. (Rai Play, 2022)

Luisa Spagnoli non si limita a fare in modo che le dipendenti possano portare i figli sul luogo del lavoro, ma, consapevole dell'importanza della maternità, retribuisce loro anche il tempo che impiegano ad occuparsi dell'allattamento, in quanto lo ritiene un diritto fondamentale delle donne.

È utile dare alcune indicazioni del contesto storico in cui si muove l'imprenditrice per rimarcare la sua tenacia rivoluzionaria. In questi anni, infatti, precisamente dal 1902, vige la *Legge Carcano*, una legislazione di tutela che guarda alle donne (e i fanciulli) in fabbrica e che introduce il diritto al riposo settimanale, i limiti dei turni lavorativi di dodici ore, ma anche l'istituzione del congedo di maternità, con il quale le donne

sono obbligate ad un riposo forzato e non retribuito.⁹⁰ alla fase di “tutela” subentra quella della rivendicazione per parità di trattamento. Questa battaglia trova una prima vittoria nel 1919 con la *Legge Sacchi*, ritenuta la sola grande riforma dello stato di famiglia attuata nell’Italia liberale. Con essa viene abolito l’istituto di autorizzazione maritale, introdotto dal *Codice Civile Pisanello* del 1865; a donne e uomini viene dato pari titolo in tutte le professioni e le donne vengono risarcite per il lavoro operato durante la guerra. Viene ritenuta una conquista enorme anche se, d’altra parte, l’articolo sette prevede una serie di esclusioni e limiti, per esempio nella sfera giuridica, politica e militare, appellandosi a quelle che vengono considerate le inattitudini delle donne.⁹¹

Sarà poi dal ’68, con lo statuto dei lavoratori, che di fatto estende i diritti civili di cittadinanza ai luoghi lavorativi, e tutte le leggi che ne seguono – che si inizia ad intravedere quel cambiamento che ci avvicina ai nostri giorni.

Tra gli interventi normativi più rilevanti, quello che porta il nome di Tina Anselmi – legge 309, del 1977 – che rivendica e cerca di ottenere la parità di trattamento e persegue l’eliminazione delle discriminazioni sessuali all’interno dell’ambito lavorativo.⁹²

La vicenda portata agli occhi degli spettatori in questa serie tv evidenzia la rilevanza del rapporto tra piano giuridico-istituzionale e pratiche quotidiane, a partire dal mondo dell’imprenditoria nonché all’apporto individuale.

Alla figura “rivoluzionaria” di Luisa Spagnoli, figura femminile positiva, forte ed intraprendente, si riconducono le modifiche sostanziali alla condizione lavorativa

⁹⁰ M.V. Ballestrero, *La legge Carcano sul lavoro delle donne e dei fanciulli*, in P. Passaniti (a cura di), *Lavoro e cittadinanza femminile. Anna Kuliscioff e la prima legge sul lavoro delle donne*, FrancoAngeli, Milano, 2016.

⁹¹ F. Mastroberti, *La “Legge Sacchi” sulla condizione giuridica della donna grande riforma o “modestissima leggina”?*, 2016.

⁹² A. Barbieri, *Ricordando Tina Anselmi: la legge sulla parità di trattamento nel Lavoro del 1977 tra il contesto internazionale e la sua soggettività*, *Diacronie*, 34, 2/2018, 29 giugno 2018, pp. 1-14. <http://www.studistorici.com/2018/06/29/barbieri_numero_34/> (ult. cons. 23 giugno 2022).

femminile che hanno permesso di aumentare il benessere e l'operosità delle lavoratrici, dando loro l'opportunità di conciliare la sfera pubblica e quella privata.

Interessante soffermarsi anche sulla caratterizzazione dell'universo maschile che traduce la difficoltà a recepire il protagonismo femminile. La Spagnoli è mostrata infatti, in ambito lavorativo, circondata da personaggi maschili stupiti se non esterrefatti e soprattutto scettici: "Una donna alla guida di una società? Non resisterà molto", è il *refrain* che accoglie la direzione al femminile. La fine della miniserie disegna l'approdo felice della traiettoria mostrando i concorrenti della Perugina che, ricredendosi, ammetteranno la potenza rivoluzionaria della donna.

Nella serie viene anche sfaldato e sfidato il concetto di mascolinità dominante attraverso il modo di portare in scena il marito di Luisa. Spesso quando si parla di studi di genere si tende a confonderli come sinonimo di studi sulle donne, ma non è così, in quanto l'obiettivo che si pongono è quello di interrogare entrambi i ruoli sociali; sia maschili che femminili. Gli studi sulla mascolinità nascono in ambito anglosassone come effetto del movimento femminista e successivamente di quei movimenti di liberazione degli uomini, *Men's Movements*, nati negli Stati Uniti sempre intorno agli anni Sessanta/Settanta. Di grande importanza è il lavoro di Robert W. Connell che sviluppa il tema della mascolinità come risorsa capace di offrire vantaggi specifici derivanti dalla stessa appartenenza al genere maschile, in quanto il modello egemone è quello del *breadwinner* eterosessuale. Partendo da questa riflessione l'analisi dello studioso si addentra poi in tutti quei meccanismi di esercizio del potere e di prevaricazione del genere considerato "dominante", che risultano essere profondamente radicati negli ordinamenti sociali, nelle istituzioni e nella sensibilità collettiva. Anche il sociologo Pierre Bourdieu interviene a questo riguardo coniando la teoria dell'*habitus*, che indicherebbe la capacità di resistenza e di inerzia delle disposizioni umane fondate sulle abitudini, sul deposito storico dell'inconscio e sulle istituzioni che cercano la visione androcentrica del mondo. Coniugando queste

teorie di pensiero si evince che la mascolinità è un'identità sia psichica, in quanto parte integrante della società di ogni maschio che prende forma dell'infanzia, sia sociale, in quanto essa non esiste senza il riconoscimento dei pari. Tra i principali riferimenti, per quanto riguarda gli studi della storia della mascolinità, George L. Mosse indaga due grandi nodi storiografici: l'emergere, verso la fine del '700, dell'ideale di mascolinità fisica e il precisarsi del nesso tra nazionalismo e mascolinità. Nel suo libro *L'immagine dell'uomo* (1997)⁹³ ricostruisce l'evoluzione del canone maschile fondato sulla cura del corpo (forza fisica), sul valore militare e specialmente sulla forza di carattere, che secondo lo studioso deriverebbero dai canoni greci⁹⁴. Secondo Mosse, inoltre, l'ideale virile, inteso come una delle declinazioni di mascolinità basata su concetti di gerarchia, forza e autorità, si consolida fino a fine Ottocento, quando la crisi sociale ne minaccia le fondamenta. In questi anni diverse trasformazioni intimoriscono il modello maschile dominante, tra le quali per esempio la maggiore visibilità di individui omosessuali, l'affermazione di modelli maschili distanti dallo stereotipo virile in alcuni movimenti culturali, o lo stesso affacciarsi dei movimenti femministi e quindi cresce la paura di un rovesciamento di un ordine millenario. Con il sorgere del nazionalismo all'inizio del '800 e il contesto del primo conflitto mondiale vengono accentuati e rafforzati gli elementi di virilità che accentuano in particolare il nesso tra militarismo e mascolinità, trovando l'apogeo con i regimi autoritari e totalitari cui esempio emblematico è il fascismo italiano. Questo modello verrà minato ancora una volta a metà del '90, dopo il secondo conflitto mondiale.⁹⁵

In *Luisa Spagnoli*, vengono portati in scena in particolare due modelli di mascolinità opposta. Da un lato vediamo Annibale, il marito di Luisa, distante dal modello

⁹³ G. Mosse, *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Saggi Einaudi, Torino, 1997.

⁹⁴ Si fa riferimento quei canoni greci che riguardano il modello di uomo virtuoso, rispettabile, razionale e padrone delle emozioni coniugati con la cura dell'aspetto esteriore.

⁹⁵ V. Fiorino, *Una storia di genere maschile: riflessioni su un approccio storiografico*, in *Contemporaneità*, vol. 9/2006, pp. 381-390.

maschile caratterizzato dalla forza di carattere; piuttosto evidenzia una profonda fragilità; infatti, più volte viene mostrato in lacrime. Annibale Spagnoli viene raffigurato come un uomo buono, fedele ed innamorato di Luisa che asseconda, sostiene e stimola la donna in tutte le sue iniziative. Fa affidamento su di lei e le cede il posto al tavolo delle trattative in quanto riconosce le sue capacità imprenditoriali, consapevole essere migliori delle proprie. Si dimostra quindi un uomo in grado di riconoscere le qualità delle donne senza avvertire un senso di subordinarietà verso la moglie. Esempari sono le ferme repliche a quanti ritengono inammissibile il successo di Luisa in quanto donna: “Lei è migliore di tanti uomini”. Nella loro storia d’amore viene trasmesso il valore di un amore libero, costruttivo e sincero attestato dall’atteggiamento assunto dall’uomo nel momento in cui viene allo scoperto la relazione segreta tra Luisa e Giovanni; superato lo sconcerto e lo smarrimento iniziali, Annibale lascia libera la moglie pur continuando ad amarla.

Dall’altro lato vi è la figura autoritaria e violenta del marito della migliore amica dell’imprenditrice che, all’opposto, si dimostra un uomo che si impone sulla coniuge sia con la forza fisica sia con il sopruso psicologico, annichilendola e facendole credere di non essere abbastanza valida in niente. Le due storie d’amore si contrappongono per l’intera miniserie mostrando al pubblico i differenti modelli maschili e femminili.

Figura 9 - LUISA SPAGNOLI



Frame che ritrae a destra Annibale Spagnoli, a sinistra il marito della migliore amica di Luisa. (Rai Play, 2022)

In *La violenza contro le donne nella storia*⁹⁶ Simona Feci e Laura Schettini sottolineano che viene riconosciuto, verso gli inizi del '900, che la violenza contro le donne è una manifestazione delle elevazioni di potere storicamente diseguali tra uomini e donne che ha portato alla discriminazione del sesso femminile ed ha impedito loro il pieno avanzamento societario costringendole ad una posizione di subordinazione. Nella relazione tra la migliore amica di Luisa e suo marito si può riscontrare proprio la raffigurazione di queste dinamiche. La figura maschile prevarica completamente quella femminile; non le permette di parlare in presenza di altre persone, né le permette di lavorare perché si considera il solo in grado di poter provvedere alla famiglia e, inoltre, si adopera per allontanare le due amiche, considerando Luisa una minaccia per il controllo che ha sulla moglie. Nel momento

⁹⁶ S. Feci, L. Schettini, *La violenza contro le donne nella storia. Contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, Viella, Roma, 2017.

in cui lui decide di scappare con una dipendente della fabbrica, Luisa offre un lavoro all'amica che, grazie alla solidarietà delle colleghe e al benessere che le concede il posto di lavoro, riesce a riprendersi e a vivere in serenità ed allegria. Quando, però, il marito si ripresenta, la donna, cedendo alle lusinghe e alle scuse, cade nuovamente nella trappola di quella relazione asimmetrica e violenta che approderà alla sua morte per mano del marito, trovato impiccato poco distante dal corpo di lei.

Luisa Spagnoli si offre dunque come specchio di un'epoca sospesa tra spinte innovative e persistenze rispetto allo statuto delle donne nella società. Disegna una figura femminile, poco nota ai più, che ha segnato la storia attraverso qualità caratteriali solitamente associate agli uomini e al contempo sapendo valorizzare una mascolinità differente, più emotiva, empatica e rispettosa, capace di una determinazione e forza che sovrasta la virilità malata, possessiva e prepotente che ha culturalmente modellato il maschile.

5.3 Baby (2018–2020)

Baby è una serie italiana drammatica delle originali di Netflix, prodotta dal 2018 al 2020 e diretta da Andrea De Sica, Anna Negri e Letizia Lamartire; si compone di tre stagioni, di sei episodi l'una.

Si sviluppa orizzontalmente, attingendo a piene mani ai meccanismi narrativi preposti alla frammentazione e distensione, come il *cliffhanger*, espediente narrativo che impone un'interruzione brusca in corrispondenza di un colpo di scena.

La storia si ispira allo scandalo, risalente al 2013, delle “baby squillo” di un quartiere benestante di Roma, i Parioli. La serie si impegna a raccontare che anche la “Roma bene”, come tutte le realtà, nasconde i propri problemi e le proprie sofferenze. In *Baby* le protagoniste, Chiara e Ludovica, sono due adolescenti che frequentano il liceo privato Collodi nel quartiere dei Parioli. Il privilegio di essere nate nella parte ricca della città non riesce a colmare i problemi di un'esistenza travagliata, fatta di pressioni dovute dalle aspettative di amici e famigliari, di insicurezze, di paure che finiscono per portare le ragazze a fare conoscenze sbagliate e a intraprendere una strada frustrante e pericolosa. Per entrambe le ragazze, all'interno della serie, si delinea una vita in cui i genitori, non direttamente responsabili delle scelte fatte dalle figlie, sono concentrati più sulle loro problematiche rispetto a dare supporto ed educazione alle ragazze. Chiara è figlia unica, di una coppia rispettabile e molto attenta alle apparenze che persiste nel resistere in un matrimonio dove è finito l'amore e il rispetto reciproco e spesso la ragazza viene coinvolta in problematiche che non le riguardano. Ludovica invece cresce sola con sua madre che, eterna adolescente, cambia uomini velocemente e spende tutti i soldi che l'ex marito le manda per il mantenimento della figlia. Tale frustrazione porta le ragazze a cercare svago in feste private per adulti, dove Fiore e Saverio, su cui Ludovica fa affidamento, le instradano verso un'apparente libertà e indipendenza, che dalle

richieste di accompagnare, a pagamento, uomini illustri a cena, approdano alla prostituzione.

Figura 10 - *BABY*



*L'immagine mostra le due ragazze a scuola;
rispettivamente a sinistra Ludovica, a destra Chiara. (Netflix, 2022)*

Questa vicenda sconcertante ha evidenziato un fenomeno molto radicato a Roma, quello della prostituzione minorile, e ha permesso di aprire un dibattito nel mondo dei *mass-media* per cercare di comprendere le motivazioni di comportamenti considerati dall'opinione pubblica sessualmente devianti. A questo riguardo si sono registrate posizioni contrastanti: da un lato chi sostiene che le ragazze non sono colpevoli, in quanto, vista la giovane età, non si rendono pienamente conto di quello che fanno; dall'altro lato la responsabilità è fatta cadere completamente sugli adulti coinvolti, sia sfruttatori che clienti, uomini che hanno approfittato della vulnerabilità delle ragazze;

ulteriori considerazioni riguardano la responsabilità dell'intera società e alle famiglie, incapaci di prendersi cura dei propri figli adolescenti.⁹⁷

La serie riporta con estrema precisione la vicenda, compresi tutti quei particolari che hanno alimentato lo scandalo; la macchina organizzativa di queste pratiche, dagli alberghi o appartamenti presi in affitto dagli sfruttatori che si occupano singolarmente di tutti gli aspetti gestionali comprendenti la ricerca dei clienti e il definire gli appuntamenti. Viene, inoltre, anche servita una descrizione di quelli che risultano i plausibili clienti, i quali sono, la maggior parte delle volte, appartenenti a classi sociali medio alte in considerazione dei costi delle prestazioni. Secondo l'articolo *Baby Squillo: vittime innocenti?*⁹⁸ pubblicato in *I profili dell'abuso* di Melania Scali (2014), questi uomini si definiscono attraverso manie narcisistiche, in quanto, pur avendo apparentemente un'adeguata vita familiare, sociale e professionale, inseguono dinamiche di potere che li facciano sentire padroni delle situazioni perseguite attraverso soggetti vulnerabili quali sono le giovani donne in questione. Nell'articolo si delinea anche la figura della "vittima partecipe": un soggetto che subisce reati, in questo caso intesi come sfruttamento sessuale, ma che, in qualche modo, partecipa alla realizzazione degli stessi.⁹⁹ Tale considerazione porta le protagoniste a non essere trattate solo come vittime passive, bensì come responsabili delle proprie azioni e autodeterminantesi soggettivamente: "Io non sono vittima di niente l'ho scelto" dice Chiara durante il processo nella terza stagione. Solitamente la responsabilità psicologica, nei reati sessuali in cui le vittime partecipano alla loro realizzazione, viene resa neutra grazie a logiche di disimpegno morale, meccanismo che opera sulla ricostruzione cognitiva delle condotte riprovevoli trasformandole in psicologicamente accettabili. Ciò permette alle "vittime partecipi" di "normalizzare" ciò a cui si

⁹⁷ M. Scali, 'Baby Squillo: Vittime innocenti?', Osservatorio Nazionale Abusi Psicologici' (a cura di), *I profili dell'abuso. Profiling*, Anno 5, N. 2, giugno 2014, FocusMinori; <http://eprints.bice.rm.cnr.it/10043/1/BABY_SQUILLO.pdf> (ult. cons. 23 giugno 2022).

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

prestano. Una volta preso avvio il tutto, le ragazze sperimentano in modo facile e veloce l'ottenimento di diversi risultati: l'apprezzamento, la stima e i soldi.

Il motivo che poi impedisce loro di uscire facilmente dal giro dipende da alcune logiche che si instaurano nei soggetti. Ad esempio, la partecipazione a tali atti devianti, sperimenta abilità e competenze utili a comporre un'immagine di sé come capace in quella determinata cosa. “Sì, mamma faccio la puttana perché è l'unica cosa in cui sono capace”, sono proprio le parole che Ludovica rivolge a sua madre nel momento in cui lei scopre tutto e la rimprovera.

Sollecitare la vittima ad assumersi delle responsabilità rispetto a sé stessa non significa colpevolizzarla, ma al contrario lo scopo è quello di evitare il rischio di stabilizzazione, cioè che essa possa percepirsi come vittima passiva, impotente e incapace. Considerare le giovani solo come elemento passivo ed “innocente” implica il rischio di vedere semplificata la complessa dimensione motivazionale psicologico-individuale ma anche familiare e sociale della sua partecipazione agli abusi subiti.

Questa serie, rispetto a quella delle altre, mostra un modello femminile che non porta sugli schermi icone di affermazione modellate da caratteri e valori positivi, ma un protagonismo posto sotto segno negativo, tanto più se associato all'età delle adolescenti, in cui le protagoniste si definiscono, spostando il focus sul contesto, compresi i regimi d'attesa. Prima tra tutte la tematica delle aspettative che nel mondo psicoanalitico viene espressa con un discorso sull'origine che viene determinato dal linguaggio.

In *La distanza amorosa*, Rosamaria Salvatore, in una citazione dallo psicoanalista di area lacaniana François Arsermet scrive: “Non si sceglie la propria origine, non la si può cambiare. Essa era già lì prima, non dipende da noi, anche se contribuiamo a determinare il nostro futuro. Siamo plasmati da ciò che ci precede senza, tuttavia, poter realmente accedervi. Ogni esistenza è sempre seconda. Non siamo autogeni. Non possiamo crearci da noi. Restiamo sempre in debito rispetto a ciò che ci

precede.” Questa riflessione sottolinea che sin dal momento in cui nasciamo – e ancor prima di venire alla luce – ci troviamo di fronte a qualcosa di già costruito per noi, un’alterità già preesistente, con un ordine simbolico (che comprende linguaggio e cultura), con una rete di attese, desideri e speranze. Tale contesto crea nel soggetto una disposizione ad affermarsi secondo queste aspettative fino a quando l’affanno e la preoccupazione di non riuscire nell’impresa lo portano a capire che sta seguendo una linea già percorsa che magari non gli appartiene. Realizzato ciò diviene importante per il singolo la possibilità di assumere la propria esistenza, il proprio destino a partire da un ventaglio di aspettative e segni che ne tracciano la venuta al mondo per poi distaccarsene. Per arrivare ad assumere una propria singolarità e particolarità, così da diventare autore della propria storia, il soggetto deve attuare un taglio rispetto a quell’apparato di domande, desideri e norme che lo precedono.¹⁰⁰

Quello che accade alle *baby squillo* sembrerebbe proprio condensare in maniera esplicita, ma progressivamente distruttiva, proprio il tentativo di attuare questo taglio. L’allontanarsi di Chiara e Ludovica dal contesto familiare e amicale sembrerebbe dipendere proprio da questa esigenza di liberazione rispetto a una vita già segnata non scelta. Chiara, ragazza acqua e sapone vive nel contesto domestico delle aspettative che la descrivono come ragazza perfetta, brava a scuola, che segue le regole. Anche lo stesso nome scelto dai genitori per lei, porta una speranza, un desiderio, in quanto richiama qualcosa di puro, di luminoso. Questo regime d’attesa si ripropone nel contesto scolastico dove i tratti che la qualificano sono quelli della fedeltà, della presenza, della reciprocità, del dimostrarsi superiore e snob senza abbassarsi a diventare amica della pecora nera della scuola (Ludovica).

¹⁰⁰ R. Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Quodlibet, Macerata, 2011, pp. 17-24.

Figura 11 - BABY



Immagine di Chiara, che la raffigura come una ragazza acqua e sapone. (Netflix,2022)

Tutto questo mondo crolla nel momento in cui viene scoperta la sua relazione segreta con il fratello della sua migliore amica, che scatena lo sconcerto e la delusione di tutte le ragazze della scuola, non tanto per il fatto in sé ma anche perché Chiara ha disatteso il suo “dover essere”. In questo momento Ludovica mostra alla coetanea un’alternativa a questo sentirsi in colpa e una vita di rivalse rispetto all’ostracizzazione. Seppur finto e corrotto, il mondo in cui Chiara si avvia rappresenta un luogo in cui sembrerebbe esclusa la possibilità di deludere sé stesse e gli altri, di agire senza dover pensare alle conseguenze. Per Ludovica il regime d’attesa è decisamente altro. All’interno del suo contesto familiare regna il caos e un individualismo narcisistico; nella solitudine cui è abbandonata il “taglio” è imposto, non cercato o provocato da un evento particolare.

Nell’ambiente scolastico, invece, vive confinata in un regime d’attesa che la inquadra come la delinquente di turno, che trova conferma in un video divenuto virale che la ritrae mentre si intrattiene con un ragazzo in atti sessuali. Già stigmatizzata malgrado

la sua giovane età come irrimediabilmente corrotta e destinata a scendere tutti i gradini dell'etica comune, incarna il prototipo di una persona da non avvicinare per non rischiare di essere trascinati in basso con lei. La ricerca che Ludovica inconsciamente attua è, dunque, quella di un contesto in cui possa essere considerata ed apprezzata. Si innamora di Fiore, uomo adulto che le riserva le attenzioni cercate, in realtà funzionali al suo inserimento nel circuito della prostituzione.

Figura 12 - *BABY*



Frame della serie in cui Ludovica apprezza le attenzioni che Fiore, uno dei due "protettori" delle ragazze, le riserva. (Netflix, 2022)

A delinearsi sono dunque due situazioni apparentemente opposte; da una parte, il regime d'attesa creato dalle rigide aspettative genitoriali e amicali porta Chiara a sentirsi rinchiusa e compressa in una realtà che la riempie di sensi di colpa, dall'altra, la mancanza completa di aspettative e speranze, porta Ludovica a cercare ossessivamente l'approvazione; questa tensione la conduce a non voler vedere il prezzo da pagare nel mondo in cui la trova. A riprova, sembra utile riportare alcune

frasi estrapolate dal discorso finale di Chiara al processo, nell'ultima puntata della terza stagione: "Avevo paura di sbagliare, avevo paura di deludere. [...] A volte i clienti ci trattavano come oggetti, ma lì per lì non ci facevo caso. Quell'apatia di cui parlavo mi faceva sentire adulta. Sembrava la soluzione a tutto. [...] Mi guardo allo specchio e non vedo una vittima. Poi mi guardo intorno e credo che la cosa più giusta sarebbe ammettere che ognuno di noi in fondo è responsabile."¹⁰¹

Non sono molti gli altri modelli femminili proposti dalla serie in quanto. Se le due protagoniste sono donne, il resto del cast artistico è composto principalmente da uomini. Tra le figure femminili ci sono le due madri, descritte entrambe come poco attente al benessere delle proprie figlie pur nella differenziazione radicale del modo in cui esercitano la funzione genitoriale. Per la madre di Chiara è imprescindibile mantenere sempre alta la reputazione familiare, anche a discapito dell'adolescente; per la madre di Ludovica, il venire a conoscenza dell'esercizio della figlia, è motivo di profitto: la vediamo infatti trattenere una percentuale del ricavato della figlia, posizione per cui sarà condannata e incarcerata per sfruttamento della prostituzione minorile. Nella conclusione, tuttavia, si assiste a una sorta di redenzione della madre di Ludovica, anche grazie al rapporto che intraprende con il preside della scuola della figlia; di qui anche un recupero del rapporto madre-figlia. D'altra parte, Chiara, invece, continua ad avere con i suoi genitori un rapporto conflittuale: la loro priorità a tenere alto il nome della famiglia induce la madre, in particolare, a imporre alla figlia di mentire ai media e di tradire l'amica. È questo il momento della presa di coscienza e soggettivazione della giovane che, consapevole ora dell'atteggiamento manipolatorio della madre, decide di dire la verità e di essere affidata ad una casa-famiglia, fino all'età di diciotto anni.

Altre due figure femminili sono quella della professoressa del liceo, che intrattiene un rapporto con un suo alunno minorenni, e quella di una prostituta professionista,

¹⁰¹ Baby, *Oltre l'acquario*, terza stagione, episodio 6, minuti 33-34.

che porta sullo schermo l'elemento di una piena e consapevole emancipazione della sessualità femminile e dell'uso del proprio corpo. A parte queste, le altre figure di donne rivestono ruoli di poco rilievo, significativo, tuttavia, è che questi si definiscano in relazione ai rapporti intrapresi con gli uomini, come nel caso di una compagna di liceo che, pur di non perdere il rapporto con il suo ragazzo, finge di essere incinta.

La serie porta in scena anche numerosi modelli maschili tra i quali; Fiore e Saverio, i due protettori che, manipolandole, inseriscono le ragazze nel mondo della prostituzione per sfruttarle giungendo infine anche a minacciarle; i due padri di Chiara e Ludovica completamente assenti rispetto alla vita delle loro figlie; il professore che porge una mano a Ludovica, ma finisce per farsi sedurre compromettendo la fiducia della ragazza; i ragazzi del liceo, disegnati attraverso lo spettro delle loro diverse problematiche tra cui il bullismo, lo spaccio e l'uso di droga e le discriminazioni omosessuali; i clienti, ovvero tutti i diversi uomini con cui le due indistintamente iscritti nella posizione di esercizio di potere biopolitico.

Baby non si qualifica dunque per delineare modelli positivi né dal punto di vista maschile né da quello femminile. Porta in luce, in primo luogo, specialmente quelle dinamiche che vedono la componente maschile approfittare delle soggettività deboli o fragili, come le adolescenti e necessitanti di imporre dinamiche di potere reificanti attraverso pratiche sessuali.

Più significativa, forse, è però l'insistenza sul regime d'attesa che tradisce la priorità dei costrutti socio-culturali rispetto alle relazioni. In questa direttrice, la serie mette quindi in scena la categoria di stereotipi ripresi e restituiti dai monitoraggi presentati nella prima parte di questo elaborato evidenziandone la solidità materiale e la loro persistenza nelle pratiche quotidiane.

5.4 Luna Nera (2020)

Luna Nera è una serie televisiva italiana distribuita da Netflix come *original* italiano nel 2020 basata su una trilogia di romanzi *Le città perdute*¹⁰² di Tiziana Triana e si definisce entro la cornice del genere *fantasy*. Si compone di un'unica stagione di sei puntate, malgrado fosse stata prevista una seconda poi non realizzata. Nell'organico del cast tecnico tutto al femminile, nelle professionalità tradizionalmente sentite come più rilevanti, si trovano nomi importanti come Francesca Manieri, Francesca Comencini, e Susanna Nicchiarelli: tutte figure di grande rilievo sia da un punto di vista professionale che per il posizionamento esplicito all'interno delle questioni che attengono alla rappresentazione delle donne nei media e più in generale al rapporto tra universo femminile e industria dei media.

Francesca Manieri ha collaborato con Laura Bispuri a creare film come *La Vergine Giurata* (2015), che propone una storia dove sono in primo piano gli ostacoli culturali che impediscono al genere femminile la piena realizzazione e *Figlia Mia* (2018), sempre affiancata alla Bispuri, che racconta il complesso rapporto madre e figlia.

Nel 2019 incontriamo la Manieri al tavolo di confronto organizzato da *Lucha y Siesta*, un centro nato nel 2008 grazie all'iniziativa di un gruppo di attiviste romane che si occupa di contrastare la violenza di genere. In particolare, con il movimento *Metoo*¹⁰³ e la valorizzazione delle intelligenze femminili ha preso avvio il progetto culturale e formativo *Al di là dei generi – Femminismi dall'immaginario alla realtà* che ha visto la partecipazione di diverse artiste e professioniste del mondo dello spettacolo, tra cui la Manieri, le quali hanno dato vita ad una ricca discussione sugli stereotipi di genere

¹⁰² T. Traiana, *Le città perdute*, Sonzogno, Venezia, 2019.

¹⁰³ Movimento femminista contro le molestie sessuali e la violenza sulle donne, nato grazie a Tarana Burke nel 2006 e diffuso in maniera consistente a partire dal 2017 quando è stato usato come hashtag, *#Metoo*, nei social media per dimostrare la diffusione di violenza sessuale e molestia soprattutto sul posto di lavoro subita dalle donne e quindi per dare l'idea della grandezza del problema.

che permeano ancora l'industria cinematografica.¹⁰⁴ Francesca Comencini dichiaratamente femminista appare tra i nomi delle esponenti del movimento *Se non ora quando (SNOQ)*; tra le varie iniziative promosse, il 13 febbraio 2011 vede due giornate di dibattito e confronto tra diverse voci femminili. Vi partecipa anche Comencini che interviene, assieme a Fabrizia Giuliani, con una relazione intitolata *Corpo, maternità, lavoro e rappresentazione*: un intervento che si impegna a dar voce a donne di ogni età e condizione raccontando come la dignità offesa non sia una questione di morale buongusto, ma attenga invece al riconoscimento di una soggettività portatrice di diritto e al godimento del pieno statuto di cittadinanza. Particolarmente significativo il nome di Susanna Nicchiarelli nel cast professionale della serie, dal momento che la professionista si caratterizza per un lavoro specifico sulla rappresentazione femminile.

Nel 2009, in *Cosmonauta*, prende in considerazione l'idea di raccontare la storia di una giovane comunista che vuole andare nello spazio, nel 2017 invece guarda agli ultimi anni di vita di una ex-icona pop in *Nico, 1988* e nel 2020 mette in scena la vita della figlia di Karl Marx in *Miss Marx*. Queste tre donne vengono raccontate in maniera inedita, in una messa in risalto, pur nella diversità delle epoche di ambientazione, della determinazione di queste figure femminili nel far valere i propri ideali e i propri valori, dall'amore per la politica e il sogno dello spazio, alla volontà di riprendere in mano la propria vita, alla lotta per sottrarsi alla giurisdizione, anche intellettuale, degli uomini del proprio tempo. Donne, insomma, che combattono sia sul fronte del privato che su quello del pubblico per far sentire con forza la propria

¹⁰⁴ Chiara Franceschini, 'Al Di Là Dei Generi. Femminismi Dall'Immaginario Alla Realtà. - Intersezionale' (*Intersezionale*, 2022) <<https://www.intersezionale.com/2021/06/07/al-di-la-dei-generi-femminismi-dallimmaginario-alla-realta/>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

Arianna Martinez, 'Lucha Y Siesta: La Casa Delle Donne Che Resiste Con Le Donne' (*largemovements.it*)

<<https://video.largemovements.it/lucha-y-siesta/#:~:text=Lucha%20y%20Siesta%20%C3%A8%20una%20realt%C3%A0%20romana%20che,A TAC%2C%20nota%20azienda%20della%20capitale%20per%20i%20trasporti.>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

voce. Siamo, quindi, di fronte a un organico che, oltre ad essere composto completamente al femminile, vanta al suo interno professioniste del campo audiovisivo che prendono parte a movimenti femministi e pongono le proprie energie a favore di una collocazione e rappresentazione del femminile più ricettiva delle istanze del presente.

Luna Nera, ci porta nel 1600 italiano, epoca di scoperte scientifiche, studi letterari ma, anche di paura e superstizione. Adelaide, detta Ade, è una giovane levatrice del piccolo borgo di Torre Rossa che, avendo previsto e annunciato la morte di un neonato è costretta a lasciare il paese e a nascondersi per l'accusa, sollevata dagli abitanti del paesino, di essere una strega. Dopo la morte sul rogo dell'amata nonna, a propria volta indicata come strega, Ade insieme al fratello Valente, trova rifugio in una misteriosa comunità di donne di diverse età, che condividono con lei l'amaro destino di persecuzione, sita al limite del bosco. Si tratta di donne indipendenti, non disposte a scendere a compromessi con le superstizioni e la mentalità del loro tempo e per questo marchiate come streghe, figlie del demonio e viste con timore dai popolani. Il racconto si sviluppa trattando principalmente il tema della caccia alle streghe da parte dei benandanti.¹⁰⁵

Luna Nera è una serie *fantasy* che si sviluppa orizzontalmente nella successione di puntate interdipendenti. Le maestranze femminili dietro la telecamera trovano proiezione nella coralità del protagonismo al femminile della comunità di streghe.

¹⁰⁵ I benandanti furono gli appartenenti ad un culto pagano- sciamanico contadino basato sulla fertilità della terra diffuso in Friuli, intorno al XVI-XVII secolo. Si trattava di piccole congreghe che si adoperavano per la protezione dei villaggi e del raccolto dei campi dall'intervento malefico delle streghe.

Figura 13 - LUNA NERA



*Le protagoniste della serie - il collettivo al femminile.
Rispettivamente da sinistra a destra: Leptis, Persepolis, Ade, Janara, Tebe. (Netflix, 2022)*

Il contesto storico in cui si svolgono le vicende narrate permette di evidenziare un orizzonte di discriminazioni di genere e un impianto sociale nettamente patriarcale. Questo affresco, tuttavia, è funzionale a produrre il campo di posizionamento e azione delle protagoniste, atte a forare questa condizione di subalternità perseguendola attraverso l'unione delle forze e il mutuo soccorso.

La scelta della figura della strega non è casuale. Il nome “strega” sembra derivare dal latino “*stryx*”, vale a dire la strige, uccello simile al gufo, che, secondo una vulgata, entra con occhi infuocati durante la notte nelle case per afferrare con i suoi artigli i bambini, dei quali mangia le carni e beve il sangue. Proprio come accade all'interno di *Luna Nera*, il nominativo viene spesso associato alle levatrici, considerate responsabili di aborti o uccisioni di bambini.¹⁰⁶

¹⁰⁶ S. Boccalon, *La magia del femminile*, collana “*Quaderni Filosofici del Dipartimento di Scienze Politiche 3*”, EUT Ed., Trieste, 2002, p. 16.

Diffusamente si ritiene che questa figura sia riconducibile a quelli che, ancora, vengono nominati “i secoli bui”, ossia l’epoca medievale, non di rado associati a un esercizio dell’autorità religiosa di stampo repressivo, in particolar modo verso il genere femminile a causa di una profonda e radicata misoginia per l’identificazione con la prima peccatrice in assoluto (Eva); di qui l’equivalenza dell’appartenenza al sesso femminile e le istanze diaboliche, tra cui il potere di condurre alla perdizione. Studi hanno da tempo, in realtà, sfaldando questi assunti verso il mondo medievale dove, per altro, le donne hanno esercitato “capacità giuridiche”, rimangono proprietarie dei propri beni, godono del diritto di voto, intervengono nei processi, prendono parte alla vita economica, esercitano mestieri etc...¹⁰⁷

Lo sviluppo della demonofobia¹⁰⁸ ci porta verso il Quattrocento. Esplosa dopo l’epidemia di peste del 1348 e, alimentata principalmente da teologi domenicani e predicatori francescani, essa cresce progressivamente e giunge ai massimi livelli nel Cinquecento. È proprio questa l’epoca in cui la caccia alle streghe si espande a macchia d’olio in tutta Europa occidentale,¹⁰⁹ fenomeno che è stato associato alla necessità da parte della Chiesa di sopprimere qualsiasi istanza di alterazione dello status quo e dei poteri costituiti attraverso lo strumento della paura, in cui rientra anche il pericolo delle streghe. In un contesto storico fortemente caratterizzato da un preciso ordine sociale, la donna non ha alternativa al matrimonio se non il convento e tale destino incombe anche su colei che rimane vedova.

¹⁰⁷ C. Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. Vito Carraresi, Dedalo, Bari, 2011, pp 231-248.

¹⁰⁸ Demonofobia; paura ossessiva per il demonio. Il testo canonico della demonologia, studio delle credenze relative agli spiriti/demoni, tardo medievale è il “*Malleus maleficarum*” di Heinrich Institoris (1486) in cui si correla il timore maniacale della sessualità femminile alle persecuzioni giudiziarie della stregoneria sostenute dall’elaborazione di motivazioni teologiche.

¹⁰⁹ G. Berti, *Storia della Stregoneria. Origini, credenze, persecuzioni e rinascita nel mondo contemporaneo*, Arnoldo Mondadori, Milano, 2010, p 77.

Il sospetto che aleggia sulla donna sola costituisce un'automatica forma di esclusione, motivo per intensificare la vigilanza o per sollevare l'accusa di esercitare la stregoneria.¹¹⁰

In *Luna Nera*, le donne accusate di essere streghe sono persone non soggette a un'autorità maschile (marito, figlio, padre), giovani e “troppo” belle, propense a familiarizzare con altre donne o portatrici di una sessualità “perversa”, o, come nel caso di Ade, levatrici e quindi esposte all'accusa di causare la morte dei neonati. Nella serie queste personagge si rivelano poi effettivamente dotate di poteri magici visto il genere *fantasy* entro cui si definisce la serie.

Anche la pratica della medicina naturale, tradizionalmente esercitata dalle donne anche per trasmissione generazionale rientra nei settori di sorveglianza della Chiesa. Nella serie, la nonna di Ade le insegna ad usare alcune piante per curare la malattia del fratello.

In tempi più recenti (da fine '800 in poi) le femministe, si sono riappropriate del termine “streghe” per risemantizzarlo e rivendicarne un valore positivo che guarda alla capacità di resilienza e all'esercizio di *agency* anche in epoche particolarmente repressive rispetto al genere femminile nonché come elemento eversivo del sistema dominante.¹¹¹ Le donne che scendono in piazza negli anni '70 usano questa auto-identificazione con le streghe per dare forza alle proprie rivendicazioni, a individuare una forza ribelle, creativa, “politica”, che lotta contro il patriarcato.¹¹²

Lo slogan che echeggia in questi anni, “Tremate, tremate le streghe son tornate”, deve il suo successo al volume delle studiose femministe americane Barbare Ehrenreich e Deirdre English intitolato *Witches Midwives and Nurses: A History of Women Healers*, (lett. “Streghe, ostetriche ed infermiere”), pubblicato a New York nel 1973 e

¹¹⁰ C. Arnould, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, op. cit., pp 231-248.

¹¹¹ R. Mauceri, *La nuova ondata (+streghe -donne?)*, collana editoriale ‘La Nereide’, 2000, pp. 149-151.

¹¹² X. Von Tippelskirch, M. Al Kalak, M.Duni, *Introduzione a: Immaginare la stregoneria*, numero monografico di “Genesis” XIX/1, Viella Ed., Roma, 2020, p.6.

in traduzione italiana nel 1975 con il titolo *Le streghe siamo noi. Il ruolo della medicina nella repressione della donna*.¹¹³ Questo libro appare come primo volume di una collana significativamente intitolata *Il Vaso di Pandora* che si impegna a raccogliere testimonianze su aborto, donne e ginecologia, mestruazioni e menopausa, sessualità femminile, ma anche donne e sindacato.¹¹⁴

A New York sulla scia di queste considerazioni si forma il gruppo *W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell)* che punta, attraverso delle manifestazioni e operazioni mirate, a sovvertire dalle fondamenta il sistema patriarcale e capitalistico. La loro prima apparizione emerge nel 1968 in occasione del giorno di *Halloween*; le componenti del gruppo si travestono da streghe con tanto di scope, mantelli e cappelli neri per marciare verso *Wall Street* con la minaccia di “stregare” i mercati finanziari al suono di “Tremate, tremate, le streghe son tornate”, divenuto poi uno slogan trasversale tra i collettivi delle femministe degli anni '70. L'autrice franco-svizzera Mona Chollet, in un saggio scritto nel 2018, si sofferma sul valore politico di questa appropriazione operata dalle attiviste degli anni '70 che sovverte gli stereotipi acquisiti e ne mette in luce la prospettiva *gender oriented*. La forza di questa appropriazione si conferma anche nella rivendicazione operata recentemente dal movimento femminista di *Non una di meno*¹¹⁵ che risemantizza tale figura. La rappresentazione violenta delle donne accusate di stregoneria legittimata dalla Chiesa diventa per le femministe un riferimento materiale e palpitante della misoginia come struttura sociale.

¹¹³ B. Ehrenreich, D. English, *Witches Midwives and Nurses: A History of Women Healers*, The Feminist Press, at the City University of New York, New York, 1973.

¹¹⁴ R. Sarti, *Streghe e... storiche. Qualche spunto di riflessione su storia di genere e stregoneria*, *Storicamente*, 4, Urbino, 2008, pp. 2-6.

¹¹⁵ “*Non una di meno*” è il movimento femminista italiano ispirato allo storico “*NiUnaMenos*” messicano ed argentino, che nasce nel maggio del 2016. Il suo grido di battaglia è la lotta contro la violenza sulle donne e la discriminazione di genere in tutte le sue forme, a casa, sul lavoro, in politica ed in ogni altro contesto. Dietro al successo di questo movimento c'è la volontà di creare una relazione tra donne al di fuori dai meccanismi di potere e la voglia di costruire un soggetto collettivo intersezionale.

Luna Nera si inserisce pertanto in questa lunga tradizione entro cui le professioniste implicate, in considerazione del loro attivismo, certamente ben si muovono. Da questo punto di vista la serie partecipa, dunque, attraverso il mezzo audiovisivo, alla risemantizzazione e riqualificazione del termine iniziata nel contesto delle lotte femministe sopracitato.

Di pari passo con il tema della rivendicazione del concetto di strega si sviluppa un altro tema fondamentale, ossia quello della “sorellanza”, vista come forza di unione. La scrittrice Kate Millett,¹¹⁶ leader del femminismo del 1970, propone di usare la parola “sorellanza” con il fine di riassumere l’ideale per il quale si ritrova a combattere; ovvero quello di vedere un’unione sociale tra le donne senza che esistano differenze di classe, religione, etnia. Da questo momento in poi il termine viene inteso come patto sociale, etico ed emotivo costruito tra donne, che si pone sulla scia di pensiero che vede l’emancipazione possibile solamente riunendo a creare alleanze strette per esercitare una pressione politica e incidere sui procedimenti decisionali. Il termine lavora inoltre sul ribaltamento del luogo ricorrente che enfatizza una presunta incapacità delle donne di collaborare tra loro.

La sorellanza lavora anche come un esercizio di critica e autocritica costante, esercitata però all’interno di una rete di reciproco sostegno volto al cambiamento.

La lunga gittata del grido di Kate Millett, “*donne di tutto il mondo, unitevi*”, ha trovato una recente ripresa nel campo dei film *studies* nel convegno *Essere (almeno) in due* di Fascina, il Forum delle studiose italiane di cinema e audiovisivo, e nel volume omonimo a cura di Giovanna Maina e Chiara Tognolotti, il cui titolo gioca in eco con *Essere due* di Luce Irigaray¹¹⁷.

Nelle diverse voci che compongono il volume, si intesse la volontà di una condivisione di riflessioni riguardo la collaborazione di più soggetti femminili in uno

¹¹⁶ Kate Millett è una scrittrice e un’attivista femminista statunitense la cui opera più celebre è “*La politica del sesso*” (1970), dove sostiene che l’oppressione sessuale sia dominio politico e quindi la causa principale di oppressione delle donne viene individuata nella politica del sesso, o patriarcato.

¹¹⁷ L. Irigaray, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

senario che per lungo tempo ha tratteggiato la produzione audiovisiva nazionale come mono-sessuata, abitata da un soggetto unico. A essere ripresa è l'urgenza e la necessità, avallata anche da esempi storici, di un reciproco affidamento, di tattiche e strategie di sostegno, di complicità, o semplicemente di vicinanza, del resto sperimentate dalle donne nella quotidianità ancor prima che il femminismo ne riconoscesse il potenziale rivoluzionario, comprese quelle che si sono ritrovate confrontarsi con uno spazio, quello del cinema, plasmato dallo sguardo maschile.¹¹⁸

In questa direttrice, come rivela Luce Irigaray la relazione intersoggettiva tra donne, anche qualora incompiuta, si contrappone a una concezione di relazione maschile improntata all'asse soggetto-oggetto. Anziché una relazione a due, seguendo questa linea di pensiero, l'uomo sembrerebbe preferire una relazione fra l'uno e il molteplice, fra l'io-soggetto maschile e gli altri: la gente, la società intesi come loro e non come tu.¹¹⁹

Sempre Luce Irigaray, nel suo testo *Oltre i propri confini*¹²⁰, sostiene che negli anni Settanta molte donne, uscite dall'isolamento in cui le aveva confinate la cultura patriarcale, hanno trovato una parola pubblica condivisa ed sono state toccate dalla gioia dell'incontro fra loro, riscontrando che ciò che le univa potesse essere più forte di ciò che le divideva. L'essere con molte, fra molte, ha quindi risposto all'urgenza di ritrovare sé stesse nella relazione con le altre, differenti, soggettività femminili.¹²¹

Il valore aggiunto sta proprio nella possibilità di valutare un legame anche in virtù di traiettorie conflittuali, riconosciute in quanto tali. Questa dimensione di un'alterità interna al genere caratterizza anche la trama di *Luna Nera* che annovera non pochi scontri tra le protagoniste; l'alterità viene, quindi, presa come punto di partenza per

¹¹⁸ G. Maina, C. Tognolotti, *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Edizioni ETS, Pisa, 2018, pp. 7-9.

¹¹⁹ S. Pezzano, *La relazione creativa. Miriam. Il diario*, in *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, G. Maina, C. Tognolotti (a cura di), Edizioni ETS, Pisa, 2018, p. 43.

¹²⁰ L. Irigaray, *Oltre i propri confini*, Dalai Editori, Milano, 2007.

¹²¹ F. Polato, *Riflettersi in molte*, in *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, G. Maina, C. Tognolotti (a cura di), Edizioni ETS, Pisa, 2018, pp 65-74.

mettere in crisi il discorso dominante su femminilità e mascolinità come maschere fisse.

Pur essendo uno degli argomenti “forti” del femminismo, la sorellanza non mira a creare un sistema politico basato sull’esclusione di genere o sulla sottomissione di uno sull’altro, non si basa su un sistema ginarchico. A far da motore per la sorellanza è l’idea, piuttosto, di costruire una rete al femminile che possa creare uno spazio protetto che dia alle donne l’opportunità di esprimersi liberamente, condividendo le proprie esperienze e conoscenze e discutendo le proprie idee, ma anche un modo per prevenire violenze e abusi, specialmente in ambito domestico.

All’interno di *Luna Nera* la sorellanza è evidente nella struttura corale, costituita da donne perseguitate che si riuniscono, per proteggersi, sotto il tetto delle Città Perdute e, mentre il potere esercitato dallo stregone che si nasconde sotto l’ala della Chiesa è unico, i poteri posseduti dalle streghe sono tutti diversi e complementari.

Ad esempio, le tre donne che vengono salvate attraverso i poteri di Ade, che permettono di percepire la loro imminente morte e quindi di arrivare in tempo per salvarle, dimostrano di avere poteri che si compenetrano e che risultano fondamentali, nella scena finale, per fermare l’antagonista maschile. Nell’incitare le compagne nello scontro finale, a Petra viene detto “Che la roccia forgi le tue braccia” in riferimento al suo potere è quello di trasformare/polverizzare gli oggetti, a Segesta “Che tu possa far germogliare qualsiasi seme dei nostri pensieri” in quanto lei controlla le piante e ad Aquileia “Che i tuoi inganni siano sogni per noi” in quanto il suo potere consiste nel trasformare i disegni in illusioni che assomigliano a cose reali. In questi tre poteri è possibile riscontrare rispettivamente, la “Forza”, intesa come resistenza sia fisica che mentale, il “Pensiero”, quindi il credere nelle proprie idee e il saperle portare avanti con fermezza, e l’“Inganno”, inteso come un uso determinato della parola per far valere il proprio pensiero. Molto spesso nei dialoghi tra le streghe viene fuori la parola “Forza”, che sottolinea il rapporto di unione, condivisione e di

protezione insito nel concetto fino ad ora inteso con il nome di Sorellanza. Le donne/streghe si fanno in continuazione forza l'un l'altra sia con il sostegno reciproco essendoci fisicamente sia a livello verbale.

I personaggi maschili presentano tutt'altre attitudini. I benandanti sono descritti come retrogradi e ignoranti, come si evince nel pregiudizio contro un personaggio, pure maschile – il giovane Pietro, figlio del capo dei benandanti, che studia medicina secondo gli orientamenti del metodo scientifico. Nella loro ignoranza, ritengono che la soluzione alla causa di tutti i mali della città sia nella repressione delle streghe. Marzio Oreggi, lo stregone antagonista delle protagoniste, invece, ha come suo unico scopo quello di acquisire il potere assoluto appropriandosi di tutti i segreti della magia delle streghe che per questo vuole catturare. Celato nelle vesti di esponente della Chiesa, approfitta del suo ruolo, per plasmare il pensiero dei cittadini e dei benandanti e sobillarli contro le streghe.

I due personaggi più giovani Pietro e Spirto rappresentano la via di mezzo tra le due fazioni; menti ancora “fresche” che non sanno bene da quale parte schierarsi. Pietro, avendo intrapreso studi di medicina, inizialmente si schiera a difesa delle donne accusate di stregoneria poiché, grazie al suo sapere improntato al metodo scientifico, riconosce i pregiudizi nelle accuse rivolte alle donne.

Alla morte del padre per mano di Ade, attraversato dal dolore e desideroso di vendetta, tuttavia, si trasfigurerà in un persecutore, allineandosi alle altre figure maschili. Spirto è un ragazzino orfano che viene accudito fin da piccolo dai benandanti; nel corso della storia intraprende una relazione con Persepolis, una delle streghe, e nonostante in alcune circostanze, come per esempio la situazione finale in cui cerca di aiutare le streghe a liberare Tebe, continua a mantenere un legame più forte con chi lo ha cresciuto.

Tra i benandanti compare un'unica figura femminile, Cesaria, sorella adottiva di Pietro. La donna aspira da sempre a diventare parte del gruppo e per tale scopo supporta e difende tutti i valori di questi ultimi, dando di conseguenza la caccia alle donne considerate come una minaccia per la società. Per quanto incarni questi valori, si configura in realtà anch'essa, similmente alle streghe perseguitate, come una donna che non rispetta i canonici ruoli riservati, all'epoca, al genere femminile; si veste con abiti maschili, si propone ad un lavoro riservato agli uomini, usa le armi.

Nonostante venga apprezzata da tutti per le sue capacità di astuzia e caparbia,

non sfugge però ai pregiudizi che limitano il suo destino giudicandola in quanto donna. Un esempio di ciò viene presentato nella scena in cui Sante, il padre adottivo, si rivolge a lei dicendo: "Saresti perfetta per guidare i benandanti, peccato che tu sia una donna".

Nel finale a sorpresa, nel momento di maggiore difficoltà, che vede la comunità di streghe sul patibolo per essere messe al rogo, il fratello di Ade, che già aveva dato qualche segnale di possedere alcuni poteri, durante l'eclissi, che ha luogo in quel momento, li vede accrescere rivelandosi "l'electo" che inizialmente la narrazione faceva pensare essere la sorella Ade. La soluzione sembrerebbe pertanto mettere in

Figura 14 - LUNA NERA



Cesaria, unica donna a far parte dei benandanti. Indossa abiti maschili e possiede armi. (frame Netflix)

discussione la traiettoria di genere della serie. Il vero colpo di scena, tuttavia, è nella rivelazione che Valente, è in realtà una bambina, il cui sesso biologico era stato trasfigurato da una magia della madre per proteggere l'Eletta.

Nel finale, in questa prospettiva assolutamente coerente con il profilo delle professioniste che concorrono alla realizzazione della serie, l'Eletta è attorniata dalla comunità ma non in forma ancillare bensì come insieme di persone soggettivamente individuate nelle loro diversità che aiuteranno la giovane donna a crescere, a gestire il suo potere e a metterlo al servizio della sorellanza.

Figura 15 - *LUNA NERA*



L'immagine raffigura l'Eletta, Luce, nascosta prima nelle sembianze del fratello di Ade, Valente. (Netflix, 2022)

5.5 Blanca (2021)

Blanca è una miniserie realizzata nel 2021 da *Lux Vide* e *Rai Fiction*; la prima stagione (per ora l'unica girata) viene trasmessa in prima serata su Rai 1 e contemporaneamente resa disponibile su Netflix, dove però ciascun episodio è stato diviso in due parti. Nella programmazione Rai, dunque, la serie vanta sei episodi mentre nella piattaforma dodici.

A dirigere la serie sono Jan Maria Michelini e Giacomo Martelli; la storia è tratta dai romanzi di Patrizia Rinaldi che hanno come protagonista l'omonimo personaggio.¹²²

Il racconto narra le vicende di Blanca Ferrando, una consulente della polizia di Genova che si occupa di decodificare file audio. All'età di dodici anni Blanca è diventata cieca a causa di un drammatico incendio nel quale ha perso la vita sua sorella maggiore Beatrice, apparentemente provocato dal fidanzato di lei. È proprio questa tragedia a maturare una volontà di giustizia che porta la giovane a entrare nella polizia, malgrado la contrarietà dello zio e del padre. Nella vita due sono le figure principali che la affiancano: il suo cane guida, Linneo, un *bulldog* femmina che, oltre ad aiutarla nella pratica, la protegge e la conforta nei momenti difficili, e la sua migliore amica, che le dà consigli e la accompagna nelle situazioni dove le serve una guida verbale.

¹²² P. Rinaldi, *Blanca*, Dal mondo, Edizioni E/O, 2021.

Figura 16 - *BLANCA*



Frame della serie che ritrae Blanca e la sua cagnolina Linneo. (Rai Play, 2022)

Come la serie poliziesca, *Non uccidere*, analizzata in questo capitolo, anche questa si caratterizza per uno sviluppo sia verticale, la risoluzione dei casi inizia e si conclude in episodi autonomi, che orizzontale, che riguarda l'ambito privato di Blanca e che si estende progressivamente da puntata a puntata. Una connessione lega uno specifico caso d'indagine e la vita della protagonista: una ragazzina, rimasta orfana della madre nel primo episodio, si affeziona a Blanca; la sua presenza rimarrà costante per tutta la stagione intrecciandosi agli altri piani narrativi.

Quest'opera si presenta nel complesso un'unione tra fattori di persistenza del poliziesco classico italiano, con tutti i cliché comuni per quanto riguarda il femminile (la presenza di un protagonismo a metà, le sfide complesse di un ambiente lavorativo prettamente maschile pieno di pregiudizi, la rappresentazione della protagonista come giovane e bella) ed elementi di innovazione, in quanto emerge un soggetto

diversamente abile, ossia una donna non vedente. La mancanza della vista permette alla protagonista di sviluppare maggiormente gli altri sensi: l'olfatto, il gusto e il tatto. L'udito risulta essere, però, quello a cui viene data maggiore attenzione.

Si parla di un "udire" particolare che non risulta soltanto fisico, sostituito alla vista per l'orientamento, ma è anche un "sentire" emotivo. Tramite i toni di voce Blanca riesce a capire gli stati d'animo delle persone e a usare questa peculiarità nella risoluzione dei casi.

La disabilità viene portata in scena con l'aiuto e la supervisione di Andrea Bocelli, che si mette a disposizione di Maria Chiara Giannetta, l'attrice, per permetterle di entrare al meglio nel personaggio di Blanca. Alla presenza di Bocelli è attribuito il lavoro di sensibilizzazione, rivolto al pubblico, ma anche al cast, sul linguaggio e in particolare a rompere il tabù dell'uso di termini legati alla visione (quali "io ti vedo", "ci vedo") in presenza di ipovedenti. Lo stesso personaggio di Blanca li usa, a sottolineare che ognuno ha il proprio modo di percepire e di vedere. In sceneggiatura, sono numerose le situazioni in cui le persone che avvicinano Blanca si scusano con lei per l'uso – imponente nel linguaggio corrente – di vocaboli riferiti all'area semantica della vista. Blanca risponde loro ironicamente, facendo capire che lei non è esclusa dalle potenzialità espresse dal linguaggio della visione. Un ulteriore apporto di Bocelli come consulente riguarda la prossemica degli spazi familiari, che deve essere disinvolta, essendo una delle prime cose che i "diversamente vedenti" – secondo la formulazione di Bocelli – imparano a fare. La Giannetta riferendosi a un incontro a casa di Bocelli – descrive nel seguente modo il suo abitare gli spazi domestici: "lo abbiamo visto muoversi nei suoi spazi normalmente [...] Bocelli mi ha detto che "non c'è niente che non si possa fare quando capisci dove sei."¹²³ Sempre dalla consulenza di Bocelli deriva la messa in scena dei momenti – cruciali nelle

¹²³ Silvia Fumarola, 'Blanca', Maria Giannetta: " La Mia Super Eroina, Che Non Ha La Vista Ma Sa Vedere Il Mondo' (*Repubblica.it*, 2022)

<https://www.repubblica.it/serietv/rai/2021/11/18/news/blanca_maria_chiara_giannetta_la_mia_super_eroina_che_non_ha_la_vista_ma_capisce_il_mondo_-326859803/> (ult. cons. 23 giugno 2022).

traiettorie investigative – in cui la protagonista si concentra su un suono particolare: è come se si entrasse in una stanza nera dove viene isolato solo quel rumore e chi o cosa lo produce, il resto scompare. “Questo perché – sempre dalle parole della Giannetta – la vista tante volte distrae, mentre non vedendo si può andare più velocemente al cuore di cose, persone, situazioni. Sono doti che appaiono come poteri.”¹²⁴

La serie *Blanca* è dunque rappresentativa di quella politica di inclusività fatta propria dalla piattaforma; vi concorre non solo il profilo della protagonista – diversamente abile – ma anche l’attenzione a restituire gli elementi di forza di una condizione che, sentita come menomante, dovrebbe forse essere intesa come una diversità.

La serie si è imposta anche per la tecnica innovativa con cui è stata realizzata. Per le registrazioni viene usata, per la prima volta in una serie tv italiana, la tecnica dell’Olofonia, Audio Immersivo. Si tratta di una tecnica di registrazione che riproduce il suono in maniera tridimensionale e quindi più fedele a come realmente percepita dall’apparato uditivo umano. Risulta un ascolto a 360 gradi, in cui il suono rimbalza secondo le esatte coordinate spaziali di registrazione e si sente esattamente da dove proviene. Questa invenzione nata in Italia negli anni ’80 (anche se la paternità è tutt’ora molto discussa) è attribuita a Umberto e Maurizio Maggi e all’ingegnere elettronico argentino Hugo Zuccarelli, che nel 1980 si trova in Italia per studiare. Numerose sono le sperimentazioni successive al riguardo, anche da parte della Rai, tra le quali ve ne sono molte di artisti famosi nel campo della musica come i *Pink Floyd* e i *Roger Waters*.¹²⁵

Il suono, dunque, assume in questa serie un ruolo nevralgico articolandosi su più livelli, tecnico, narrativo, drammatico. Viene inscenato all’interno della narrazione

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ 'Olofonia - Wikipedia' (*It.wikipedia.org*, 2022)

<<https://it.wikipedia.org/wiki/Olofonia#:~:text=L%27%20olofonia%20%C3%A8%20una%20tecnica%20di%20registrazione%20e,testa%2C%20quasi%20nelle%20esatte%20coordinate%20spaziali%20di%20registrazione.>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

tramite la rappresentazione delle tecniche con cui Blanca decodifica le tracce audio e quelle utilizzate anche sul campo: la vediamo, per esempio, schiacciare le dita per sentire il rimbalzo del rumore negli oggetti circostanti. Questi momenti vengono restituiti attraverso la tecnica di registrazione indicata, resa possibile tramite un microfono specifico, olofono, fruibile appieno attraverso delle cuffie o tramite un sistema *dolby surround*. Il suono si sposta, quindi, insieme a Blanca.

La narrazione fa proprie le difficoltà di essere una ragazza cieca in un mondo poco inclusivo e che non fa sconti, specialmente nell'ambito lavorativo.

Le difficoltà determinate dalla cecità vengono trattate con ironia e sarcasmo da tutti i personaggi e dalla stessa Blanca che in questo modo, tuttavia, connota la condizione come tutt'altro che cupa e deprimente. Se vediamo la ragazzina cambiare posizione agli oggetti e metterla così in difficoltà e i corteggiatori di Blanca ingaggiare con lei battute sul tema secondo una modalità che potrebbe apparire politicamente poco corretta, queste soluzioni narrative spingono a rendere secondarie le difficoltà di Blanca – dopo tutto, ognuno di noi presenta fragilità caratteriali e fisiche – rispetto alla voglia di vivere che la spinge a sfidare sé stessa e ad andare oltre i limiti della sua cecità.

Di diverso impatto sono invece i *flashback* frequenti con cui vengono messi in risalto momenti traumatici che collegano la perdita della vista con la morte della sorella e che ci mostrano in maniera convincente le drammatiche difficoltà di chi deve imparare a convivere con questa disabilità. I momenti “bui” vengono affrontati con l'aiuto di una coralità di personaggi che la attorniano, tra tutti la sua cagnolina. La serie si caratterizza dunque per un'alternanza di registri che trapassano dalla leggerezza, allo *humour* e allo scherzo fino ai toni di una drammaticità reale e coinvolgente.

Se Blanca rappresenta per questi aspetti un personaggio anomalo per il pubblico italiano, altri elementi la accomunano a altre serie tv poliziesche con protagonismo

femminile, tra cui la stessa *Non uccidere*. Come già asserito in precedenza, tra questi troviamo il co-protagonismo sul luogo del lavoro, qui condiviso con l'ispettore Liguori. Questi, tuttavia, a differenza di quanto accade usualmente per i personaggi maschili, viene connotato con un approfondimento sul privato e sul suo passato traumatico.

Figura 17 - *BLANCA*



Immagine in cui è possibile osservare il citato protagonismo a metà - Blanca e l'ispettore Liguori condividono durante ogni caso la scena. (Rai Play, 2022)

Anche in questa serie, la protagonista si ritrova coinvolta in un triangolo amoroso tra due uomini, l'ispettore suo collega e il cuoco, entrambi segnati da un passato di drammi.

Per quanto riguarda le discriminazioni in *Blanca* abbondano, in una sommatoria in quanto “la donna ficcanaso”, a Jessica Fletcher, e soggetto portatore di disabilità.

Tra i primi a renderle la vita difficile è il suo superiore: sfacciato, arrogante e prepotente, che non perde occasione per farle notare che non è “normale”, che ha dei limiti e che non potrà mai realmente lavorare in commissariato. Di seguito diamo una casistica delle frasi che caratterizzano il personaggio come profondamente misogino e ostile all'inclusione delle diversità nei contesti lavorativi: “ho un'agente in maternità un'altra in malattia e la procura mi manda questa cieca?”, “una come te non lo può fare questo mestiere”, “il tuo posto è al centralino”, “non ti licenzio solo perché è possibile che al tuo posto mi mandino un'atra stagista, sorda magari” “una poliziotta non vedente non è credibile” “stupidità il tuo nome è donna”... Blanca usa l'arma dell'ironia e del sarcasmo per replicare (“ma sa qual è la differenza tra me e lei è che io non posso vedere, lei non vuole vedere”) ponendosi in tal senso come una risorsa per quei spettatori e spettatrici che condividono con la protagonista la lotta quotidiana rispetto una società ancora immatura rispetto alle diversità. Il profilo negativo del supereroe di Blanca trova corrispondenza negli altri personaggi maschili, tutti – ad eccezione del padre, sempre a fianco della figlia in maniera positiva – connotati in maniera essenzialmente negativa.

L'ispettore viene presentato come un Don Giovanni sempre a caccia di nuove conquiste; per quanto abbia un animo gentile e protettivo, è tormentato dal suo passato che non vuole affrontare e che non gli permette di aprirsi all'amore. Il cuoco inizialmente è la figura maschile migliore e più accudente; nel corso della stagione si scopre invece essere un maniaco che spia la protagonista e, colpo di scena finale, si

rivela essere il fidanzato della sorella, dato per morto. Lo zio di Blanca, che figura come il personaggio più protettivo, si rivela l'assassino della sorella.

Tutte le figure femminili principali che attorniano la protagonista sono invece connotate positivamente. Lucia è la ragazzina che piomba senza preavviso nella vita del personaggio principale e con il suo carattere giovane e irriverente le colora le giornate aiutandola e condividendo con lei momenti divertenti e drammatici; l'aiuto risulta poi reciproco in quanto anche lei vive una situazione familiare complessa, segnata dalla morte della madre e dall'alcolismo del padre. Stella è la migliore amica di Blanca e il rapporto con la protagonista all'interno della serie è rappresentato solamente telefonicamente. Lavora come estetista ed è sempre molto impegnata, ma risulta in qualunque istante pronta a darle un supporto emotivo e pratico, per esempio elencando all'amica ciò che vede in videochiamata per poterle dare indicazioni orientative in spazi nuovi. Persino Linneo, il cane, è di sesso femminile ed incarna la relazione a cui la protagonista tiene di più in assoluto.

Riprendendo ciò che il regista Jan Maria Michellini dice in un'intervista *Blanca*, è la storia di un essere umano prima ancora della rappresentazione dei limiti e dei vantaggi della sua condizione. La sua disabilità viene trattata come un'occasione per sviluppare altre doti, utili non solo a lei ma soprattutto alla professione che svolge.¹²⁶ Maria Chiara Giannetta in un'intervista su *RollingStone* Italia, inoltre, sottolinea come interpretare una donna cieca nel mondo cinematografico e televisivo italiano, sia una rarità. Secondo l'attrice, il successo ottenuto – da cui l'annuncio di una seconda stagione – è dovuto al cambiamento di sensibilità di chi produce e nel pubblico, che sembrerebbe oggi esprimere il bisogno di prodotti più attenti alle diversità e a realtà finora trascurate. La concezione stessa di pubblico va via modificandosi, passando da un singolare – universale maschile e “normodotato” a una

¹²⁶ 'Intervista Jan Maria Michellini - Bing Video' (*Bing.com*, 2022)

<<https://www.bing.com/videos/search?q=intervista+jan+maria+michelini&docid=608027851744681256&mid=ACF4B1164C25795F279EACF4B1164C25795F279E&view=detail&FORM=VIRE>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

pluralità di spettatorialità, ivi compresi i diversamente abili. L'autorevolezza delle consulenze di persone non vedenti ha inoltre permesso, da un lato di smontare la posizione di ritenere poco credibile la messa in scena di una persona non vedente autonoma e indipendente, dall'altro di creare una rappresentazione con cui le persone non vedenti possono dialogare e "riflettersi".¹²⁷

L'innovatività di *Blanca* sembrerebbe del resto non essere relegata al mercato italiano, considerando che la serie è già stata venduta in sei mercati stranieri tra cui: Brasile, Spagna, Francia, Ungheria, Giappone ed Australia

¹²⁷ 'Maria Chiara Giannetta, La Mia Blanca È Differente | Rolling Stone Italia' (*Rolling Stone Italia* |, 2022)
<<https://www.rollingstone.it/tv/interviste-tv/maria-chiara-giannetta-la-mia-blanca-e-differente/600588/#Part1>> (ult. cons. 23 giugno 2022).

Conclusioni

Prendendo come riferimento il concetto di “una stanza tutta per sé”, elaborato da Virginia Woolf nell’omonimo libro, propongo in questa sede una correlazione con il mondo dell’audiovisivo. Il lavoro della mia tesi ha mirato a valutare e ad analizzare le forme di rappresentazione del femminile all’interno del contesto seriale di produzione Rai. A tale proposito, preceduti da un inquadramento storico della rete nazionale italiana, sono stati presentati i primi studi italiani curati da Milly Buonanno che, attraverso un’analisi metodica e sistematica delle *fiction* italiane, focalizzano l’attenzione sulla rappresentazione del femminile. Tramite *l’Osservatorio sulla fiction italiana* (OFI), fondato da Buonanno nel 1986, e le prime indagini della studiosa sul tema “donne e *mass media*”, risalenti agli stessi anni e che hanno portato alla realizzazione del progetto GEMMA nel 2010, viene riconosciuta a livello nazionale l’importanza della questione della rappresentazione di genere, fino a quel momento non al centro dell’attenzione.

Successivamente viene discusso l’impatto che la piattaforma *streaming* Netflix, ha avuto a livello mondiale con specifico riferimento all’influenza esercitata in Italia.

Nella “resa dei conti” che ne è scaturita, le reti locali, compreso il servizio pubblico nazionale Rai, hanno dovuto fare i conti con il colosso. Di qui l’accordo “scandaloso” stipulato tra Rai e Netflix su cui abbiamo portato l’attenzione.

L’interesse per la rappresentazione della condizione femminile e l’impegno per azioni che favoriscano, anche attraverso la comunicazione mediale, la parità di genere appare al riguardo un terreno comune delle agende, riflettendo una mutata sensibilità culturale che diventa anche *brand* da esibire nelle strategie di *marketing* aziendale.

Dai monitoraggi specifici sulla rappresentazione femminile svolti sulla programmazione Rai (degli anni 2018, 2019 e 2020), presi in analisi, è stato permesso ottenere un quadro generale di riferimento al riguardo, malgrado queste ricerche non

siano esenti da criticità come, ad esempio, l'uso della categoria "stereotipo", e la mancata chiarezza, in alcuni casi, sui parametri di valutazione sui quali si è basata la formulazione dei dati. Per quanto riguarda Netflix, invece, la ricerca si è incentrata sui rapporti messi a disposizione direttamente dal sito ufficiale, per quanto le politiche di trasparenza della piattaforma siano da tempo sotto il fuoco degli studiosi che denunciano un'ampia manipolazione dei dati anche attraverso una strategica individuazione dei criteri di rilevamento.

Significativo, comunque, riscontrare che l'impegno sulle questioni di genere venga incluso nel più ampio e articolato orizzonte dell'inclusività.

La parte finale del mio elaborato di tesi si è concentrata sull'analisi di cinque serie tv che propongono un protagonismo femminile, tutte nel palinsesto Netflix, tre delle quali di produzione Rai e due parte delle serie originali italiane della piattaforma. A correlarle è la supervisione della figura di Eleonora Andreatta, ex dirigente di *Rai Fiction* conosciuta per la decisa azione di innovazione sul piano di genere perseguita sia nelle pratiche che nelle narrazioni sollecitate, che nel 2020 decide di passare alla vicepresidenza degli originali italiani di Netflix. Il corpus si caratterizza per la diversa appartenenza alle categorie narrative e rappresentative di genere televisivo che hanno permesso una ricognizione diversificata della presenza delle donne e della declinazione del femminile.

Le serie poliziesche prese in considerazione, *Blanca* e *Non Uccidere*, riguardano una condizione femminile lavorativa che solo recentemente ammette le donne. In entrambe le serie, le protagoniste sono attorniate, nell'esercizio della loro professione, per lo più da uomini, da cui la necessità di dimostrare forza di spirito, intraprendenza, e a volte irriverenza indisciplinata, per spiccare in un contesto che ancora resiste alla loro presenza e propenso a ritenere il loro ruolo come l'esito di favoritismo e non di merito. Si delineano come due serie in cui apparentemente vi è spostamento di *gender* del poliziesco italiano che tuttavia non scalfisce la persistenza di alcuni elementi, ad

esempio la presenza di un protagonismo misto in cui la scena è condivisa con il *partner*, oppure l'enfatizzazione della bellezza in correlazione alla giovane età delle donne.

La questione della condizione lavorativa delle donne è tratto caratterizzante anche della serie biografica *Luisa Spagnoli*, ambientata nei primi anni del '900 prima della conquista di molti dei diritti riconosciuti alle donne nell'attuale panorama italiano.

Nella serie l'affermazione di Luisa Spagnoli, che si impone come figura anomala e di eccezione per il periodo in cui vive, nel mondo imprenditoriale è ottenuta grazie a un carattere ostinato e ambizioso che le permette di superare l'iniziale scetticismo della maggior parte dei professionisti uomini e conquistare il riconoscimento dell'autorevolezza del talento femminile.

Luisa Spagnoli riesce, inoltre, ad unire i due fattori che in quegli anni, ma poi più specificatamente negli anni Sessanta e Settanta, emergono tra i più problematici per le donne; ovvero la coesistenza di ambizioni lavorative, volte all'indipendenza e all'auto-affermazione, e il compito, richiesto alle donne dalla società, di cura verso la casa e i figli. La lotta della donna per far convivere le due realtà è un elemento che ci riconduce a problemi comuni ai giorni nostri in cui persiste la pratica di donne non assunte perché in età di possibile gravidanza; la pandemia mondiale, inoltre, ha registrato un passo indietro che attesta la propensione, nella necessità di tagli al personale, di far pagare la crisi alla componente femminile, discorsivamente non di rado indicato come un "rientro" tra le mura domestiche, ovvero in uno spazio "connaturato alle donne". L'accesso della protagonista al ruolo di dirigente e imprenditrice mostra anche la possibilità di declinare temi e spazi del mondo lavorativo al femminile piuttosto che considerare le esigenze di molte donne un'aberrazione ai fini economici e quindi una penalizzazione.

Luisa Spagnoli non si sofferma solamente sulla condizione femminile, ma mostra anche gli effetti del patriarcato sulla mascolinità; dalla fragilità del compagno di Luisa alla violenza fisica e psicologica del marito della sua migliore amica.

Con la serie *Baby*, che si rifà a un fatto di cronaca del 2013 incentrato su un caso di prostituzione minorile emblematico di un fenomeno ben più diffuso, si ragiona invece sulla condizione femminile adolescenziale, il cui sviluppo è particolarmente esposto alle aspettative e pressioni dei costrutti sociali e familiari. La traiettoria delle due giovani donne viene qui letta come reazione, funesta, a un dover essere che le spinge verso un mondo solo apparentemente sciolto da condizionamenti.

Luna Nera, produzione che rientra nel *fantasy*, porta in scena una condizione femminile di coralità e recupera una figura emblematica dei movimenti femministi: la strega, rinvio tanto alle persecuzioni inflitte a donne portatrici di *agency* quanto al carattere sovversivo che le connota, alla base delle persecuzioni stesse. Il carattere corale del protagonismo femminile nella serie evoca esplicitamente il modello della sorellanza, inteso sia come unione di forze sia come patto sinergico e complementare, evidente nella diversità di poteri magici in possesso di ciascuna delle donne che solo interagendo unitariamente può sconfiggere chi minaccia la loro esistenza e aspirare a un nuovo ordine sociale.

La scelta di un corpus così variegato risponde da un lato alla volontà di indagare lo spettro entro il quale la condizione femminile può darsi, dall'altro sollecitare una pluralità di rappresentazioni contro la resistenza di stereotipi.

Riprendendo le considerazioni espresse dalle ospiti del format di Netflix *Parliamone*, mi sembra di poter affermare che le figure di donne proposte dalle serie analizzate guardino a quell'esigenza di imperfezione e complessità auspicata e non a modelli perfetti cui aspirare. Anche se persiste la rappresentazione di una femminilità giovane e bella (in 3 serie su 5: *Non uccidere*, *Blanca*, *Baby*), queste storie ci danno la

possibilità di entrare all'interno del mondo complicato della molteplicità del femminile.

Se l'Italia, che continua a faticare a metabolizzare la questione di genere, è avvertita (si vedano a riguardo le dichiarazioni di Alice Urciuolo riportate al capitolo 4, paragrafo 4.2.1) sempre un passo indietro rispetto agli Stati Uniti per quanto riguarda il racconto al femminile e se nel nostro Paese è mancato un prodotto di svolta, come è stato a fine anni Novanta *Sex anche the City*¹²⁸, le opere analizzate sembrano segnare una via nazionale al cambiamento, meno spettacolare e forse più titubante, ma pur sempre riconoscibile. Si ritiene infatti che le serie analizzate avallino l'impegno Rai nel promuovere le diversità femminili. In tale direzione vogliamo tornare a sottolineare il ruolo centrale riconosciuto a Eleonora Andreatta in seno alla programmazione di *Rai Fiction*, "esportato" agli originali italiani di Netflix al suo passaggio alla piattaforma.

¹²⁸ Serie televisiva trasmessa dal canale HBO dal 1998 al 2004, ideata da Darren Star che racconta la turbolenta vita erotica e sentimentale di quattro donne dalla personalità e dalla biografia diversa, ma legate da profonda amicizia. La portata di questo prodotto televisivo è stata tale che lo studioso Gianni Ciofalo propone, per quanto concerne la rappresentazione delle donne nelle serie americane, una periodizzazione 'prima di Carrie' [la protagonista] e 'dopo Carrie'; G. Ciofalo, *Wonder Women: il protagonismo femminile nella fiction statunitense*, in *Il prisma dei generi. Immagini di donne in tv*, M. Buonanno (a cura di), Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 79-98.

L'aspetto più innovativo di questa serie risulta essere la capacità di portare in scena le contraddizioni e questi conflitti tipici della condizione e della sensibilità femminile contemporanea, a fronte del periodo 'prima di Carrie' che vede la figura femminile nei mezzi di comunicazione costruita attraverso una lente incapace di restituirne la complessità nella perpetuazione di rappresentazioni divenute discutibili e anacronistiche. *Sex and The City* colloca invece le quattro amiche di fronte ai nodi irrisolti della liberazione femminile, nella difficile ricerca di un'identità di genere alternativa a quella tradizionale, compresa la conquista della libertà sessuale. Prodotti successivi portano in scena *cast* femminili rappresentativi di un'ampia fascia della popolazione normalmente esclusa dalla televisione popolare e *mainstream*, come donne di colore, donne di classi meno abbienti, donne anziane e donne queer/trans...; cfr. S. M. Enck, M. E. Morrissey, *If Orange Is the New Black, I must be color blind: Comic framings of post-racism in the prison-industrial complex. Critical Studies, in Media Communication*, 32(5), 2015, pp. 303-317.

Bibliografia

- Arnould C., *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, trad. Vito Carraresi, Bari, Dedalo, 2011.
- Berti G., *Storia della Stregoneria. Origini, credenze, persecuzioni e rinascita nel mondo contemporaneo*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2010.
- Boccalon S., *La magia del femminile*, collana “*Quaderni Filosofici del Dipartimento di Scienze Politiche 3*”, Trieste, EUT Ed., 2002.
- Brembilla P., *It's all connected. L'evoluzione delle serie tv statunitensi*, Milano, Franco Angeli, 2018.
- Brembilla P., Mollona E., *Game of strategy: Analisi strategica del settore delle serie TV nell'industria televisiva statunitense*, Torino, Giappichelli, 2015.
- Buonanno M., *Cultura di massa e identità femminile. L'immagine della donna in televisione*, Torino, ERI/Edizioni Rai radiotelevisione italiana, 1983.
- Buonanno M., *Il prisma dei generi, immagini di donne in tv*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- Buonanno M., *La fiction italiana. Narrazioni televisive e identità nazionale*, Roma – Bari, Laterza Editori, 2012.
- Cardini D., *Storia della televisione italiana*, in *Progetto sull'educazione ai linguaggi televisivi realizzato in collaborazione con RAI-Radiotelevisione*

Italiana, Osservatorio Permanente Giovani-Editori, XIV edizione del progetto nazionale “Il Quotidiano in Classe”.

- Casetti F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.
- De Fornari O., *Teleromaza. Mezzo secolo di sceneggiati e fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2011.
- Eco U., *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, Marrone G. (a cura di), Milano, La nave di Teseo, 2018.
- Ehrenreich B., English D., *Witches Midwives and Nurses: A History of Women Healers*, New York, The Feminist Press, at the City University of New York, 1973.
- Enck S. M., Morrissey E., *If Orange Is the New Black, I must be color blind: Comic framings of post-racism in the prison-industrial complex. Critical Studies*, in *Media Communication*, 32(5), 2015.
- Esposito L., Piga E., Ruggero A., *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, *Between*, IV.8, 2014.
- Feci S., Schettini L. *La violenza contro le donne nella storia. Contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, Roma, Viella, 2017.
- Fiorino V., *Una storia di genere maschile: riflessioni su un approccio storiografico*, in *Contemporaneità*, vol. 9/2006.
- Fumettibrutti, P. *la mia adolescenza trans*, Milano, Feltrinelli, 2019.

- Grassi V., *Introduzione alla sociologia dell'immaginario. Per una comprensione della vita quotidiana*, Milano, Guerini Scientifica, 2006.
- Grasso A., Penati C., *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- James S. L., Dillon S., *A Companion to Women in the Ancient World*, Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2012.
- Kracauer L. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, in trad. Quaresima L. (a cura di), *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau, 2001.
- Irigaray L. *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- Irigaray L. *Oltre i propri confini*, Milano, Dalai Editori, 2007.
- Lotz A., *Television Will Be Revolutionized*. New York, New York University Press, 2014.
- Maina G., Tognolotti C., *Essere (almeno) due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, Pisa, Edizioni ETS, 2018.
- Marazzo F., *Effetto Netflix, il nuovo paradigma televisivo*, Milano, Egea, 2016.
- Marrone C., *Abbuffate di televisione legate a depressione e solitudine*, in *Corriere della Sera*, RCS Mediagroup, 29 gennaio 2015.
- Mastroberti F., *La "Legge Sacchi" sulla condizione giuridica della donna grande riforma o "modestissima leggina"?*, 2016.

- Mauceri R., *La nuova ondata (+streghe -donne?)*, collana editoriale 'La Nereide', 2000.
- Meyrowitz J., *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*, 1985 in trad. N. Gabi (a cura di), *Oltre il senso del luogo: come i media elettronici influenzano il comportamento sociale*, Bologna, Baskerville, 1995/1996.
- Monteleone F., *La storia della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Venezia, Marsiglio Editori, 1992.
- Mosse G., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Saggi Einaudi, 1997.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in trad. Pravadelli V. (a cura di), *Cinema e Piacere Visivo*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Parsi M. R., *Le italiane*, (a cura di) Telefono Rosa, Roma, Castelvecchi Editore, 2011.
- Passaniti P., *Lavoro e cittadinanza femminile. Anna Kuliscioff e la prima legge sul lavoro delle donne*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- Pescarolo A., *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma, Viella, 2018.
- Rinaldi P., *Blanca*, Dal mondo, Edizioni E/O, 2021.
- Salvatore R., *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2011.

- Sarti R., *Streghe e... storiche. Qualche spunto di riflessione su storia di genere e stregoneria*, Urbino, Storicamente, 4, 2008.
- Sartori C., *La grande sorella. Il mondo cambiato della televisione*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.a., 1989.
- Thompson R., *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, Illustrated reprint, Syracuse University Press, 1997.
- Traiana T., *Le città perdute*, Venezia, Sonzogno, 2019.
- Urciuolo A., *Adorazione*, Roma, 66thand2nd, 2020.
- Visentin M., Giancola O., *Teoria Sociologica e Industria Culturale. Comics, serie tv, letteratura e cinema*, Milano, Franco Angeli Ed., 2021.
- Von Tippelskirch X., Al Kalak M., Duni M., *Introduzione a: Immaginare la stregoneria*, numero monografico di "Genesis" XIX/1, Roma, Viella Ed., 2020.
- Zanatta S., *Intermediari catodici. Il commissioning editor nell'industria televisiva inglese: il caso dei programmi "specialist factual"*, in *Studi Culturali*, sessione Saggi, Il Mulino, 2014.

Sitografia

Articoli

- Andreeva N., 'Netflix To Enter Original Programming With Mega Deal For David Fincher – Kevin Spacey Series “House of Cards”, 15 marzo 2011' <<http://www.deadline.com/2011/03/netflix-to-enter-original-programminng-with-mega-deal-for-david-fincher-kevin-spacey-drama-series-house-of-cards/>>
- Barbieri A., *Ricordando Tina Anselmi: la legge sulla parità di trattamento nel Lavoro del 1977 tra il contesto internazionale e la sua soggettività*, *Diacronie*, 34, 29 giugno 2018. <http://www.studistorici.com/2018/06/29/barbieri_numero_34/>
- Busi B., 'Separate in casa. Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza', *Ediesse*, 2020. <<https://domequal.eu/output/separate-in-casa-lavoratrici-domestiche-femministe-esindacaliste-una-mancata-alleanza/>>
- Cardini D. ' Il tele-cinofilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva' (*Between.it*, 2022). <<http://www.Between-Journal.it/>>
- Dwf, *Sguardi e immagini*, , n. 8, 1989.
- Franceschini C., 'Al Di Là Dei Generi. Femminismi Dall'Immaginario Alla Realtà. - Intersezionale' (*Intersezionale*, 2022)

- <<https://www.intersezionale.com/2021/06/07/al-di-la-dei-generi-femminismi-dallimmaginario-alla-realta/>>
- Fumarola S., 'Serie Tv, Eleonora Andreatta: 'Nel 2021 Con Netflix Storie Inclusive Per Raccontare Il Mondo Che Cambia' (*Repubblica TV - Repubblica*, 2022) <<https://video.repubblica.it/dossier/anno-che-verra/serie-tv-eleonora-andreatta-nel-2021-con-netflix-storie-inclusive-per-raccontare-il-mondo-che-cambia/372619/373235>>
 - Fumarola S., 'Blanca', Maria Giannetta: " La Mia Super Eroina, Che Non Ha La Vista Ma Sa Vedere Il Mondo' (*Repubblica.it*, 2022) <https://www.repubblica.it/serietv/rai/2021/11/18/news/blanca_maria_chiara_giannetta_la_mia_super_eroina_che_non_ha_la_vista_ma_capisce_il_mondo_-326859803/>
 - Heisler Y., and Heisler Y, 'The Clever Way Netflix Determines Subscription Rates In Each Country' (*BGR*, 2022) <<https://bgr.com/general/netflix-subscription-cost-piracy/>>
 - Leopold T., 'Your Late Fees Are Waived: Blockbuster Closes - CNN' (*CNN*, 2022) <<https://edition.cnn.com/2013/11/06/tech/gaming-gadgets/blockbuster-video-stores-impact/index.html>>
 - Martinez A., 'Lucha Y Siesta: La Casa Delle Donne Che Resiste Con Le Donne' (*Uno Sguardo più da vicino*, 2022) <<https://video.largemovements.it/lucha-y->

- 'Broadcasting: Significato, Definizione - Glossariomarketing.It' (*GlossarioMarketing.it*,2022).
<<https://www.glossariomarketing.it/significato/broadcasting/>>
- 'Come Raccontare Le Donne PER DAVVERO?- Parliamone' (*Youtube.com*, 2022) <<https://www.youtube.com/watch?v=hgfUH2ZrA9w>>
- 'Fascina' (*FAScina*, 2022) <<https://fascinaforum.org/>>
- 'Global Media Monitoring Project 2015, National Report', (*Osservatorio.it*, 2022) <https://osservatorio.it/download/GMMP_Italy.pdf>
- 'Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana', Serie generale n. 55, (*Rai.it*, 2022)
<https://www.rai.it/dl/doc/1607970429668_Contratto%20di%20servizio%20018-2022.pdf>
- Il Post, 'Perché Netflix Sta Facendo Accordi Con Tutti - Il Post' (*Il Post*, 2022) <<https://www.ilpost.it/2019/10/28/netflix-accordi-con-mediaset-sky-rai/>>
- Il Post, 'Qualche Informazione In Più Su Netflix In Italia - Il Post' (*Il Post*, 2022) <<https://www.ilpost.it/2015/06/29/informazioni-costi-catalogo-netflix-italia/>>
- 'Intervista Jan Maria Michellini - Bing Video' (*Bing.com*, 2022) <<https://www.bing.com/videos/search?q=intervista+jan+maria+michellini&docid=608027851744681256&mid=ACF4B1164C25795F279EACF4B1164C25795F279E&view=detail&FORM=VIRE>>

- L'ora Solare, 'Eleonora Andreatta, la fiction è una cosa seria', 18 marzo 2019, <<https://www.bing.com/videos/search?>>
- 'Maria Chiara Giannetta, La Mia Blanca È Differente | Rolling Stone Italia' (*Rolling Stone Italia* |, 2022) <<https://www.rollingstone.it/tv/interviste-tv/maria-chiara-giannetta-la-mia-blanca-e-differente/600588/#Part1>>
- 'Monitoraggio Rai 2018' (Rai.it, 2022) <https://www.rai.it/dl/docs/1560427798872Monitoraggio_della_rappresentazione_della_figura_femminile__2018.pdf>
- 'Monitoraggio Rai 2019' (*Rai.it*, 2022) <https://www.rai.it/dl/doc/1593072471021_Monitoraggio%20della%20Figura%20Femminile_2019_Analisi%20dei%20contenuti.pdf>
- 'Monitoraggio Rai 2020' (Rai.it, 2022) <http://www.rai.it/dl/doc/1623168190198_Monitoraggio%20Figura%20femminile%20Pluralismo%20sociale%20e%20Coesione%20sociale%20Rai%202020_Analisi%20dei%20contenuti.pdf>.
- 'Netflix' (*Netflix.com*, 2022) <<https://www.netflix.com/browse>>
- 'Olofonia - Wikipedia' (*It.wikipedia.org*, 2022) <<https://it.wikipedia.org/wiki/Olofonia#:~:text=L%27%20olofonia%20%C3%A8%20una%20tecnica%20di%20registrazione%20e,testa%2C%20quasi%20nelle%20esatte%20coordinate%20spaziali%20di%20registrazione.>>>

- 'Rai Cinema - Homepagebenvenuti Sul Sito Di Rai Cinema' (*Rai.it*, 2022).
<<https://www.rai.it/raicinema/>>
- 'Raiplay, Molto Più Di Quanto Immagini' (*RaiPlay*, 2022)
<<https://www.raisplay.it/>>
- 'Scaletta per Convegno, Conferenza di Pechino', (*Bollettinoadapt.it*, 2022)
<[https://www.bollettinoadapt.it/old/files/document/6560OCMIN_2010\(2\).pdf](https://www.bollettinoadapt.it/old/files/document/6560OCMIN_2010(2).pdf)>
- 'The Bangkok Declaration', (*Whomakesthenews.org*, 2022)
<<https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/who-makes-the-news/Imported/documents/bangkok%20declaration.pdf>>
- 'The 6th Global Media Monitoring Project' (*Whomakesthenews.org*, 2022)
<https://whomakesthenews.org/wp-content/uploads/2021/11/GMMP2020.ENG_.FINAL_.pdf>