

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Donne assassine nella fiction seriale italiana

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1563441> since 2016-05-30T15:51:35Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

“Donne assassine” nella fiction seriale italiana

FEDERICA TURCO*

English title: *'Women Killers' in Italian Serial Tv Fiction.*

Abstract: The article explores the relation between women and violence in contemporary audiovisual productions. Starting from an overview on American cinema, it points out how, in Italian serial TV fiction, the role of women is currently changing from Objects of male violence to Subjects of violence against men. The article also reflects on differences between male and female violence and on the effects of these representations on contemporary cultural imaginaries.

Key-words: semiotics; gender studies; women; violence; representations.

1. Della femminilizzazione della violenza.

La televisione e il cinema ci hanno da tempo abituati ad un uso massiccio e a volte invadente di immagini che richiamano forme di violenza perpetrata a danno delle donne. Si pensi, per esempio, a produzioni come *L'ultima eclissi* di Taylor Hackford (1995); *Ti do i miei occhi* di Iciar Bollain (2003); *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini (2005); *Non ti muovere* di Sergio Castellitto (2004); *Racconti da Stoccolma* di Anders Nilsson (2006); ecc.¹ In tutte queste pellicole incontriamo delle donne “interrotte”, vittime delle violenze e dei soprusi di padri, mariti, fidanzati e fratelli. Viene messa a tema, dunque, una violenza scontata, quasi prevedibile (anche se non per questo giustificabile): una violenza che è frutto di una divisione tra ruoli maschili e femminili all'interno di una società ancora tradizionale, che si ripercuote nella costruzione di *story-telling* finzionali prevalentemente “maschio-centrici”: gli uomini sono sempre i Soggetti di vicende in cui le donne compaiono, invece, come Oggetti di volontà e desideri altrui e il cui apporto, sul piano simbolico e culturale, rimane limitato.

* University of Torino.

¹ Per una filmografia sulla violenza contro le donne consultare: <http://www.casa.donne.it/cms/images/pdf/pubblicazioni/materiali/filmografiapergeneri.pdf>

Anche allontanandoci dall'ambito di narrazioni esplicitamente dedicate a mettere in scena forme di violenza sulle donne, non è difficile trovare nel panorama finzionale italiano e straniero molteplici esempi di figure maschili che agiscono in modo violento (pensiamo ai vari Terminator, Hannibal Lecter, certi protagonisti maschili delle storie di Tarantino o, passando alla filmografia e alla serialità italiana, possiamo portare ad esempio anche alcune recentissime produzioni come *Romanzo Criminale* o il film su Renato Vallanzasca, oltre ovviamente a tutte le fiction incentrate su personaggi di mafia).

Come fa giustamente notare Milly Buonanno, facendo riferimento al panorama della fiction italiana,

La usuale conformazione dell'offerta stagionale di fiction, con la sua ampia massa critica di storie maschili, e la sua minoritaria rappresentanza di storie femminili, non contribuisce a creare condizioni di pari opportunità di accesso ai mondi sociali dell'immaginazione. All'opposto, contribuisce e ha lavorato nel tempo a validare la preminenza del protagonismo maschile per il fatto stesso di riproporlo iteratamente, rendendolo in tal modo familiare e quasi scontato, qualcosa di cui non ci si stupisce e anzi si attende e si riconosce come appartenente all'ordine della normalità (Buonanno 2008, p. 64).

Mi sembra che queste considerazioni di respiro generale possano ugualmente essere applicate al campo specifico dell'uso della violenza: l'iterazione di figure maschili violente, nei panorami televisivi e cinematografici, contribuisce alla "normalizzazione" di queste stesse figure nel paradigma culturale attuale.

In realtà, a partire da alcuni anni e con una tendenza che si è sviluppata prima negli Stati Uniti e che sta lentamente prendendo piede anche in Italia, sempre con un movimento che dal cinema si traspone poi anche alle produzioni televisive, la rappresentazione di varie forme di violenza (o, in alcuni casi, di forza) sta subendo un processo di femminilizzazione abbastanza evidente, il cui esito è, almeno in parte, quello di una nuova chiave di distribuzione dei ruoli maschili e femminili nella fiction, che, se non contribuisce ad un totale ri-equilibramento di funzioni (al di là e al di sopra delle considerazioni etiche che si potrebbero proporre sull'opportunità che a favorire le pari opportunità nelle storie televisive sia l'uso della violenza da parte di ambo i sessi), almeno apre alla possibilità di nuove figure all'interno dell'immaginario della nostra cultura.

Un primo, sebbene ancora "ammorbidito", esempio può forse essere rintracciato nel famosissimo film di Ridley Scott *Thelma e*

Louise (1991). Com'è noto, si tratta della storia di due donne che, per liberarsi da relazioni sbagliate, perché inappagante in un caso e violenta nell'altro, partono per quello che avrebbe dovuto essere un weekend fuori città e che si trasforma nell'inesco di un'avventura da Far West, con pistole, inseguimenti, rapine e il Gran Canyon come sfondo.

In questo film abbiamo delle figure femminili che agiscono in modo violento per disperazione: uccidono un uomo che tenta di violentarle, rapinano una banca per avere soldi sufficienti a fuggire e, in un crescendo di spettacolarità, fanno esplodere la cisterna di un camionista che le ha insultate e si suicidano pur di non essere arrestate o, peggio ancora, tornare alla vita da cui hanno tentato di allontanarsi.

L'agire violento ha insomma una qualche giustificabilità sociale che deriva dall'essere percepita come l'ultima alternativa possibile da intraprendere. Ciò fa sì che le due donne vengano percepite come eroine positive, nonostante gli atti malvagi di cui si rendono colpevoli.

Un altro esempio interessante si può rintracciare nella figura di *Nikita*, comparsa per la prima volta in un film di Luc Besson del 1990:² Nikita è un'assassina che, sottratta alla prigione dai servizi segreti francesi, viene addestrata a diventare una killer professionista.

È evidente la grande differenza rispetto al caso del film di Ridley Scott. Qui non abbiamo più una violenza come reazione ad una sopraffazione, ma piuttosto una rappresentazione della brutalità come fine a se stessa, senza giustificazioni esterne (se non quelle che derivano dall'appartenenza della donna ai servizi segreti, i quali, però, come sappiamo, sono sempre circondati da un'aura di riserbo e ambiguità che spesso ne rende incomprensibili le azioni e, di conseguenza, facilita un giudizio non sempre positivo dell'osservatore).

Nikita è violenta "quasi" senza motivo e lo è ancor prima di diventare una professionista dell'omicidio, lo è nella sua storia e nel suo passato. Anche il livello di tracotanza rappresentato è decisamente elevato (certamente più alto che in *Thelma e Louise*): sangue, ferocia, barbarie e tortura sono ripetutamente usati per accrescere il livello di tensione della narrazione.

² In realtà tracce di una donna chiamata Nikita sono già presenti in un'omonima canzone di Elton John del 1985, in cui si narra dell'amore tra un uomo e una donna soldato chiamata, appunto, Nikita. Proprio a questo brano pare essersi ispirato Besson nella realizzazione del suo film.

Ciò che, però, mi sembra particolarmente interessante di questa pellicola è non solo che essa introduca un personaggio femminile con pochi precedenti nell'universo finzionale, ma il fatto che abbia prodotto, nel tempo, una lunga serie di imitazioni e *remake*. Dopo la pellicola francese, del 1993 è il film, di produzione statunitense, diretto da John Badham *Point of No Return* (tradotto in Italia come *Nome in codice: Nina*); a partire dal 1997 e fino al 2001 è andata in onda la serie canadese *La femme Nikita*; nel 2010, infine, ha avuto inizio negli USA una nuova serie intitolata *Nikita*, che si pone come ideale proseguimento delle produzioni che l'hanno preceduta: *Nikita* è una ragazza che, tolta dalla strada dai servizi segreti per essere trasformata in una killer professionista, si ribella all'organizzazione per cui lavora e, con l'obiettivo di distruggerla, pone in essere una serie di azioni criminose e violente.

Sono poi anche usciti sul mercato prodotti di diversa natura: la protagonista femminile del videogioco *Resident Evil*, Ada Wong, è una spia chiaramente ispirata al personaggio di *Nikita* (anche da un punto di vista fisico: somiglia infatti alla *Nikita* interpretata da Anne Parillaud nel film di Besson); nel 1992, infine, Carlo Lucarelli ha pubblicato un romanzo breve intitolato appunto *Nikita*, in cui lo storico personaggio dell'ispettore Coliandro viene affiancato da una giovane ragazza punk che, pur essendo meno violenta delle sue omonime, conosce bene la brutalità dei bassifondi cittadini da cui ha imparato a difendersi.

Evidentemente la grande fortuna di questo personaggio lascia presupporre una tutto sommato ampia predisposizione dei pubblici internazionali ad accettare la femminilizzazione della violenza anche gratuita, oltre a favorire indubbiamente un cambiamento dell'immaginario relativo alle figure femminili nelle storie di finzione.

Un altro esempio classico, ancora tratto dal cinema americano, è costituito dai due episodi intitolati *Kill Bill* diretti da Quentin Tarantino (2003 e 2004), in cui Uma Thurman interpreta una giovane donna chiamata Black Mamba, ovvero "The Bride", che, dopo aver fatto parte per anni di una ferocissima squadra di assassini (la *Deadly Viper Assassination Squad*), interrompe la vita violenta quando scopre di essere incinta. Nel giorno delle sue nozze, la stessa squadra di cui ha fatto parte stermina tutti i invitati, sposo compreso, e lei dopo essere sopravvissuta miracolosamente decide di vendicarsi ammazzando a sua volta gli ex-colleghi e, soprattutto, l'ex-capo ed amante Bill.

Come si intuisce, la trama prevede di nuovo una sorta di giustificazione sociale della violenza (è la vendetta a muovere l'azione di "The

Bride") ma lo statuto ontologico del personaggio è in realtà descritto come violento e brutale a priori: la donna reagisce violentemente ai soprusi subiti perché è in fondo ed eminentemente violenta essa stessa.

Per arrivare a tempi ancora più recenti, si possono citare i film *Uomini che odiano le donne*, *La ragazza che giocava col fuoco* e *La regina dei castelli di carta*, tratti dagli omonimi romanzi della serie *Millennium* di Stieg Larsson, incentrati sulla figura di Lisbeth Salander, giovane donna con atteggiamenti da dura, che risponde alle minacce che la vita le presenta con una forte aggressività e atteggiamenti di sfida.

Come spesso avviene nei processi di cambiamento culturale, il cinema detiene anche in questo caso un ruolo centrale di precursore e, conseguentemente, di cassa di risonanza del fenomeno che ho chiamato di femminilizzazione della violenza nell'universo finzionale.

L'elenco potrebbe andare avanti, infatti, attingendo all'infinita varietà di serie televisive soprattutto di produzione americana in cui troviamo donne nei panni di spie, poliziotte, galeotte più o meno brutali: *Alias*, *CSI*, *Dangerous Women*, *Dollhouse*, ecc.³

In Italia, il processo di accettazione della violenza femminile nelle produzioni videografiche è stato ed è più lento e graduale.

A partire dagli anni Novanta un primo sintomo del cambiamento in corso si è avuto con la nascita dei primi polizieschi con protagoniste femminili e che quindi possiamo assimilare al genere delle "donne con la pistola". Come ha già fatto notare Milly Buonanno nel già citato saggio del 2008, inizialmente l'eroina non è sola "al centro della scena" ma viene affiancata da un partner maschile che rende più accettabile socialmente l'ingresso delle donne in un mestiere che per anni è stato appannaggio unicamente maschile. In tutte le serialità di

³ E da qui il fenomeno si è ulteriormente allargato ad altre produzioni mediatiche di massa come i videogiochi. Abbiamo già citato *Resident Evil* e il personaggio di Ada Wong. Molto noto è anche il caso di *Tomb Rider*, la cui eroina, Lara Croft, è un'archeologa munita di pistole e di una notevole forza fisica (in questo caso non si può letteralmente parlare di una figura femminile violenta: Lara Croft è piuttosto molto determinata e disposta ad usare la forza contro chi ostacola il suo percorso di ricerca). L'ultimo esempio, in ordine di tempo, di videogame con un'eroina violenta è del 2010 e si intitola "*Hey baby*". In questo gioco abbiamo una protagonista femminile che cammina lungo le strade di New York e uccide qualunque uomo le rivolga un commento o una parola che lei consideri volgare o osceno. Ogni commento, dopo l'assassinio, diventa l'epitaffio sulla pietra tombale che cresce dal terreno e così, via via, la città si trasforma in un grande cimitero. Il *payoff* del gioco è "It's payback time, boys" ["È il momento della ricompensa, ragazzi"].

questo periodo abbiamo una profonda sovrapposizione di storie personali e storie investigative: le figure femminili non sono mai “soltanto” poliziotte, ma sono sempre profondamente caratterizzate come mogli, madri, amanti, figlie, ecc. La femminilizzazione del genere prevede, infatti, anche l'introduzione di “questioni femminili” all'interno del plot degli episodi, tematiche riguardanti la condizione femminile o per cui una presunta “sensibilità” femminile possa essere considerata indispensabile.

Dopo i primi esperimenti, la presenza femminile nelle fiction riguardanti le “armi” si è fatta più massiccia e le donne hanno man mano acquisito ruoli più autonomi e di comando,⁴ ma in tutte queste produzioni non cessa di esercitarsi sulle donne, per quanto protagoniste e forti, uno sguardo maschile che le pone nella posizione di Oggetti del desiderio. Nelle serie poliziesche in cui troviamo presenze femminili di rilievo, cioè, l'accettabilità sociale e narrativa di queste ultime avviene anche attraverso una caratterizzazione di donne avvenenti, seducenti ed eleganti, di figure femminili descritte come superfici sensuali su cui si posa uno sguardo maschile voyeuristico. Osservazione, questa, che apre ad una riflessione *gender oriented*.

La categoria del *gaze*, dello sguardo, è stata lungamente presa in considerazione dagli studi sui media di derivazione femminista.

Secondo Teresa de Lauretis, attraverso l'indagine delle pratiche di identificazione e narrazione e in particolare attraverso lo studio del rapporto tra narrazione e desiderio, è possibile superare l'idea che la donna sia rappresentata nelle varie immagini della cultura di massa solo come oggetto e mai come soggetto (de Lauretis 1984). Secondo la semiologa, i testi, raccontando storie, collocano i soggetti in determinate posizioni di senso e di desiderio: il soggetto viene costruito materialmente nella storia e viene *engendered* (gli/le viene attribuito un *gender*) dal processo di coinvolgimento nei generi narrativi e nelle pratiche testuali. Così il testo filmico (come qualunque altro testo) offre allo spettatore una serie di posizionalità identificatorie. Lo spettatore viene coinvolto nella narrazione da elementi come temi, passioni, valori, strategie enunciative e attraverso l'uso della prospettiva, del punto di vista e della posizione dell'osservatore, lo spettatore viene vincolato ad una “posizione di sutura”, cioè ciò che gli permette di completare l'immagine e divenire attivo nel processo di costruzione del percorso narrativo.

⁴ Si pensi, ad esempio, a serie come: *Distretto di polizia*, *Carabinieri*, *Donna detective*, ecc.

È nel momento in cui lo spettatore entra nel testo diventando soggetto delle immagini, che si apre il movimento di desiderio e quindi l'orientamento del senso. La visione di un film viene regolata dal piano di orchestrazione dei molteplici sguardi coinvolti: quello della macchina da presa, quello dello spettatore, i vari sguardi intradiegetici degli personaggi. Ed è su questa impalcatura che si costruisce l'identificazione del soggetto-spettatore, impalcatura che ovviamente non può essere interamente controllata da chi produce o agisce all'interno della rappresentazione, ma i cui effetti di senso hanno sempre una parte di imprevedibilità di sviluppo.

È, dunque, importante interrogarsi su quali modelli di identità la televisione proponga e quali ruoli renda culturalmente disponibili, consci del fatto che la costruzione dei significati dipende in parte dall'articolazione tra osservante e osservato. Cristina Demaria, a questo proposito, sostiene che nell'analisi di un testo televisivo di qualunque natura, la definizione di un'immagine di genere avviene sia a livello semio-narrativo (attraverso cioè i ruoli attanziali e le competenze di cui i personaggi sono dotati, competenze che si manifestano a livello discorsivo in determinati temi e figure), sia al livello narrativo profondo, grazie alla definizione dei valori in gioco e sia, infine, al livello enunciativo, grazie all'orchestrazione del regime di sguardi (Demaria 2003).

Il modo in cui una scena ci viene mostrata, il punto di vista che viene offerto, ci dice qualcosa a proposito dell'itinerario affettivo e valoriale dei personaggi, ci suggerisce il modo di conoscere e avvicinare ciò che viene mostrato. Secondo Casetti, lo sguardo inscritto nelle immagini è ciò che mette in relazione la rappresentazione con le istanze dell'enunciatore e dell'enunciatario; lo sguardo delimita una posizione di senso. Tale categoria dello sguardo corrisponde ovviamente a ciò che chiamiamo osservatore, definito come "il punto verso cui le immagini guardano e da cui attendono di essere viste" (Casetti 1986, pp. 45-6). In altre parole la realtà non offre le sue forme come se preesistessero allo sguardo umano ma va indagata e costruita attraverso uno sguardo che di volta in volta la ridefinisce e la ritraduce. Si tratta di un vero e proprio processo di costruzione dell'oggetto osservato.

È chiaro, da questi ragionamenti, che la presenza nelle serie televisive poliziesche di donne forti in posizioni di comando non contribuisca ad una costruzione di ruoli paritari maschili e femminili, se esse sono comunque caratterizzate come superfici sensuali su cui un osservatore eminentemente maschile posa il suo sguardo di *voyeur*.

2. Dalla forza alla violenza.

In tutti gli esempi di fiction italiane incentrate su poliziotte e carabinieri, non abbiamo, però, una vera e propria declinazione di violenza. Più che di “donne violente”, si può forse parlare di “donne forti”. Come abbiamo già sottolineato, però, la familiarità con certe tematiche e la loro riconoscibilità sono di importanza cruciale nei prodotti volti al consumo popolare. I pubblici domestici preferiscono trovare nelle storie elementi riconoscibili perché iscritti nel repertorio delle proprie esperienze culturali. Tali elementi di riconoscibilità spesso non fanno parte della realtà sociale, della quotidianità esperienziale, quanto piuttosto degli orizzonti narrativi di riferimento: storie familiari ad altre storie sono più accettabili rispetto a storie del tutto nuove e favoriscono la costruzione di canoni che riguardano anche il modo in cui i generi maschili e femminili vengono rappresentati di solito.

Procedendo col ragionamento, se l'ingresso delle donne nella fiction poliziesca all'italiana è stato favorito anche dal fatto che tale genere abbia generalmente un basso contenuto violento, ampiamente condito di umorismo, aperto alla dimensione familiare e umana (si pensi alla differenza di stile e di storie che facilmente può essere individuata tra la fiction poliziesca americana per antonomasia, *CSI*, e la nostra *Distretto di polizia*), è stata proprio la familiarizzazione con questa “terra di mezzo” a permettere lo sconfinamento verso una presenza realmente violenta delle donne in tv (insieme, ovviamente, alla sempre più massiccia presenza, nei palinsesti italiani, di *action heroines* americane).

Negli ultimi anni, quindi, anche nei palinsesti italiani abbiamo assistito alla comparsa di figure femminili non solo forti, ma anche più specificamente violente.

Un primo, ancora ovattato, esempio è costituito dalla produzione intitolata *Donne sbagliate*, una fiction in due puntate andata in onda per la prima volta su Canale 5 il 5 e 6 marzo 2007. La mini-serie, al di là della qualità intrinseca (si tratta in effetti di una produzione di livello mediocre indirizzata al largo pubblico e ad una televisione generalista) è un tentativo di ripescare temi e caratterizzazioni tipiche del genere *women in prison*.⁵ La storia è ambientata a Napoli e narra di

⁵ Con la locuzione *women in prison* [donne in prigione] sono individuati quei film che hanno come protagoniste donne detenute in un carcere (o che comunque sono ambientati in un carcere femminile) e si tratta, in genere, di pellicole ad alto contenu-

quattro donne che si ritrovano, ciascuna per un diverso motivo, ad essere detenute in un carcere femminile. In effetti le donne sono tutte innocenti e non hanno commesso realmente i reati di cui sono accusate, ma sono state in differenti modi "incastrate" dalla stessa persona: un boss camorrista del luogo. Ritrovatesi in carcere, dunque, iniziano a progettare una comune vendetta nei confronti del malavitoso e mettono in atto una serie di azioni per ucciderlo.

Il secondo esempio è invece molto più interessante: *Donne assassine*. Si tratta di una serie prodotta per Fox Channels Italy da Wilder ed Esperia Film, con la regia di Alex Infascelli e Francesco Patierno e andata in onda in Italia nel 2008. Il format originale è argentino, del 2005: *Mujeres asesinas*.

La serie italiana consta di otto puntate, ciascuna delle quali ha, per titolo, il nome di una donna che sarà la protagonista oltre che l'assassina dell'episodio. Abbiamo: Chiara (Sandra Ceccarelli), Marta (Violante Placido), Anna Maria (Caterina Murino), Patrizia (Martina Stella), Lisa (Anna Caterina Morariu), Margherita (Valentina Cervi), Laura (Marina Suma), Veronica (Sabrina Impacciatore).

Ognuna di queste puntate è incentrata su un personaggio ed un percorso narrativo a sé. L'unità tra gli episodi, che non hanno, quindi, personaggi e/o vicende comuni, viene creata dal punto di vista tematico. Tutte le storie raccontano, infatti, di un feroce assassinio perpetrato da una donna per vendicarsi di qualcosa o qualcuno. Assassinio che praticamente in tutti gli episodi viene portato a termine con un escalation di violenza, tracotanza e brutalità.

to di violenza, spesso con tematiche connesse allo stupro e alla sottomissione delle donne da parte dei secondini (e secondine) o che prevedono risvolti omosessuali. In effetti il genere, sottofilone dei film *d'exploitation* è diventato, quasi subito dopo la sua nascita (che possiamo collocare intorno agli anni '20 in Francia) un genere da *B-movie* con un sviluppo soprattutto negli Stati Uniti, dove a partire dagli anni '70 abbandona la matrice neorealistica per diventare soprattutto *sexploitation*. In Italia sono state prodotte alcune pellicole che conservano un qualche velleità di denuncia verso la società del tempo. Si veda per esempio *Nella città l'inferno* di Renato Castellani (1958) in cui si narra del rapporto di complicità tra Egle (Anna Magnani) e Lina (Giulietta Masina), entrambe detenute in un carcere femminile romano. La critica ha riconosciuto diverse somiglianze tra questo film e "*Donne sbagliate*", da un punto di vista tematico e della caratterizzazione dei personaggi.

3. Della complicità tra donne.

Una delle prime cose che saltano agli occhi analizzando le varie storie di queste donne eccessivamente violente è la presenza costante di una certa complicità femminile. Spesso, le situazioni di violenza sono descritte con una profonda e definitiva distanza tra universo maschile e universo femminile e, al contrario, con una profonda e decisiva (decisiva nel senso di essere la spinta all'azione che altrimenti non si compirebbe) complicità tra donne, che, in qualche modo, potremmo assimilare allo spirito di partecipazione e condivisione reciproca proprio dei movimenti femministi degli anni Settanta. Il femminismo ha spesso parlato di una sorta di pluralismo tra donne, di un movimento di comunicazione, di condivisione, di ricerca della propria identità, di conoscenza di sé che va da un "io" verso un "altro" (o, dovremmo dire, verso un'"altra"). Nella storia del femminismo questo approccio è riconoscibile certamente nelle pratiche di autocoscienza che si sviluppano innanzi tutto negli Stati Uniti e poi, con qualche anno di ritardo, anche in Europa e in Italia.

Evidentemente in seno al femminismo questa è innanzitutto una riflessione politica che va nella direzione di un nuovo modo di governare all'insegna della concertazione e della condivisione (della *governance*, diremmo oggi). Questo aspetto, però, non ci interessa in questa sede e, pertanto, lo tralasciamo totalmente a favore, invece, di un altro ragionamento di tipo più semiotico-narrativo: il pluralismo femminile, questa forma di esistenza nella reciprocità introduce un aspetto chiave dell'enunciazione femminile che è la forma dialogica. La presenza di un interlocutore non solo è strumento di riconoscimento della propria individualità, ma è anche funzionale ad una limitazione delle dimensioni della propria soggettività non più percepita come unicamente individuale, ma come appunto reciproca o, in altre parole, basata sullo scambio. Lo scambio dialogico diventa funzione e strumento della comprensione. La donna, in questo modo, si fa destinante di sé stessa attraverso la presenza di un altro individuo (possibilmente di sesso femminile).

Molti dei testi analizzati⁶ postulano l'amicizia tra donne non solo come *topic* principale, ma come vero strumento della narrazione attraverso la forma dialogica.

⁶ A partire da "Thelma e Louise" per arrivare a "Donne assassine".

4. Della vendetta come categoria valoriale.

Una seconda questione, che possiamo considerare come il cuore di questa analisi, è la categoria della vendetta.

Come suggeriscono Cristina Demaria e Lella Mascio, la vendetta rappresenta una "figura di comportamento capace di attraversare i confini temporali (nasce per un evento collocato nel passato, accompagna l'azione nel presente e si predispone per la realizzazione futura) e quelli spaziali (contradistingue luoghi e culture diverse)" (Demaria e Mascio 2006, p. 318).

La vendetta è dunque una passione in grado di annullare le coordinate spaziali e temporali.

Nelle fiction che abbiamo presentato in questo saggio, la maturazione nell'animo delle donne di un sentimento di vendetta funge da "equilibratore passionale":⁷ nell'organizzazione del piano che permetterà la realizzazione della vendetta le donne trovano la tranquillità e la fiducia, l'equilibrio necessario per costruire il proprio programma narrativo.

Parliamo dunque di "donne vendicatrici". Questa definizione fa venire subito in mente un articolo di Lalitha Gopalan pubblicato in un numero di *DWF* del 1998. La Gopalan analizza l'incedere della violenza nel cinema indiano, mettendo particolarmente in luce una riformulazione del rapporto tra femminilità e violenza, e individuando, nei film di Bollywood, storie di stupri e vendette in cui le donne si trasformavano da vittime deboli, rassegnate e inerti a vendicatrici violente e brutali (Gopalan 1998).

La vendetta di cui ci parla Gopalan è dunque un'inversione. Lo stesso capovolgimento che troviamo in *Donne assassine*. In un tempo X le donne sono state compagne e fidanzate amorevoli, madri e sorelle premurose. Cosa le ha trasformate, dunque, in feroci vendicatrici?

Ci viene in aiuto ancora una volta il saggio di Demaria e Mascio sulla figura di "The Bride" nel film *Kill Bill*. Le due autrici sostengono che al centro della struttura narrativa [del film] pare collocarsi l'opposizione tra donna guerriera, violenta, e donna-madre, dedita e tenera, o meglio l'oscillazione tra questi due poli, tra la negazione del femminile nella lotta e la sua giustificazione come vendetta per la perdita della possibilità stessa di femminilità/maternità.

⁷ Il termine è preso in prestito dall'articolo di Demaria e Mascio sul film *Kill Bill* di Q. Tarantino (Demaria e Mascio 2006).

Dalle trame dei singoli episodi di “Donne assassine” possiamo subito intuire che anche in questi casi si tratta di vendette messe in opera per sanare delle mancanze. Senza voler entrare nel dettaglio, sia sufficiente dire che nel caso di Chiara si tratta di una mancanza di ascolto; nel caso di Marta di una mancanza di sicurezza dovuta all’assenza del padre durante gli anni giovanili; Anna uccide per la mancanza di soldi; a spingere Patrizia all’omicidio del padre è invece la mancanza di libertà; Lisa uccide per mancanza di fiducia; nell’episodio di Laura, infine, sarà la figlia ad uccidere non perché realmente in pericolo, ma per reclamare in maniera definitiva la mancanza di protezione da parte della madre.

Vediamo, dunque, che in tutti gli episodi presentati, lo stimolo alla trasformazione per le varie donne viene dalla percezione di una privazione, di quello che in termini modali potremmo definire un “non poter avere”. Ed è questo “non avere” che produce una certa inabilità passionale e produce un “fare”, che nel nostro caso è un “fare” violento.

Il Soggetto si trova, dunque, nel suo percorso narrativo ad essere privato di ciò che egli considera il proprio Oggetto di valore e mette in atto un piano che possa portarlo a congiungersi con un sostituto di tale oggetto. Nel caso specifico della vendetta, però, l’Oggetto di valore sostitutivo consiste nell’azione stessa. Quella della vendetta sembrerebbe, dunque, essere una configurazione passionale particolare, in cui l’Oggetto di valore è la *Performance*.

Da un punto di vista lessematico, vediamo che il vocabolario⁸ riporta la seguente definizione di “vendetta”:

Vendetta s. f.

1 offesa morale o danno materiale che si arreca ad altri per ottenere soddisfazione di un’offesa o di un danno subito: preparare, macchinare, compiere una vendetta; vendetta sanguinosa, tremenda; fare vendetta di un insulto; prendersi una vendetta; essere ucciso per vendetta; propositi, sentimenti di vendetta | vendetta trasversale, compiuta colpendo non direttamente la persona, ma i suoi parenti; è una pratica mafiosa | fare le vendette di qualcuno, vendicarlo | ricevere vendetta, essere vendicato: un torto che riceverà vendetta | prov.: la miglior vendetta è il perdono

2 castigo meritato; in partic., la punizione inflitta dalla giustizia divina: temere la vendetta di Dio | il giorno della vendetta, quello del giudizio universale | gridare vendetta, meritare il giusto castigo (detto di crimini o di azioni efferate e, in senso scherz., di cose malfatte o di pessimo gusto): un delitto che grida vendetta; un’esecuzione musicale che gridava vendetta.

⁸ *Dizionario Garzanti Italiano*, ed. 2003.

La vendetta è dunque, dal punto di vista del Soggetto, un danno che si arreca per trovare soddisfazione di un torto subito, ma anche, ponendosi dal punto di vista dell’Anti-soggetto, una punizione meritata, un castigo (eventualmente imposto divinamente) giusto.

L’attività cognitiva del Soggetto è tutta rivolta al passato e la stessa area semantica della parola mette in campo concetti quali ritorsione, rivincita, rivalsa, ripicca, punizione, castigo, regolamento di conti, nemesi.

Proprio questo concetto di “nemesi” mi sembra particolarmente interessante nel nostro caso. Ricordiamo che *Némesis* è il nome della dea greca della giustizia. Si tratta però di una giustizia “compensatrice”, che provvede all’armonia del mondo distribuendo *male e bene* in egual misura.

Seguendo questo filo logico, e tornando alle nostre fiction, le rappresentazioni televisive di donne violente sembrerebbero insistere su un tipo di violenza non gratuita ma dovuta, dettata quasi da un’impronta superiore che deve ristabilire gli equilibri.

Ed è su questo punto che si apre l’ultima domanda di questo percorso di lettura.

Cito ancora una volta Demaria e Mascio:

In sostanza la violenza femminile è la trasgressione estrema e ultima del confine tra i sessi, espressione di una natura che torna animale e dunque di un tipo di soggettività che così si de-umanizza. Ogni volta che una donna è violenta lo può essere solo in quanto uomo, vale a dire solo quando il suo cuore diviene razionale e puro come quello di un maschio, e dunque le sue azioni assolute: la donna è eroe se combatte, eroina se si sacrifica. (Demaria, Mascio 2006, p. 322).

Le due studiose sembrano, dunque, ipotizzare che la messa in opera di una vendetta violenta possa essere il prodotto unicamente di una soggettività maschile, tematizzando, come invarianti di base, l’usuale contrapposizione tra razionalità maschile e istintività femminile.

La donna vendicatrice assume, quindi, un punto di vista maschile su fatti ed azioni?

Se torniamo ad analizzare le trame delle fiction in questione, mi sembra che questo postulato trovi rispondenza solo in parte. In tutte le produzioni, infatti, abbiamo non un avvicinamento, ma un sensibile allontanamento dall’universo maschile, di cui si rifiutano punti di vista, azioni, metodi, priorità. In ogni storia abbiamo una lotta tra donne che sono state vittime e che riemergono lottando violentemente con

chi ritengono essere responsabili di questo loro stato di privazione. E i responsabili sono (quasi) sempre degli uomini.

Le donne finiscono, però, per usare strategie razionali maschili per la costruzione di una loro giustizia compensatrice (e forse consolatrice).

Le donne vendicatrici delle nostre fiction sembrerebbero dunque rappresentare una commistione tra le strategie del maschile e le ragioni del femminile. Commistione che nasce, nel caso di *Donne Sbagliate*, nella logica del dialogo (è attraverso lo scambio comunicativo che le quattro donne protagoniste usano le proprie ragioni, le proprie pulsioni e il proprio urlo interiore di rabbia per inquadrare la strategia d'azione che le condurrà alla messa in opera della vendetta) e, nel caso delle *Donne assassine* nella follia.

Nelle fiction analizzate, dunque, dialogo razionale e follia appartengono alla stessa radice, derivano dalle stesse necessità. Sono le risposte, per quanto diverse, che le donne formulano di fronte alla stessa domanda esistenziale.

L'immagine che si impone con prepotenza è, dunque, quella di un sé femminile instabile, frammentario, cangiante, prodotto dalla sovrapposizione (o scontro?) tra le molteplici identità che circolano nel sistema sociale e simbolico. È un io scisso, in continua ridefinizione (il che ha degli echi in alcune figurazioni femminili molto interessanti e che si sono imposte nella letteratura scientifica femminista moderna. Mi riferisco per esempio al soggetto cyborg della Haraway o al soggetto nomade di Rosy Braidotti, o ancora al soggetto eccentrico di Teresa de Lauretis). Stiamo parlando, dunque, di un soggetto femminile che ora è madre tenera e affettuosa, ora spietata eroina vendicatrice; una donna a tratti sessualmente disinibita ed economicamente emancipata, che poi torna sui suoi passi e si richiude in una sorridente sottomissione. Da cui esce, talvolta, con la forza della violenza.

5. Dell'estetizzazione della violenza.

Secondo la studiosa Margaret Bruder, negli ultimi anni abbiamo assistito ad un processo di estetizzazione della violenza nel panorama televisivo e cinematografico, nel senso di una prolungata messa in scena della violenza, con l'uso di simboli e immagini che suggeriscono la nascita di un vero e proprio genere. Secondo la Bruder (2008) questo paradigma non consiste nel semplice uso eccessivo di violenza

in un film, ma piuttosto nella creazione di uno stile (sul piano, dunque, non tanto narrativo, quanto estetico; sul piano della forma e non del contenuto) che provochi un piacere estetico nello spettatore, secondo una logica di spettacolarizzazione.

Lungi dal voler attribuire questa categoria anche alla fiction *Donne assassine*, mi sembra, però, che in essa si possa individuare comunque una certa tendenza di creazione di un canone innovativo rispetto alla rappresentazione dei sessi e che lo faccia proprio attraverso l'uso della violenza femminile.

La fiction, proponendo un uso estetico della violenza, introduce un processo di normalizzazione della violenza stessa, anche se declinata al femminile. Diventa accettabile, familiare. Evidentemente questo è facilitato anche dal fatto che la fiction non è dedicata ad un pubblico generalista ma è andata in onda su un canale tematico della televisione satellitare e che, quindi, ha avuto un pubblico già selezionato e con delle aspettative di genere ben precise. Evidentemente, però, il modello narrativo proposto potrà essere poi ripreso e ricalcato anche in prodotti meno ricercati.

Ciò che mi sembra, comunque, interessante è che la categoria dello "sguardo" discussa in precedenza trovi qui una minore, se non nulla, rilevanza e che, dunque, in qualche modo, ci troviamo di fronte ad un primo, per ora unico, tentativo di reale cambiamento della rappresentazione dei generi nella televisione italiana. Che da questo possa nascere un cambiamento anche nelle figure dell'immaginario sociale?

Riferimenti bibliografici.

- Braidotti R. (1994) *Nomadic Subjects*, Columbia University Press, New York
- _____. (2002) *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste*, Luca Sossella Editore, Roma
- Bruder M. E. (1998) *Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style*, Film Studies, Indiana University, Bloomington, Indiana
- Buonanno M. (2004) *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction TV*, Liguori editore, Napoli
- _____. (2008) "Le ragazze con la pistola. La femminilizzazione del poliziesco televisivo italiano", in A.L. Tota (a cura di), *Gender e media. Un immaginario sostenibile*, Meltemi, Roma, 63-81
- Capecchi S. (2006) *Identità di genere e media*, Carocci, Roma

- Casetti, F. (1986) *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano
- De Lauretis T. (1984) *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington
- _____. (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington
- _____. (1996) *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano
- _____. (1999) *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano
- Demaria C. (2001) “Di genere in genere: le autorappresentazioni del femminile”, in L. Cornero (a cura di), *Una, nessuna...a quando centomila? La rappresentazione della donna in televisione*, RAI/Eri VQPT, Roma, 207–24
- _____. (2003) *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano
- _____. e Mascio L. (2006) “Kill Bill vol. 1: Migrazioni interculturali e propagazioni extra-testuali”, in N. Dusi e L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, 309–34
- _____. e S. Nergaard (a cura di) (2008) *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano
- _____. e V. Patrizia (a cura di) (2008) *Tecnologie di genere. Teoria, usi e pratiche di donne nella rete*, Bononia University Press, Bologna
- Ferraro G. (2010) “Teorie della narrazione”, dispense, Università degli Studi di Torino
- Gopalan L. (1998) *Donne vendicatrici*, “DWF”, 37–8 (“Lo strabismo di Venere”): 61–72
- Haraway D. (1991) “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialits-Feminism in the late twentieth century”, in Id. (1991) *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, Londra e New York
- Marrone G. (2001) *Corpi sociali*, Einaudi, Torino
- _____. (2003) *Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico*, RAI/Eri VQPT, Roma
- Violi P. (1986) *L'infinito singolare. Considerazioni sulle differenze sessuali nel linguaggio*, Essedue Edizioni, Verona
- Volli U. (2002) *Culti tv. Il tubo catodico e i suoi adepti*, Sperling & Kupfer-RTI, Milano
- _____. (2008) *Lezioni di filosofia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari