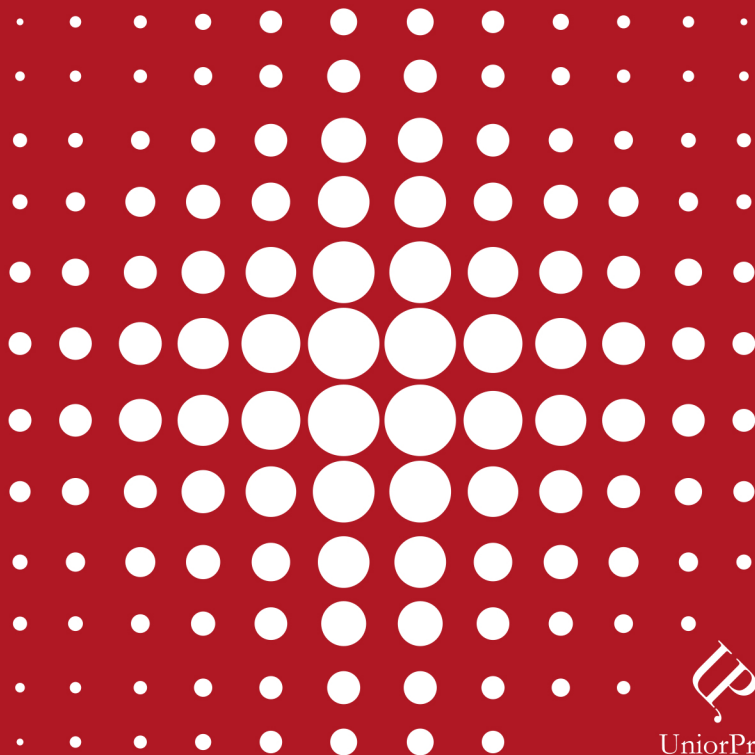


Una panchina rossa
in memoria di Giulia Tramontano.
Le voci de L'Orientale
contro la violenza di genere

a cura di
C. Maria Laudando
Maddalena Carfora

Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica



UniorPress

Argos

7

Una panchina rossa in memoria
di Giulia Tramontano. Le voci de L'Orientale
contro la violenza di genere

a cura di

C. Maria Laudando e Maddalena Carfora



UniorPress
Napoli 2025

ARGOS - STUDI DI ARGOMENTAZIONE, PRAGMATICA E STILISTICA

Direttrice

BIANCA DEL VILLANO

Comitato editoriale

ANGELA DI BENEDETTO (Università di Foggia), DANIELA TONONI (Università di Palermo), ROSSANA SEBELLIN (Università di Roma “Tor Vergata”), RICCARDO VIEL (Università di Bari), DANIELA VIRDIS (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

GIUSEPPE BALIRANO (Università di Napoli L'Orientale), LUCA BEVILACQUA (Università di Roma “Tor Vergata”), FRANCO BUFFONI (Università di Cassino), GABRIELLA CATALANO (Università di Roma “Tor Vergata”), DELIA CHIARO (Università di Bologna), MICHELE COMETA (Università di Palermo), JONATHAN CULPEPER (Lancaster University), MAXIME DECOUT (Aix-Marseille Université), CHRISTIAN DEL VENTO (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), NATHALIE FERRAND (ENS/ITEM Paris), AUGUSTO GUARINO (Università di Napoli L'Orientale), ROGER HOLDSWORTH (Linacre College – Oxford University), DANIEL Z. KÁDÁR (Cambridge University – Hungarian Research Centre for Linguistics), MARIA LAUDANDO (Università di Napoli L'Orientale), FRANCESCA PIAZZA (Università di Palermo)

I contributi del presente volume sono stati sottoposti a un processo di revisione tra esperti anonimi a doppio cieco.

ISBN 978-88-6719-366-0

Creative Commons Attribution 4.0 International License



UniorPress - Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

La collana *Argos - Studi di argomentazione pragmatica e stilistica* si propone di raccogliere in monografie e/o volumi collettanei i risultati degli studi interdisciplinari condotti dal *Centro Argo* su testi e linguaggi a partire da metodologie in grado di combinare, nei modelli di analisi, i più recenti indirizzi di ricerca di discipline quali l'Argomentazione, la Pragmatica e la Stilistica.

Indice

Introduzione. L'urgenza di una <i>Call for Ideas</i> <i>C. Maria Laudando</i>	9
Sezione 1: Pratiche discorsive	
Costruire la minaccia: la violenza sulle donne nel discorso su Twitter di Le Pen e Zemmour durante la campagna presidenziale francese del 2022 <i>Maria Centrella</i>	25
Someone stop Gaston! Lexicon and Semiotics of Self-Representation <i>Ferdinando Longobardi, Maira Ammendola, Alessia Bonaccorso, Laura D'Amodio, Andrea Di Napoli, Rosapia De Lucia</i>	49
La narrazione della violenza di genere nella Russia contemporanea <i>Annalisa Di Santo</i>	75
Racialised Hierarchies in the Incelosphere: A Thematic Analysis of South Asian Male and Female Identities <i>Giuseppina Scotto di Carlo</i>	103
Sezione 2: Schermi multimediali	
Violenza di genere, videogiochi e <i>interactive fiction</i> : dal personale al politico (e ritorno) <i>Serena Fusco e Irene Rizza</i>	143
“Non ho tempo per il dolore!”: un’analisi discorsiva delle differenze di genere nella reazione al dolore nei videogiochi <i>Serena Cecchini</i>	175
Oppression, Agency, and Subalternity: Gendered Violence and Posthuman Subjectivity in <i>Ex Machina</i> <i>Chiara Frescofiore</i>	203

Raccontare la violenza: il massacro del Circeo e il caso di Alcàsser tra memoria, letteratura e rappresentazione mediatica

Jolanda Balzano e Antonella De Sena 223

Figure femminili ‘americane’ del cinema italiano, tra resistenze e rivoluzioni. I casi di Jill McBain in *C’era una volta il West* di Sergio Leone e Daria in *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni

Mauro Brondi 247

Sezione 3: Trame letterarie

Queer Feminist Hermeneutics: Deconstructing Patriarchal Logic in Ali Smith’s *Girl Meets Boy*

Giuseppe De Riso 265

Prospettive ecofemministe, vegetarianesimo e violenza di genere in *Peach* di Emma Glass (2018)

Maddalena Carfora 287

Dinamiche di genere e illusori tentativi di emancipazione in *Goodbye Freddie Mercury* di Nadia Akbar

Daniela Vitolo 307

Il trauma della violenza domestica in *Needlework* di Deirdre Sullivan: un racconto di resilienza e desilienza

Luca Sarti 331

“No le temo a lo ignoto del mañana”: la denuncia della violenza di genere in *Una bañera de hojas secas* di Marta González Novo

Giuseppina Notaro 363

Dall’amore alla violenza: il femminicidio nella narrativa di María de Zayas (XVII secolo)

Donatella Gagliardi 385

Abstracts 409

Introduzione.

L'urgenza di una Call for Ideas

“E se mettessimo una panchina rossa nel nostro cortile?”

Il presente volume raccoglie una selezione di saggi concepiti in risposta alla prima *Call for Ideas* lanciata dal Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati (DLLC) a metà dicembre 2024 come iniziativa di contrasto alla violenza di genere e dedicata alla memoria di Giulia Tramontano, ex studentessa dell'Università di Napoli L'Orientale barbaramente assassinata dal compagno nel maggio 2023.

In realtà l'idea di sollecitare una raccolta di saggi commemorativa era nata un anno prima, il 21 dicembre 2023, in occasione dell'inaugurazione di una panchina rossa nel cortile di Palazzo Santa Maria Porta Coeli – sede del DLLC –, un piccolo evento nato quasi spontaneamente nella comunità del Dipartimento nel solco dell'imponente mobilitazione nazionale contro la violenza sulle donne che seguì il femminicidio di Giulia Cecchettin. Commentando il tragico epilogo della scomparsa della studentessa veneta durante la consueta pausa caffè nell'Ufficio di supporto alla didattica, il discorso era tornato anche sull'efferato omicidio di Giulia Tramontano e tra le reazioni di sdegno, rabbia e incredulità per i dettagli raccapriccianti che erano emersi dalle indagini di entrambi i casi, un'idea si era improvvisamente aperta un varco tra le nuvole uggiose di quella mattina di fine novembre: “E se mettessimo una panchina rossa nel nostro cortile?”. La proposta fu raccolta subito con entusiasmo e nel giro di poche settimane si organizzò una manifestazione di letture e riflessioni che coinvolgesse tutto il Dipartimento come prima tappa di un'azione di cittadinanza attiva da collocare nell'ambito del Progetto di Ricerca

Dipartimentale (PRD) 2022-2024 di interesse strategico *Interazioni e transizioni critiche: dialoghi di lingue, letterature e culture per un modello inclusivo del sapere umanistico*. Fu a chiusura di quel primo evento pubblico – in cui si erano alternate le voci di docenti, del personale amministrativo e di una rappresentanza di studenti e studentesse di primo anno – che altrettanto spontaneamente prese corpo l'idea, o forse meglio, l'urgenza, di strutturare una campagna di sensibilizzazione in memoria di Giulia Tramontano promuovendo una Call contro i femminicidi in vista di una duplice pubblicazione: un volume di taglio accademico che favorisse il dialogo interdisciplinare tra docenti, assegnisti/e, dottorandi/e del DLLC sulle questioni correlate alla violenza di genere e un volume di taglio creativo (come racconti, poesie, monologhi) per sollecitare la partecipazione della comunità studentesca.¹

1. Inclusione e creatività come assi strategici

“Cultivating our natural powers of imagination, creativity and innovation is not an option but an urgent necessity”
(K. Robinson 2011)

La programmazione di questa azione di contrasto a ogni forma di discriminazione di genere si integrava perfettamente alle linee strategiche della recente e intensa progettualità del Dipartimento che a partire dal novembre 2018 era stata declinata intor-

¹ L'iniziativa del 21 dicembre 2023, *Una panchina rossa. Contro la violenza sulle donne. Letture e riflessioni*, vide la partecipazione del Rettore e del delegato della Presidente del “Comitato unico di garanzia per le pari opportunità, la valorizzazione del benessere di chi lavora e contro le discriminazioni” (CUG) di Ateneo. La panchina rossa installata nel cortile recava una targa ideata dalle due studentesse part-time presenti all'epoca nell'Ufficio Risorse Umane e Finanziarie del DLLC: “L'amore non alza la mano, ma ti prende per mano”. Di grande impatto furono anche le riflessioni lette dalle studentesse e dallo studente di primo anno del corso di Letteratura inglese coordinati dalla prof.ssa Mara De Chiara.

no agli assi portanti della creatività e dell'inclusione in due Progetti di Ricerca Dipartimentali (PRD). Il primo PRD strategico (2019-21), *Inclusione e creatività: il ruolo della creatività linguistica, letteraria, teatrale nei processi di integrazione sociale*, aveva contribuito all'individuazione di cinque macroaree tematiche di confronto interdisciplinare e multidisciplinare tra i diversi settori del Dipartimento: Inclusione tra narrazione e ri-mediazione; Traduzione e rigenerazione; Cognizione e acquisizione; Lingue ai confini: ponti di creatività fra culture; Cittadinanza globale e industria creativa. A ciascuna corrispose un gruppo di lavoro che contribuì all'articolazione di una specifica sessione all'interno di un Convegno internazionale, *Senza barriere. Il ruolo della creatività nei processi di integrazione sociale*, volto a presentare il forte disegno aggregativo e identitario del progetto.²

In ideale continuità con questa visione, il secondo PRD 2022-24, *Interazioni e transizioni critiche*, a partire dall'etimo greco *kri-nein* (distinguere, valutare), che accomuna i termini 'crisi' e 'critica', ha continuato a favorire il dialogo interdisciplinare all'interno della sua estesa e articolata piattaforma scientifica di settori appartenenti quasi interamente all'Area 10 per consolidare la sua vocazione fortemente plurale e interculturale e la sua capacità aggregativa valorizzando la diversità linguistica e culturale e il patrimonio creativo e relazionale che essa rappresenta in una vasta area geografica dell'Europa e delle Americhe, attraverso lo

² Il Convegno, in tre fitte giornate dal 15 al 17 gennaio 2020, fu concepito come un primo spazio strutturato di riflessione su inclusione e creatività quali linee programmatiche di integrazione sociale, di innovazione economica e di consapevolezza critica, fortemente rappresentative della visione strategica e della missione scientifica e formativa del DLLC. L'iniziativa intendeva promuovere percorsi di integrazione sociale e di cittadinanza attiva insieme a studiosi/e da diverse università nazionali e internazionali, operatori/trici interculturali, esperti/e della comunicazione e rappresentanti dell'industria creativa locale ed estera.

sviluppo di approcci metodologici aggiornati e integrati nella convinzione che proprio il sapere umanistico sia oggi chiamato a sostenere e trasmettere modelli partecipativi in grado di rispondere al clima attuale di disorientamento e incertezza, vieppiù acuito dalla narrazione e spettacolarizzazione ossessive di uno stato paradossalmente permanente di crisi. Forse più che di convinzione, si dovrebbe parlare di una sfida, una scommessa che proprio le *humanities* possano giocare oggi ancora – o forse più che mai – un ruolo formativo cruciale, nella congiuntura di crisi permanente appena evocata, in termini di *critical humanities*, e proprio in virtù del loro straordinario potenziale creativo e critico da orientare a favore di una transizione digitale responsabile e di una visione olistica, aperta e reticolare del sapere, rispettosa delle diversità.³ La creatività non è quindi da intendersi solo come capacità inventiva nella fattispecie linguistica, letteraria o teatrale, ma anche come esercizio critico, pratica culturale, squisitamente performativa, spesso sovversiva, attraverso la quale interrogare e destrutturare relazioni e modelli comunicativi ‘tossici’ all’interno del tessuto sociale, fisico e virtuale, e opporre una resistenza consapevole alle crescenti derive illiberali nel mondo contemporaneo. Le cinque macroaree del precedente PRD (2019-2021) sono state quindi riviste e rimodulate in altrettante serie di traiettorie concettuali: Tradizione, traduzione, canone; Narrazione, rimediazione, computazione; Transiti, transizioni, transazioni; Relazione, ricezione, rigenerazione; Emozione, cognizione, educazione.

Entro questa ambiziosa cornice progettuale del PRD 2022-2024, rispondente alle linee di inclusione previste del Piano Nazionale della Ricerca e di Horizon Europe 2021-2027 dell’Unio-

³ Come è noto, la crisi ha investito, negli ultimi decenni, lo statuto fondativo delle stesse *humanities* alimentando l’intersecarsi di diverse linee di revisione critica in direzione trasversalmente post- o anti-umanista, eco-femminista e planetaria.

ne Europea,⁴ è stata così convogliata l'azione di cittadinanza attiva nata dall'idea di una panchina rossa in memoria di Giulia Tramontano: la *Call for Ideas* contro la violenza sulle donne.

2. Il lancio della *Call for Ideas*

“L'abuso non è solo fisico. Sono un abuso anche le parole dette in un momento di rabbia, parole che fanno sentire le donne piccole, deboli, e che fanno dimenticare loro tutto quello che sanno fare”⁵

“La libertà non è uno spazio libero
Libertà è partecipazione”
(G. Gaber 1972)

L'elaborazione della prima *Call for Ideas* del DLLC ha richiesto una lunga fase di riflessione, in continuità con i progetti del fondo Gender Equality Plan (GEP) attivi nel Dipartimento promossi dal CUG su azioni affini,⁶ nonché di concerto con gli uffici preposti alla scrittura e pubblicazione del bando su come disciplinare diversi aspetti legali e tecnici inerenti alle modalità di partecipazione e di diffusione via social delle proposte pervenute. Ragionando sulla cogenza e delicatezza dei temi in gioco e volendo prioritariamente valorizzare il significato partecipativo e civile della campagna da

⁴ Nell'ambito della cultura umanistica tali linee contemplano come aree di intervento la valorizzazione della democrazia, la promozione dell'uguaglianza di genere e della ricchezza e diversità delle culture, la salvaguardia del patrimonio culturale e lo studio delle trasformazioni economiche e sociali.

⁵ Si tratta di una delle riflessioni lette da una studentessa di primo anno del Corso di laurea in Lingue, letterature e culture dell'Europa e delle Americhe durante il primo evento pubblico del 21 dicembre 2023.

⁶ Tre progetti GEP hanno poi contribuito concretamente all'organizzazione dei due eventi legati alla Call: *S.H.I.F.T.* su social media e linguaggi di odio di Anna Mongibello e Giuseppina Scotto di Carlo; *Violenza di genere: un percorso interdisciplinare* di Marianna Pace; *Tanto ho le cuffie – La forza della sopravvivenza* di Fabiana Sciarelli.

promuovere, si è gradualmente allargata la gamma delle tipologie e dei destinatari contemplati. Se l'idea iniziale limitava la pubblicazione a due volumi dedicati a due diverse tipologie testuali (una accademica e una creativa), la sezione creativa si è poi significativamente allargata anche a forme artistiche non testuali, come *digital poetry*, canzoni, foto, pittura, podcast, moda. Anche la comunità da coinvolgere nell'azione di sensibilizzazione è stata estesa all'intero Ateneo in tutte le sue componenti (personale docente, tecnico-amministrativo e bibliotecario, studenti/studentesse ed ex studenti/studentesse) e si è favorito uno spirito di inclusione rendendo entrambe le sezioni ugualmente accessibili a tutte/i. Per quanto riguarda la sezione creativa, l'iniziativa non era orientata a scegliere e premiare solo le proposte più belle e convincenti, o originali, perché voleva piuttosto incoraggiare la condivisione di qualunque forma di messaggio creativo sui temi della *Call*, accogliendo anche opere già realizzate per altre occasioni – purché rappresentative delle questioni in gioco – e incoraggiando altresì il coinvolgimento di persone esterne all'Ateneo attraverso le reti familiari e/o amicali dei/delle partecipanti in un'azione di sensibilizzazione rivolta quindi anche all'esterno.

Per quel che concerne la sezione accademica, l'art. 2 della *Call* declinava la violenza di genere da diverse macro prospettive (violenza fisica, economica, linguistica e psicologica) per poi sviscerarle in una serie di ambiti tematici progressivamente più specifici come discriminazione linguistica, sociale e di genere; abuso emotivo e manipolazione; radicalizzazione culturale e stereotipi; linguaggi d'odio fino a contemplare strategie di resistenza come resilienza, prevenzione, sensibilizzazione, educazione, consapevolezza e responsabilità collettiva; il processo delicato del cambiamento, la riconquista del rispetto e la ricostruzione.

La *Call* contemplava, infine, la nomina di un Comitato Tecnico Scientifico da parte del Consiglio del DLLC per vagliare l'ammissibilità delle proposte in termini di congruenza con gli ambi-

ti tematici indicati, ed escludere eventuali casi di plagio, e di mancato rispetto – dal punto di vista comunicativo – del senso comune del decoro.

Per la presentazione della *Call* è stato organizzato un evento *ad hoc*, volto alla intitolazione ufficiale della panchina rossa nel cortile del Palazzo Santa Maria Porta Coeli alla memoria di Giulia Tramontano, alla presenza di entrambi i genitori e di una folta rappresentanza del Dipartimento.⁷ L'evento si è svolto il 20 dicembre 2024. Per la data di chiusura della *Call* si è scelta la Giornata Internazionale delle Donne, vale a dire l'8 marzo 2025, mentre l'evento di presentazione delle proposte è stato programmato per il 21 marzo 2025 per il valore simbolico di rinascita e resilienza sotteso all'inizio della primavera.

L'urgenza della *Call* scaturiva soprattutto dall'esigenza di opporre al rischio crescente della spettacolarizzazione mediatica della violenza, un'azione di riflessione condivisa e di sensibilizzazione profonda in veste soprattutto di comunità di persone direttamente coinvolte nei processi di educazione alla cittadinanza attiva, persone che si interrogano con preoccupazione sempre maggiore su un fenomeno così tristemente pervasivo quale il femminicidio. L'urgenza per la nostra comunità accademica era di scendere in campo attivando risorse creative e strategie diverse di narrazione per mantenere viva la memoria e l'attenzione contro il diffuso radicamento e inasprimento – non solo a livello nazionale ma globale – di forme manipolative e abusive di violenza di genere.

⁷ La giornata si aprì con un monologo/prologo tanto potente quanto inatteso: "Io sono Timoteo", interpretato da Francesco Annella, nato in seno a un importante progetto di Public Engagement della prof.ssa Sciarelli finanziato dal CUG, *Tanto ho le cuffie. Violenza Minori*, liberamente ispirato alla tragica storia di Giulia Tramontano dalla prospettiva del bambino di sette mesi che portava in grembo al momento della sua spietata uccisione da parte del compagno (cf. "Io sono Timoteo, un bambino che sente", in F. Sciarelli, *Tanto ho le cuffie. Violenza minori*, Napoli, Graus edizioni, 2023, 67-74).

Per la sezione accademica sono pervenuti diciannove abstracts. Il Comitato Tecnico Scientifico ha approvato tutte le proposte esprimendo vivo apprezzamento per la varietà dei temi affrontati, per gli approcci integrati e interdisciplinari dichiarati, e per la presenza di giovani studiosi/e come dottorandi/e, assegnisti/e, docenti a contratto accanto al personale docente strutturato, nonché per il coinvolgimento, in alcuni casi, di studenti/studentesse da parte dei/delle docenti proponenti. Altrettante proposte sono pervenute per la sezione creativa. È stato predisposto un archivio di tutte le proposte all'interno del sito dedicato al PRD strategico 2022-2024. In occasione dell'evento pubblico del 21 marzo 2025, per garantire la piena visibilità a tutte le idee pervenute si è scelto di allestire una sorta di percorso espositivo attraverso una serie di poster sia all'interno delle ampie bacheche presenti nell'atrio del Palazzo Santa Maria Porta Coeli sia all'interno dell'aula 221 al secondo piano del Palazzo, che ha ospitato l'evento, grazie all'ausilio di appositi riquadri ricavati sulla parete di fondo e lungo i due lati della sala su pannelli *ad hoc*. Il percorso culminava con l'installazione delle due proposte pittoriche sul lato destro a ridosso del palco attrezzato per l'esibizione delle due canzoni pervenute e per il concerto pubblico del duo di cantautrici Fede 'n' Marlen, anch'esse ex studentesse dell'Ateneo, che ha chiuso la manifestazione in un crescendo di emozioni, rendendo tangibile e indicibilmente potente un rinnovato senso di appartenenza tra tutte le diverse componenti e generazioni della comunità 'orientalina' presente.

3. Le proposte della sezione accademica

Dei diciannove abstracts pervenuti quindici approdano ora in forma di saggio in questo volume, distribuiti in tre sezioni tra loro strettamente dialoganti che riflettono tre declinazioni sovrareali distintive del ricco impianto umanistico del Diparti-

mento e dei suoi specifici tagli metodologici: gli studi linguistico-computazionali e filologici, gli studi performativi e mediali e gli studi letterari e culturali.

La prima, **Pratiche discorsive**, comprende quattro contributi che spaziano dall'analisi linguistica di Maria Centrella della 'narrazione' della minaccia attraverso l'adozione sistematica di un frame securitario nelle strategie comunicative social (su Twitter) di Le Pen e Zemmour durante la campagna presidenziale francese del 2022 allo studio comparativo, "Someone stop Gaston! Lexicon and Semiotics of Self-Representation", condotto da Ferdinando Longobardi con un gruppo di studentesse e uno studente sulla canzone *Belle*, tratta da *La bella e la bestia*, nelle due versioni presenti nel cartone animato del 1991 e nel *remake in live action* del 2017. Ci spingiamo poi nel cuore della Russia contemporanea con la mappatura compiuta da Annalisa Di Santo – coinvolgendo diversi gruppi di allieve/i delle sue classi magistrali in attività lessicologiche sperimentali – di testi eterogenei sulla violenza di genere tra norme giuridiche, testimonianze e movimenti di liberazione.

La sezione si chiude con l'analisi tematica di Giuseppina Scotto di Carlo inerente alle violente intersezioni tra stereotipi di genere e pregiudizi razziali nella pericolosa proliferazione di linguaggi di odio che connotano la sfera social della comunità online Incel dell'Asia meridionale (i cosiddetti "currycels"): "Racialised Hierarchies in the Incelosphere: A Thematic Analysis of South Asian Male and Female Identities".

Quest'ultimo contributo costituisce un naturale *trait d'union* con la seconda sezione, **Schermi multimediali**, che si apre con il saggio a quattro mani di Serena Fusco e Irene Rizza dedicato alla discussione di alcuni videogiochi e opere di *interactive fiction* che si cimentano con la questione della violenza in chiave di genere, esplorando il continuum tra violenza personale e strutture politiche. Grazie a un solido impianto teorico dal *queer play* alla

critica d'archivio femminista, la scelta dei tre casi studio mostra una convincente progressione logica nell'utilizzazione dell'interattività per forzare chi gioca al confronto ineludibile con la violenza di genere: dall'implicazione psicologica e interpersonale in *Galatea*, alla critica sistemica e archivistica in *Analogue: A Hate Story*, fino alla resistenza corporea e politica in *With Those We Love Alive*. Nel saggio successivo di Serena Cecchini, “Non ho tempo per il dolore!”: un'analisi discorsiva delle differenze di genere nella reazione al dolore nei videogiochi”, l'attenzione si sposta su due giochi per cellulari destinati a un pubblico pari o inferiore a 12 anni per dimostrare quanto l'aggressività nei confronti dei personaggi femminili sia concettualizzata e veicolata in questi mondi digitali perpetuando lo stereotipo svalutativo della “damsel in distress”.

Con il saggio di Chiara Frescofiore, “Oppression, Agency, and Subalternity: Gendered Violence and Posthuman Subjectivity in *Ex Machina*”, il discorso si allarga al trattamento delle intelligenze artificiali femminilizzate come emergono ambigualmente nel film del 2014, diretto da Alex Garland. Mobilitando una originale costellazione teorica (che intreccia la prospettiva del femminismo con la questione del postumano e la critica delle tecnologie), l'analisi delle figure di Kyoko (come Subalternità senza voce) e di Ava (come Ambivalenza postumana) mostra quanto la promessa di emancipazione tecnologica sia intrecciata, se non compromessa, con la reiscrizione delle gerarchie di genere e razziali nella costruzione delle soggettività postumane.

Di taglio squisitamente comparativo sono gli ultimi due contributi della sezione: “Raccontare la violenza: il massacro del Circeo e il caso di Alcàsser tra memoria, letteratura e rappresentazione mediatica” di Jolanda Balzano e Antonella De Sena discute la violenza contro le donne nella memoria collettiva attraverso il confronto del romanzo *Mujeres blancas* di José Martínez Rubio (2019) dedicato al famigerato delitto del Circeo con la serie Netflix

Le ragazze di Alcàsser (2019) ispirata al femminicidio spagnolo; mentre il saggio di Mauro Brondi offre una rilettura in chiave di 'genere' di due classici del cinema italiano come *C'era una volta il west* (1968) di Sergio Leone e *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni a partire da un intrigante parallelo tra le rispettive protagoniste femminili di Jill McBain e di Daria nelle memorabili interpretazioni di Claudia Cardinale e Daria Halprin.

La terza sezione, **Trame letterarie**, si concentra nei primi cinque saggi sulle strategie (inter)testuali del romanzo contemporaneo del terzo millennio che affronta esplicitamente problematiche di genere. Il saggio di Giuseppe De Riso, "Queer Feminist Hermeneutics: Deconstructing Patriarchal Logic in Ali Smith's *Girl Meets Boy*", offre una raffinata disamina delle modalità postmoderne di resistenza al rigido binarismo patriarcale dei personaggi femminili della scrittrice scozzese mettendo in luce la revisione del mito ovidiano, l'umorismo corrosivo e l'ibridazione di codici e registri diversi nel fortunato romanzo del 2007. Con il contributo di Maddalena Carfora, "Prospettive ecofemministe, vegetarianesimo e violenza di genere in *Peach* di Emma Glass (2018)", l'istanza di denuncia riguarda i segni traumatici di un caso di abuso sessuale di cui si individua una tormentata mappatura sensoriale attraverso la lente dell'ecofemminismo declinato in chiave vegetariana.

Risale al 2018 anche il romanzo analizzato nel saggio successivo di Daniela Vitolo, "Dinamiche di genere e illusori tentativi di emancipazione in *Goodbye Freddie Mercury* di Nadia Akbar", che denuncia la persistenza nella società pakistana contemporanea di restrizioni, divieti e ritorsioni contro gli sforzi di emancipazione della giovane protagonista Nida nella misura in cui sono le stesse strutture socio-economiche del Paese che vigilano sul mantenimento della subordinazione di genere.

Un racconto traumatico di violenza domestica è al centro del contributo di Luca Sarti dedicato a un caso interessante di nar-

rativa *young adult* contemporanea, *Needlework* (2016) dell'autrice irlandese Deirdre Sullivan. La trama narrativa viene seguita minuziosamente attraverso i poli opposti di resilienza e desilienza che caratterizzano le reazioni delle due vittime: la protagonista Ces e sua madre Laura. Con il saggio di Giuseppina Notaro, "No le temo a lo ignoto del mañana": la denuncia della violenza di genere in *Una bañera de hojas secas* di Marta González Novo", l'attenzione ritorna sulla letteratura spagnola contemporanea, un romanzo del 2023, di una scrittrice e giornalista emergente, per analizzare un caso di violenza fisica e morale subito dalla giovane protagonista Rebeca da parte dell'uomo che ha sposato. Il saggio di Donatella Gagliardi, che chiude la sezione e il volume, "Dall'amore alla violenza: il femminicidio nella narrativa di María de Zayas (XVII secolo)", affronta una casistica impressionante di violenza contro le donne all'interno della narrativa di una delle scrittrici più originali della narrativa spagnola del Seicento spagnolo, María de Zayas, riscoperta di recente anche grazie all'appassionato lavoro filologico della studiosa italiana. Come argomenta Gagliardi, lo spazio domestico nelle novelle di questa scrittrice protofemminista diventa teatro di forme umilianti e pervasive di abusi e violenze grazie alla connivenza di familiari, conoscenti e vicini ma anche narrativamente spazio di denuncia.

La scelta di non seguire un ordine strettamente cronologico nasce da una duplice considerazione: da un lato, la posizione finale mira ad accentuare un senso di spaesamento nel ritrovare una sorprendente contiguità tra questi racconti secenteschi e i romanzi contemporanei che li hanno preceduti; dall'altro la presenza del passato a chiusura di saggi tutti altrimenti dedicati a fenomeni della società contemporanea vuole rimarcare la necessità di coltivare sempre la memoria e la testimonianza delle generazioni precedenti e di tenere insieme il passato e il presente in un rapporto di vicendevole scambio e contrappunto.

Nel congedarmi da questo volume, vorrei esprimere un vivo ringraziamento a quanti/e hanno aderito alla *Call for Ideas* attraverso la loro partecipazione diretta o indiretta e attraverso il sostegno logistico, organizzativo e affettivo alla realizzazione dei diversi eventi qui rapidamente rievocati, rendendo possibile momenti memorabili di dialogo e condivisione.

Sezione 1
Pratiche discorsive

Costruire la minaccia: la violenza sulle donne nel discorso su Twitter di Le Pen e Zemmour durante la campagna presidenziale francese del 2022

MARIA CENTRELLA

Introduzione

L'elezione presidenziale francese del 2022 ha rappresentato un laboratorio privilegiato per osservare come la violenza sulle donne possa essere mobilitata in chiave politica, fino a trasformarsi da questione sociale e strutturale in un tema centrale della comunicazione elettorale. All'interno di questo scenario, i candidati della destra radicale, Marine Le Pen ed Éric Zemmour, hanno svolto un ruolo particolarmente significativo, integrando la problematica della violenza di genere in una retorica fortemente securitaria e identitaria. Attraverso la loro comunicazione, in particolare quella sui social network, la violenza contro le donne viene sovrapposta a fenomeni quali l'immigrazione, l'insicurezza urbana e il presunto declino dei valori repubblicani, dando vita a una narrazione che colloca la donna al centro di un conflitto simbolico sulla 'nazione minacciata'.

L'analisi linguistica dei corpora di tweet postati nell'ultimo anno di campagna elettorale rivela un uso sistematico di un lessico fortemente emotivo e allarmistico, inserito in frasi brevi e assertive, proprie di questo *medium*, che accentuano il senso di urgenza. Termini come *harcèlement de rue*, *violences*, *danger*, *menace* si intrecciano con metonimie, metafore e opposizioni binarie – *femmes vulnérables* contrapposte a *agresseurs étrangers* – costruendo un'immagine polarizzata della realtà e spostando il di-

scorso sulla violenza di genere dal terreno strutturale a quello identitario. In questa prospettiva, la responsabilità della violenza viene attribuita quasi esclusivamente a un ‘altro’ esterno – l’uomo immigrato, musulmano o culturalmente distante – mentre le dinamiche patriarcali interne alla società francese restano sullo sfondo.

Questo lavoro intende indagare come Marine Le Pen ed Éric Zemmour abbiano utilizzato strategicamente il tema della violenza contro le donne per legittimare un’agenda politica imperniata sulla sicurezza, sul controllo dei confini e sulla riaffermazione culturale della nazione. Tale operazione discorsiva, come si mostrerà, non solo semplifica e distorce un fenomeno complesso, ma contribuisce anche a irrigidire il dibattito pubblico, trasformando la ‘protezione delle donne’ in un dispositivo di delimitazione identitaria e di definizione dei confini – simbolici e materiali – della comunità nazionale.

1. Corpus e metodologia di ricerca

Per questo studio è stato analizzato un corpus di tweet pubblicati sugli account ufficiali dei due principali candidati della destra all’elezione presidenziale francese del 2022:

- Marine Le Pen (presidente del Rassemblement national) - @MLP_officiel, 125.759 token [MLePen_Tw_2022]
- Éric Zemmour (candidato di Reconquête) - @ZemmourEric, 119.704 token [Zemmour_Tw_2022]

Il corpus dei tweet dei due candidati, relativo al periodo aprile 2021-aprile 2022 e comprensivo della fase pre-elettorale e delle prime reazioni post-voto, è stato fornito dall’UNIOR NLP Research Group dell’Università di Napoli “L’Orientale”, coordinato da Johanna Monti. Il gruppo, attivo nel campo della linguistica computazionale e dell’elaborazione automatica del linguaggio naturale, sviluppa strumenti e metodologie per l’analisi e la ge-

nerazione del linguaggio umano, con competenze che spaziano dall'interazione uomo-macchina alle tecnologie di traduzione, dall'analisi testuale e dei social media all'analisi semantico-sintattica e alla creazione di risorse linguistiche.

Il corpus selezionato è stato organizzato disponendo i tweet di ciascun candidato in ordine cronologico di pubblicazione e predisponendo sezioni dedicate alle menzioni, agli hashtag e al collegamento permanente a ciascun tweet proveniente dai rispettivi profili ufficiali. L'analisi del corpus è stata condotta mediante l'estrazione automatica di dati linguistici attraverso il software AntConc (versione 4.2.4), che ha permesso di rilevare le co-occorrenze delle parole, in primo luogo del lessema *femme*, identificando anche cluster e generando nuvole di parole, per fornire una prima descrizione quantitativa delle ricorrenze e delle associazioni lessicali inerenti al tema.¹

In un secondo momento, l'indagine è stata approfondita attraverso un approccio qualitativo con l'ausilio del software Iramuteq, utilizzato per ottenere rappresentazioni tematiche e semantiche del lessico impiegato dai due candidati. Tale procedura ha consentito di mettere in evidenza le modalità attraverso cui la tematica della violenza sulle donne viene concettualizzata e discorsivamente articolata nei messaggi dei due attori politici, nonché di osservare la struttura delle relazioni tra parole e idee all'interno delle loro strategie comunicative su questo *social network*.

Parallelamente, l'analisi linguistica è stata condotta alla luce dei principali contributi dell'analisi del discorso di tradizione francese. Il quadro teorico di Patrick Charaudeau (2005, 2011) è

¹ In questa fase preliminare, l'attenzione è stata rivolta prioritariamente alle forme lineari e ad alcune tipologie di *technomots* presenti nei tweet, tralasciando per il momento le componenti iconiche e tecnologiche, la cui analisi potrà essere oggetto di una riflessione successiva.

stato assunto come riferimento, in particolare per quanto riguarda la nozione di *contrat de communication* e la tipizzazione dei ruoli enunciativi, elementi utili a comprendere la costruzione dell'autorità discorsiva nei tweet politici. Sono state inoltre integrate le categorie formulate da Dominique Maingueneau (2002, 2014), quali *ethos* e *scénographie*, impiegate per descrivere la messa in scena dell'identità del locutore e il suo posizionamento enunciativo. Le dinamiche di polarizzazione semantica e le procedure di categorizzazione sono state analizzate alla luce delle teorie di Ruth Amossy sull'argomentazione nel discorso pubblico (Amossy 2010) e dei contributi di Marie-Anne Paveau relativi alla costruzione dei mondi discorsivi e alla semantica valutativa (Paveau 2006).

2. Analisi

2.1 *Marine Le Pen: la protezione delle donne come dispositivo identitario*

L'analisi del corpus di tweet di Marine Le Pen mostra un ampio uso della figura femminile come simbolo identitario, indicatore di vulnerabilità e giustificazione dell'agenda securitaria. Le ottantatré occorrenze del lessema *femme* nel corpus svolgono spesso una funzione performativa, producendo un'immagine di minaccia costante e di risposta necessaria, soprattutto in collocazione con gli aggettivi *harcelée* e *menacée*, e con il sostantivo *harcèlement* (*harcèlement de rue*, *harcèlement sexuel*). Questo uso performativo si iscrive pienamente nel *contrat de communication* politico (Charaudeau 2005: 40-49), che impone al locutore di costruire un orizzonte di attese emotive e cognitive condivise con il destinatario.

- [1] Aujourd'hui, dans beaucoup de quartiers, une femme ne peut pas se balader tranquillement comme elle le souhaite, habillée comme elle le veut, avec les bijoux qu'elle souhaite, sans être victime d'un harcèlement qui est inadmissible. #EnTouteFranchise

- [2] Je refuse de laisser les Françaises vivre avec la peur au ventre lorsqu'elles sont dans la rue ! #MarinePrésidente #FaceAuxFrançaises
- [3] Le harcèlement que vivent les jeunes filles dans la rue, dans les transports, c'est odieux, c'est insupportable. Mes filles, mes nièces, me disent "il n'y a pas un jour où on n'est pas emmerdées, où on n'est pas harcelées ... !" @Valeurs
- [4] Le harcèlement sexuel, les agressions que subissent les femmes dans la rue, on ne peut pas dire que c'est uniquement le fait de "relous": c'est le fait de DÉLINQUANTS. Et on ne demande pas au gouvernement de faire des baromètres, mais de régler les problèmes. @RTLFrance

In questi tweet, lo spazio urbano è rappresentato come pericoloso, specialmente nei "quartiers" connotati come degradati o culturalmente 'altri'. La donna è posta come figura esposta, la cui sicurezza è minacciata da un contesto esterno più che da dinamiche strutturali. La reiterazione di *agressée*, *harcelée*, *peur au ventre* costruisce una retorica dell'urgenza che giustifica l'intervento securitario. Inoltre, in [4] il fenomeno della molestia viene spostato dal piano della cultura patriarcale a quello della criminalità urbana, convergendo nel *frame* securitario. L'uso del maiuscolo (*DÉLINQUANTS*) accentua la dimensione emotiva e giudicante del messaggio.² Tali scelte lessicali producono una *scénographie* discorsiva (Charaudeau-Maingueneau 2002: 516-517) nella quale il locutore si presenta come autorità vigile e protettiva in risposta a una minaccia esterna costruita linguisticamente.

² Uno dei tratti distintivi di Twitter risiede nella sua marcata attitudine valutativa (Spina 2012: 12), che lo configura come un vero e proprio "espace de subjectivité affichée" (Lehti 2012), in cui la presa di posizione del locutore è esplicitamente messa in scena. È precisamente questa dimensione valutativa e soggettiva che Marine Le Pen sfrutta in modo sistematico nella propria comunicazione sulla piattaforma, facendone una risorsa centrale per la costruzione del suo discorso politico (Centrella 2020: 107-116).

Altro lessema che ritroviamo significativamente in collocazione con *femme* è *voile*. I post relativi al velo sono particolarmente indicativi:

- [5] Fait divers révélateur: la femme qui a enlevé son voile islamique devant Éric Zemmour a été menacée de mort pour avoir fait cela. Face à la théorie islamiste consistant à expliquer que le voile est un choix, la réalité est tout autre!
- [6] J'ai entendu Emmanuel Macron avoir des propos très durs sur le voile, disant que c'était contraire à la laïcité, à notre civilité, à notre vision de l'égalité homme-femme. Je pense moi aussi tout cela du voile qui est contraire à nos valeurs et au respect dû aux femmes.
- [7] Je suis absolument opposée au port du voile islamique partout. Partout ! C'est un élément de soumission de la femme, un marqueur d'une idéologie totalitaire qui est l'islamisme, une idéologie aussi dangereuse que le nazisme. #Elysée2022

Qui la violenza non è fisica ma simbolica, inscritta in una narrazione di conflitto tra civiltà. Il velo diventa il segno visibile di una minaccia culturale che la candidata si propone di neutralizzare. L'equazione *islamisme* = *idéologie totalitaire* = *oppression des femmes* rientra pienamente nella logica del *femonazionalismo* teorizzato da Farris (2017) e del "féminisme de combat" di cui parla Alduy (2017: 149-153). Dal punto di vista linguistico-discorsivo, il velo funge da indice che permette di condensare e rendere visibile un intero sistema ideologico percepito come estraneo alla comunità nazionale. Simbolo islamico per eccellenza, il velo diventa nel discorso lepenista una minaccia alla libertà della donna, soprattutto della donna francese; libertà che Marine Le Pen proclama di voler difendere, una volta alla Presidenza della Repubblica:

- [8] Femmes françaises, en cette journée de lutte contre les violences faites aux femmes, je réaffirme ma détermination à défendre votre liberté. #LesFemmesAvecMarine

- [9] Je protégerai les Françaises du communautarisme et de l'islamisme ! #MarinePrésidente #FaceAuxFrançaises
- [10] Une femme à la tête de la France, c'est une femme qui sera attentive à ce que les femmes puissent sortir dans la rue sans être agressées ou harcelées, c'est une femme qui sera attentive à l'égalité salariale entre les hommes et les femmes. @TF1 #DimancheJeVoteMarine

Se da un lato l'insistenza sulla propria identità di *femme libre* permette a Marine Le Pen di ergersi a paladina di uno dei massimi valori della Francia repubblicana, dall'altro l'uso ripetuto dell'aggettivo *attentive* in [10] costruisce un *ethos* maternalista: la candidata si presenta come 'madre simbolica della nazione', garante della sicurezza femminile.³ Questo rafforza ulteriormente la dicotomia *femme française* vs *agresseur étranger*. Il richiamo all'uguaglianza, infine, ha una funzione strategica: distanziarsi da Zemmour, percepito come apertamente patriarcale, e reinscrivere il Rassemblement national nel campo di un 'femminismo di prote-

³ Questa strategia discorsiva sembra trovare un riscontro anche sul piano elettorale. Come osserva Gilles Ivaldi (2022: 159), l'elezione presidenziale del 2022 conferma infatti l'attenuazione, se non la scomparsa, dei tradizionali scarti di genere che avevano a lungo caratterizzato il voto in favore di Jean-Marie Le Pen. Al primo turno, Marine Le Pen ottiene il 25% dei consensi tra le donne, contro il 21% tra gli uomini, riuscendo così a capitalizzare sulla propria immagine personale, in particolare in contrasto con il discorso esplicitamente "virilista" di Éric Zemmour. Questi dati confermano che un processo di erosione del *Radical Right Gender Gap* è attualmente in corso in Francia (Amengay, Durovic, Mayer 2017) e risultano coerenti con le analisi di Christèle Lagier (2021), che mostra come una parte dell'elettorato femminile di Marine Le Pen non voti soltanto per un programma, ma anche per una proposta di rappresentazione di genere, fondata sull'identificazione con una figura femminile percepita come legittima, protettiva e politicamente competente. In questa prospettiva, l'*ethos* costruito da Le Pen come *femme libre* e garante della sicurezza delle donne appare non solo come una strategia discorsiva, ma anche come una risorsa simbolica efficace sul piano della ricezione elettorale.

zione'. Tuttavia, l'uguaglianza evocata rimane selettiva e funzionale al paradigma identitario (Centrella 2023: 104).

Numerosi tweet si concludono con invocazioni alle donne francesi:

- [11] Merci à toutes les Françaises, belles, libres et fières, qui se lèvent pour défendre notre beau pays ! #MarinePrésidente
- [12] À toutes ces Françaises, ces mamans qui se battent seules, je tiens à vous dire que vous pourrez compter sur moi. Vous êtes des héroïnes du quotidien !

Le francesi, “belles, libres et fières”, vengono idealizzate come custodi della nazione, “héroïnes du quotidien”, soggetto politico da mobilitare emotivamente. Questa costruzione identitaria permette di trasformare la dimensione privata della violenza in un tema di appartenenza collettiva. Qui si osserva un uso marcato delle procedure di categorizzazione, che definiscono i confini simbolici della comunità nazionale attraverso il corpo femminile.

L'insieme dei tweet analizzati mostra come Marine Le Pen mobiliti la figura della donna all'interno di una strategia discorsiva ampia, nella quale la violenza di genere viene reinterpretata come indicatore di una nazione minacciata. La donna non è presentata soltanto come individuo vulnerabile, ma come parte che rappresenta il tutto, metonimia della Francia stessa: il corpo femminile diventa il corpo dell'intera nazione, esposto e fragile, da difendere contro aggressori identificati come “esterni” e percepiti come culturalmente distanti dai valori repubblicani. Attraverso questo procedimento, si costruisce un'identità femminile rigidamente ‘francese’, contrapposta a quella delle donne ‘altrui’ – spesso definite attraverso il velo islamico o altre pratiche culturalmente codificate – e si legittima un repertorio di politiche securitarie presentate come necessarie per la salvaguardia non solo delle donne, ma dell'intera comunità nazionale.

Il discorso lepenista si sviluppa così nella direzione di un femminismo conservatore, in cui la protezione delle donne diventa una responsabilità dello Stato-nazione e, per estensione, della leader stessa, che costruisce il proprio *ethos* politico come figura “attentive”, vigile e materna. L’immagine ricorrente della Francia come luogo dove le donne non possono più “camminare tranquille”, dove subiscono *harcèlement de rue*, aggressioni e forme di insicurezza quotidiana, rafforza questa narrativa emergenziale. La violenza non è interpretata in relazione alle sue cause strutturali – disuguaglianze di genere, dinamiche patriarcali, mancanza di politiche di prevenzione – ma viene invece esternalizzata, attribuita a un modello culturale “altro” e, in particolare, all’“obscurantisme islamiste”.

In questo quadro, il *féminisme de combat* (Alduy 2017: 149-153) rivendicato da Le Pen assume una funzione eminentemente strumentale: esso non mira a trasformare le condizioni sociali e materiali delle donne francesi, ma piuttosto a sostenere e rafforzare una lettura identitaria della violenza. La difesa delle donne diventa così un’arma retorica contro l’immigrazione e contro tutto ciò che viene percepito come minaccia ai valori francesi. La violenza maschile, soprattutto se proveniente dall’interno della società francese, viene ricollocata ai margini della discussione, mentre quella attribuita agli ‘altri’ è enfatizzata come prova di un deterioramento del tessuto sociale imputabile alla presenza di culture considerate incompatibili con la Repubblica.

Nel complesso, la prospettiva francese dell’analisi del discorso consente di interpretare la strategia lepenista come un processo di risemantizzazione, ossia una trasformazione del significato della violenza di genere attraverso nuove associazioni discorsive che la collegano prioritariamente all’immigrazione e all’islamismo. Parallelamente, essa può essere letta come una *mise en scène* della *menace* (Charaudeau 2011: 107), un dispositivo retorico che costruisce la minaccia attraverso scelte linguistiche, scenografie enunciative e opposizioni categoriali. In questo qua-

dro, la donna viene elevata a simbolo identitario della nazione vulnerabile, la violenza è convertita in narrazione politica e la paura diventa risorsa di mobilitazione, funzionale alla legittimazione di politiche securitarie e identitarie.

2.2 Éric Zemmour: tra allarmismo identitario e ‘difesa’ delle donne

Le cento occorrenze di *femme* nel corpus di Éric Zemmour rivelano una strategia discorsiva profondamente diversa da quella di Marine Le Pen. Se Le Pen costruisce una figura femminile vulnerabile da proteggere ma inscritta nel quadro repubblicano, Zemmour produce una narrazione apocalittica, nella quale la donna francese diviene l'ultimo baluardo di una civiltà minacciata dall'“islamisation” e dall'immigrazione. In questa prospettiva, il suo discorso si struttura come una *scénographie* che mette in scena un locutore profetico e allarmato, e un destinatario chiamato alla mobilitazione.

Simbolo di questa islamizzazione è il velo, che Zemmour ripropone quasi ossessivamente attraverso l'immagine della *femme voilée*:

- [13] Partout en France, il y a des enclaves étrangères qui grandissent et se répandent. Il y a des endroits où on ne parle plus français, où il n'y a plus que des femmes voilées et des hommes en djellaba. #ZemmourCollineDuCrack #Remigration
- [14] Marine Le Pen prend des photos avec des femmes voilées. Moi, je suis toujours très respectueux des gens. Mais je ne prendrai pas de photo avec une femme voilée, ou alors je lui demanderai d'enlever son voile, comme je l'ai fait à Drancy.#Elysee2022
- [15] En France, les immigrés n'ont pas été parqués. Mais, venant de plus en plus nombreux, ils ont imposé leur mode de vie. Il y a eu de plus en plus de kebabs, de boucheries halal, de femmes voilées...#LaFranceDansLesYeux #ZemmourPrésident
- [16] La créolisation c'est l'islamisation. M6 a montré cette semaine à Roubaix des jeunes filles voilées à 6 ans, des jeunes femmes dé-

jeunant enfermées dans un box. L'avenir de la France avec M. Mélenchon, c'est Roubaix!#ZemmourVsMélenchon

Portata al parossismo attraverso l'immagine di "jeunes filles voilées à 6 ans", l'insistenza sul velo trasforma la donna velata in segno ideologico, simbolo materiale dell'avanzata islamista. Il velo non è trattato come pratica religiosa, ma come *marqueur d'occupation*, ossia come prova tangibile di una trasformazione culturale percepita come invasiva, un indizio visibile di "enclaves étrangères" in crescita. La donna velata è ridotta a indice di un fenomeno più ampio: la perdita della Francia.⁴

La donna, nel discorso di Zemmour, viene sistematicamente rappresentata come esposta a una minaccia esterna, vittima designata di una immigrazione incontrollata:

[17] Aujourd'hui, où et par qui sont menacées les femmes ? Qui attaque les femmes dans les rues ? Qui les viole ? Qui les agresse ? Qui leur interdit de s'habiller comme elles veulent ? C'est un fait !#FaceABaba

[18] Aujourd'hui, il y a des femmes qui ont peur de s'habiller librement, elles ont peur de prendre le métro.#FaceABaba

[19] Je suis le seul qui défende vraiment la liberté et la vie des femmes, qui sont menacées avant tout par une immigration incontrôlée.#FaceABaba

⁴ Il senso di questa 'perdita della Francia', evocato implicitamente attraverso la figura della donna velata come indice di una trasformazione culturale irreversibile, trova una formulazione esplicita nel titolo di uno dei testi più noti di Éric Zemmour, *Le Suicide français* (2014), nel quale l'autore sviluppa una narrazione declinista centrata sull'idea di un progressivo smantellamento dell'identità nazionale. Questa visione si iscrive più ampiamente in un immaginario culturale contemporaneo segnato dal tema dell'*effondrement civilisationnel*, ampiamente diffuso anche in ambito letterario, come nel romanzo *Soumission* di Michel Houellebecq (2015), che mette in scena, in forma distopica, la percezione di una Francia culturalmente e simbolicamente 'sottomessa'.

Zemmour costruisce una rappresentazione della violenza sulle donne che si distingue per la sua natura rigidamente monocausale: ogni forma di minaccia, fisica o simbolica, viene attribuita all'immigrazione extra-europea, configurando un quadro interpretativo dove la causa della violenza è unica e onnipervasiva, più specificamente legata all'islamizzazione delle *banlieue* e dello spazio pubblico. Anche questa strategia rientra in una *mise en scène* della *menace*, poiché costruisce un quadro comunicativo in cui la minaccia è resa visibile, immediata e incontestabile attraverso l'uso di formule iterative e di categorizzazioni polarizzanti. In questo modo le donne diventano indicatori viventi del degrado culturale imputato alla presenza straniera.

Il confronto con Marine Le Pen mette così in luce una divergenza significativa: mentre Le Pen ricorre a un lessico dell'insicurezza quotidiana – *harcèlement, insécurité, quartiers difficiles* – Zemmour opera una radicalizzazione del *frame* securitario, utilizzando sistematicamente termini fortemente drammaticizzanti come *danger de mort, menace, viol, agression*. Questo linguaggio, fortemente valutativo, riflette ciò che Amossy (2010: 47) definisce costruzione argomentativa dell'adesione, basata qui sulla polarizzazione e sull'amplificazione emotiva. Tale intensificazione lessicale trasforma la violenza di genere in una forma di emergenza permanente e assoluta, una minaccia esistenziale per la sopravvivenza stessa della “civilisation française”:

[20] Beaucoup de femmes sont agressées dans la rue. Beaucoup de femmes y sont en danger et ne peuvent s'habiller comme elles veulent car dans certains quartiers elles se font insulter ou cracher dessus. #CaVous #ZemmourCroissance

[21] La chronique malheureuse d'une France où les femmes sont les victimes de l'immigration massive.

[22] Les Français, les immigrés européens ont fui les banlieues à cause de la violence, du trafic de drogue, du mode de vie isla-

mique. Les jeunes femmes se font cracher dessus quand elles sortent en robe.#LaFranceDansLesYeux #ZemmourPrésident

[23] “Wallah écarte-toi de ma rue. Eh le Coran, poussez-vous Madame !”. Sous les rires des autres élèves, une femme est violentée puis jetée à terre. Voilà comment on traite les enseignantes, aujourd’hui dans certaines classes.

[24] J’estime que le sujet aujourd’hui pour les femmes ce n’est pas la parité dans les conseils d’administration, [le sujet] c’est le danger de mort ! Les femmes ne sont plus libres dans un tas de quartiers aujourd’hui.#ZemmourDuhamel

I tweet sopra riportati rendono evidente questa logica discorsiva. Le affermazioni secondo cui “beaucoup de femmes sont agressées dans la rue” o “les femmes sont les victimes de l’immigration massive” costruiscono un nesso diretto e immediato tra presenza migrante e violenza, senza alcuna sfumatura interpretativa. Si tratta di un processo di *cadrage* (Charaudeau - Maingueneau 2002: 87-89) identitario, in cui la realtà complessa viene organizzata in opposizioni semplici e immediatamente comprensibili: *femmes françaises* vs *agresseurs étrangers*.

Allo stesso modo, l’evocazione di episodi come gli insulti, gli sputi rivolti a giovani donne o l’aggressione a un’insegnante in classe, è presentata come prova dell’*effondrement civilisationnel*, un collasso morale e culturale imputato esclusivamente all’‘altro’ etnico e religioso.⁵ Questi tweet non si limitano dunque a descrivere fenomeni di violenza, ma li riorganizzano in un rac-

⁵ Il concetto di *effondrement civilisationnel*, centrale nel discorso di Éric Zemmour, si colloca nella più ampia retorica del declino che caratterizza le nuove destre europee (Camus - Lebourg 2015; Taguieff 2007). Come mostra Alduy (2022: 127-143), essa funziona come formula discorsiva allarmista che costruisce la nazione come entità sull’orlo della scomparsa, minacciata dall’immigrazione e dall’islamizzazione, rientrando nella categoria delle ‘formules’ descritte da Krieg-Planque (2009).

conto coerente di declino irreversibile, in cui le “femmes françaises” appaiono come vittime e, al tempo stesso, testimoni della perdita della Francia. La violenza di genere è assorbita nella narrativa dell’*effondrement civilisationnel*, diventando uno strumento retorico centrale per sostenere l’ideologia della Reconquête, fondata sulla promessa di restaurare un ordine minacciato dalla contaminazione culturale.

A difesa di quest’ordine costituito si erge Éric Zemmour, auto-proclamandosi paladino della libertà e della vita delle donne francesi:

[25] J’ai grandi dans les années 1970, dans une famille venue d’Algérie. Chez moi, j’étais le défenseur des femmes car je ne supportais pas le machisme de mon père et de mes oncles ! Parce que j’admire tellement la liberté des femmes françaises ! Et je l’admire encore !#8mars

[26] Favoriser l’équilibre entre la vie professionnelle et familiale, intensifier la lutte contre les violences sexuelles et conjugales, augmenter le pouvoir d’achat des femmes. Je serai le défenseur des Françaises libres!

[27] Mon but est de permettre à toutes les jeunes femmes de vivre à la française.#Élysée2022

[28] Je veux la liberté des femmes. Et je ne veux plus que les femmes françaises aient peur. Je ne veux plus qu’elles aient peur de l’effondrement de leur niveau de vie. Je ne veux plus que nos femmes, nos sœurs et nos filles aient peur pour leur sécurité.#LesFrancaisesAvecZemmour

[29] Il faut restaurer une France de la paix, de la tranquillité, dans laquelle les jeunes femmes françaises n’ont pas à se poser la question de leur tenue ou de l’heure à laquelle elles sortent.#Zemmour2022

[30] Mon combat, c’est de permettre à toutes les femmes, d’où qu’elles viennent, de vivre à la française, et non pas d’être enfermées, voire brûlées, parce qu’elles veulent vivre librement.#Élysée2022

Questa autoproclamazione ribalta la sua posizione: l'uomo che ha più volte criticato il femminismo si presenta come paladino delle donne, soprattutto delle giovani donne, purché siano francesi. Nel tweet [25], Zemmour utilizza un episodio autobiografico per costruire un *ethos* credibile di 'difensore delle donne'. Raccontando di essere cresciuto in una famiglia proveniente dall'Algeria segnata dal machismo, egli trasforma la propria esperienza personale in una prova di autenticità e di legittimità morale: non parla per pregiudizio, ma per aver conosciuto dall'interno quel modello culturale che oggi denuncia. Questa strategia gli consente di rovesciare due critiche ricorrenti: quella di antifemminismo e quella di islamofobia. Presentandosi come colui che da bambino ammirava la "liberté des femmes françaises", Zemmour iscrive il proprio percorso biografico all'interno di una narrazione gerarchizzante delle culture, fondata sull'assunto di una superiorità della cultura occidentale in materia di emancipazione femminile: la cultura francese è rappresentata come intrinsecamente liberatrice, mentre quella d'origine è ridotta a un modello essenzializzato e patriarcale, utilizzato come controcampo simbolico per legittimare una visione civilizzazionale del conflitto. È un esempio emblematico della costruzione dell'*ethos* (Maingueneau 2014), attraverso cui il locutore modella la propria immagine pubblica per conferirsi autorità morale e credibilità politica. La vicenda privata diventa così un argomento politico, parte di una *scénographie* identitaria che attribuisce al candidato il ruolo di testimone privilegiato e di interprete legittimo della minaccia:

[31] Je suis le seul à établir sans fausse pudeur le lien évident entre l'immigration venue de l'autre côté de la Méditerranée, et les menaces qui pèsent chaque jour davantage sur les femmes françaises, sur leur liberté et parfois sur leur vie. #ZemmourVillemontpinte #RECONQUETE

Rivendicando di essere l'unico a denunciare il rapporto tra immigrazione e violenza sulle donne, l'autore de *Le Premier Sexe* (2006) si serve di questo argomento per attaccare non solo la sinistra o il governo, ma soprattutto il femminismo, rappresentato come una forza paralizzante, incapace o non disposta a proteggere “les vraies femmes françaises”, le francesi autentiche, “de souche”:

- [32] #Mila : À chaque fois qu'il y a l'islam en jeu, les féministes se caractérisent. Elles sont très fortes pour insulter le patriarcat, qui n'existe plus depuis longtemps, mais quand il y a une vraie menace sur une jeune femme, alors là il n'y a plus personne. #Facealinfo
- [33] Le féminisme militant est devenu l'allié de l'islamo-gauchisme. #FaceAFace
- [34] Aujourd'hui, défendre les femmes, c'est les protéger contre l'immigration islamique. C'est le plus grand danger qui menace les femmes. #FaceAFace
- [35] Le féminisme s'est allié au pire ennemi des femmes, c'est-à-dire cet imaginaire des banlieues hyper-violent qui enfème les femmes. #Facealinfo
- [36] Je suis celui qui protège le mieux les femmes des dangers réels qu'elles encourent. Les prétendus féministes pactisent avec leurs agresseurs au nom de la convergence des luttes. #MissionConvaincreLCI #DynamiqueZemmour

Accusato di scendere a patti con l'aggressore, il movimento femminista viene delegittimato come ideologia complice del nemico islamista, “allié au pire ennemi des femmes”. Il procedimento rientra nelle dinamiche di disqualificazione discorsiva descritte da Amossy (2010: 176-180), in cui il discredito dell'avversario consente di consolidare la coesione del proprio campo.

A sostegno della sua azione, Zemmour costruisce, invece, un gruppo idealizzato, le “femmes de la Reconquête”:

[37] Les femmes de la Reconquête ! Quel sujet de fierté quand je vois votre mobilisation et le temps que vous nous consacrez, au milieu de toutes vos contraintes ! Et quelle responsabilité, quand je vois l'espoir que vous placez en moi !#LesFrancaisesAvecZemmour #8mars

[38] Libres. Fortes. Insolentes. Ambitieuses. Pour les femmes de la Reconquête, impossible n'est pas française.#8Mars #LesFrancaisesAvecZemmour

“Libres. Fortes. Insolentes. Ambitieuses”, queste donne non sono vittime, ma militanti. In questa cornice, le sostenitrici di Zemmour sono presentate come figure eroiche, contrapposte alle donne musulmane (vittime del velo) e alle femministe (accusate di complicità con l'islamismo).

L'analisi del corpus dei tweet mostra come Zemmour costruisca un dispositivo discorsivo internamente coerente, nel quale la figura femminile assume una funzione simbolica centrale. La donna diventa, innanzitutto, un indicatore privilegiato dell'*islamisation*: la sua presenza nello spazio pubblico, il suo modo di vestire e soprattutto il suo rapporto con il velo sono utilizzati come segnali visibili di una presunta trasformazione culturale profonda e minacciosa. In questo quadro, il velo non è trattato come pratica religiosa o scelta individuale, ma come una vera e propria 'prova materiale' di una *colonisation culturelle* in atto, un segno tangibile dell'avanzata di un modello estraneo e incompatibile con i valori francesi. L'intero discorso può essere interpretato come la costruzione di un universo simbolico chiuso e autosufficiente, che, come osserva Alduy (2022: 12), fabbrica un mondo alternativo coerente e strutturato, nel quale parole, immagini e categorie si rafforzano reciprocamente fino a produrre una visione totalizzante della realtà. In questo sistema, il racconto politico si presenta come evidente e “naturale”, dotato di parvenze di razionalità e di

verità, mentre ogni elemento dissonante viene escluso o delegittimato. All'interno di questa narrazione, la violenza sulle donne viene presentata come un fenomeno esclusivamente importato, sistematicamente attribuito all'immigrazione extra-europea e, più precisamente, all'universo islamico delle banlieue. Tale scelta interpretativa appiattisce la complessità del fenomeno, abolendo ogni possibile dimensione strutturale, sociale o intra-familiare, e la riconduce a un unico vettore causale: l'arrivo dell'Altro'. Ne deriva un'immagine semplificata ma estremamente efficace, nella quale la sicurezza delle donne diventa la misura stessa della sicurezza della nazione.

Parallelamente, Zemmour si auto-nomina come salvatore delle *femmes françaises*, presentandosi come l'unico soggetto politico disposto a denunciare senza esitazioni il nesso tra immigrazione e violenza. Questa auto-investitura permette di costruire la sua figura non solo come candidato, ma come guardiano morale della nazione, contrapposto a *élite* accusate di complicità silenziosa e a femministe dipinte come incapaci o riluttanti a difendere davvero le donne. In questo gioco di polarizzazioni, il femminismo stesso è rappresentato come una forza destabilizzante, presunta alleata dell'"islamo-gauchisme" e dunque corresponsabile della vulnerabilità delle donne francesi. Le femministe, secondo Zemmour, non solo falliscono nella loro missione, ma addirittura 'tradiscono' in qualche modo le donne nel momento in cui non denunciano apertamente la minaccia rappresentata dall'immigrazione.

Infine, un altro elemento centrale è la costruzione di una comunità femminile idealizzata e militante: le "femmes de la Reconquête". A queste Zemmour attribuisce qualità positive – forza, libertà, fierezza, insolenza – che servono a definire un modello di femminilità francese autentica, contrapposto sia alle donne velate (presentate come vittime di un sistema culturale oppressivo), sia alle femministe (descritte come ideologicamente accecate o compiacenti con la minaccia esterna).

Il risultato complessivo è un sistema ideologico fortemente gerarchizzante, nel quale la donna diventa una sorta di termometro identitario, funzionale a misurare – e al tempo stesso a drammatizzare – lo stato della nazione. La protezione delle donne è così utilizzata come pretesto argomentativo per sostenere un progetto politico più ampio di esclusione, riconquista e riaffermazione culturale, fondato sulla distinzione netta tra “noi” e “loro”, tra donne francesi e donne percepite come non appartenenti alla comunità nazionale.

Conclusioni

L'analisi comparativa dei tweet di Marine Le Pen ed Éric Zemmour rivela due strategie discorsive differenti ma convergenti verso un medesimo obiettivo: trasformare la violenza sulle donne in una risorsa politica, un dispositivo identitario e uno strumento di mobilitazione. Entrambi i candidati della destra radicale francese adottano una retorica che reinscrive la violenza di genere all'interno di uno schema di minaccia esterna, attribuita quasi esclusivamente all'immigrazione extra-europea e, in particolare, all'universo islamico delle banlieue. In definitiva, l'insieme di queste strategie discorsive può essere ricondotto a ciò che Charaudeau (2011: 107) definisce *mise en scène* della *menace*: un dispositivo di costruzione della minaccia che orienta preventivamente l'interpretazione degli eventi e produce un effetto di evidenza, rendendo la lettura proposta dal discorso politicamente naturale, immediata e difficilmente contestabile.

Tuttavia, se i due candidati condividono il *frame* generale della securitizzazione, essi lo declinano secondo modalità e intensità differenti, rivelatrici delle loro specifiche culture politiche e dei loro posizionamenti nel campo della destra radicale.

Da un lato, Marine Le Pen sviluppa un discorso più calibrato, inscritto nel registro della protezione, che mira a presentarsi come

garante della sicurezza e del benessere delle *Françaises*. Attraverso un uso ricorrente di termini come *harcèlement*, *agressions* e di espressioni come *peur au ventre*, la candidata costruisce un'immagine di insicurezza quotidiana che giustifica la necessità di un rafforzamento dell'autorità statale. In questo quadro, la figura della *femme libre* funge da ponte tra identità personale e progetto politico, consentendole di definirsi come "madre simbolica della nazione".

Dall'altro lato, Éric Zemmour estremizza il medesimo dispositivo discorsivo, operando una radicalizzazione del *frame* securitario. Il suo lessico abbandona la dimensione della quotidianità per spostarsi su un piano apertamente apocalittico: *danger de mort, viol, menace, effondrement civilisationnel*. La sua discorsività si caratterizza per una forte polarizzazione valutativa, che riorganizza la realtà in opposizioni nette e produce un effetto di assolutizzazione causale. Nei suoi tweet, la donna non è solo vulnerabile: è l'ultima vittima di una Francia in declino, assediata da un nemico presentato come omogeneo e compatto. Questa monocalusalità trasforma la violenza di genere in un sintomo della "perdita della Francia", assimilando la questione femminile al destino stesso della civiltà.

Le divergenze tra i due candidati emergono dunque con chiarezza. Le Pen privilegia una moderazione strategica, ricercando una legittimazione nel quadro repubblicano e normalizzando la propria immagine attraverso toni materni e richiami all'uguaglianza uomo-donna (seppur selettivi). Zemmour, invece, abbraccia apertamente la logica della conflittualità identitaria, costruendo un discorso di rottura nel quale le donne diventano figure allegoriche di un conflitto di civiltà. Mentre Le Pen mobilita le "Françaises" come cittadine da assicurare, Zemmour convoca le "femmes de la Reconquête" come soggetti militanti di un mondo idealizzato e contrapposto sia alle donne musulmane, sia alle femministe.

Nonostante queste differenze, la convergenza è altrettanto evidente: in entrambi i casi, la violenza sulle donne viene sottratta alle sue cause strutturali e reinterpretata come fenomeno

culturalmente “importato”, trasformando un problema sociale complesso in un marcatore identitario. Secondo le logiche della categorizzazione discorsiva (Charaudeau 2011: 105), la donna diventa così un luogo semantico strategico, un indicatore sintetico attraverso cui rappresentare la fragilità della nazione. La sua sicurezza è evocata per legittimare misure securitarie e politiche di esclusione, in un processo di semplificazione e polarizzazione che converte la complessità della violenza di genere in una narrativa di minaccia collettiva. In questo processo, il corpo femminile – reale o simbolico – si configura come uno spazio di proiezione ideologica attraverso cui la destra radicale articola visioni concorrenti della Francia contemporanea: una Francia da proteggere, da difendere o da riconquistare.

Riferimenti bibliografici

- Cécile Alduy, *Ce qu'ils disent vraiment : Les politiques pris au mot*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.
- Cécile Alduy, *La Langue de Zemmour*, Paris, Éditions du Seuil, 2022.
- Cécile Alduy - Stéphane Wahnich, *Marine Le Pen prise aux mots. Dé-cryptage du nouveau discours frontiste*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- Abdelkarim Amengay - Anja Durovic - Nonna Mayer, “L’impact du genre sur le vote Marine Le Pen”, *Revue française de science politique* 67.6 (2017): 1067-1087.
- Ruth Amossy, *L’argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Julie Boudillon, “Une femme d’extrême droite dans les médias. Le cas de Marine Le Pen”, *Mots* 78 (2005): 79-89.
- Jean-Yves Camus - Nicolas Lebourg, *Les droites extrêmes en Europe*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.
- Maria Centrella, “Dire la diversité : la rhétorique identitaire chez Marine Le Pen”, in Carolina Diglio - Antonella Napolitano - Fabio Perilli (éds), *Identité, Diversité et Langue, entre ponts et murs. Identity*

- and Language Diversity, between walls and bridges*, Napoli, Loffredo, 2018, 61-71.
- Maria Centrella, “La politique tweetée ou de l’art de faire passer ses idées en 140 caractères”, *Conversations. La Revue des études brachylogiques* 8 (2019): 207-218.
- Maria Centrella, *Marine Le Pen en 140 caractères*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2020.
- Maria Centrella, “Genre et politique. Ségolène Royal et Marine Le Pen dans le débat de l’entre-deux-tours des élections présidentielles françaises”, in Katherine Russo - Anna Mongibello (a cura di), *Intersezionalità e genere*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2021, 221-236.
- Maria Centrella, “«Liberté, égalité, fraternité». La devise républicaine entre littéralité et resémantisation dans les discours de l’élection présidentielle 2022”, *Annali – Sezione Romanza* 65.2 (2023): 87-117.
- Patrick Charaudeau - Dominique Maingueneau (éds), *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Patrick Charaudeau, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Paris, Vuibert, 2005.
- Patrick Charaudeau, “Réflexions pour l’analyse du discours populiste”, *Mots* 97 (2011): 101-116.
- Sylvain Crépon, “La politique des mœurs au Front national”, in Sylvain Crépon - Alexandre Dézé - Nonna Mayer (éds), *Les faux-semblants du Front national*, Paris, Presses de Sciences Po, 2015, 185-205.
- Sarah R. Farris, *In the Name of Women’s Rights: The Rise of Feminationalism*, Durham & London, Duke University Press, 2017.
- Michel Houellebecq, *Soumission*, Paris, Flammarion, 2015.
- Gilles Ivaldi, “Le vote Le Pen”, in Pascal Perrineau (dir.), *Le vote clivé. Les élections présidentielle et législatives d’avril et juin 2022*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2022, 153-164.
- Alice Krieg-Planque, *La notion de «formule» en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

- Christèle Lagier, “Les électrices de Marine Le Pen votent-elles pour une femme? Les conditions de réception d’une proposition de représentation genrée”, *Participations* 30.2 (2021): 187-217.
- Lotta Lehti, “Le blog de politicien : un espace de subjectivité affichée?”, *Argumentation et Analyse du Discours* 9 (2012). URL: [http://journals.openedition.org/aad/1391] consultato a luglio 2025.
- Christèle Marchand-Lagier, “Le vote des femmes pour Marine Le Pen”, *Travail, genre et sociétés* 40.2 (2018): 85-106.
- Dominique Maingueneau, “Problèmes d’ethos”, *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* 113-114 (2002): 55-67.
- Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin, 2014.
- Marie-Anne Paveau, *L’analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, 2017.
- Marie-Anne Paveau, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- Stefania Spina, *Openpolitica. Il discorso dei politici italiani nell’era di Twitter*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- Pierre-André Taguieff, *L’illusion populiste. Essai sur les démagogies de l’âge démocratique*, Paris, Flammarion, 2007.
- Éric Zemmour, *Le Premier Sexe*, Paris, Denoël, 2006.
- Éric Zemmour, *Le Suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014.

Someone stop Gaston! Lexicon and Semiotics of Self-Representation

FERDINANDO LONGOBARDI, MAIRA AMMENDOLA, ALESSIA
BONACCORSO, LAURA D'AMODIO, ANDREA DI NAPOLI, ROSAPIA DE LUCIA¹

1. Introduction

This paper aims to foreground the importance of incorporating children into discussions of systemic gender violence. Since minors lack the cultural and cognitive resources to critically resist the narratives conveyed by such texts, their perspective is essential for a more comprehensive understanding of how these narratives operate.

On philosophical grounds, analysing media aimed at children raises the question of what part our shared and individual responsibility plays in the way reality is constructed for those who are learning to grasp it. Public discourse is a relational act of communication among a plurality of subjects, and it is the nature of the relation between these subjects that determines how roles are codified into a narrative. Roles are, however, neither stable nor predetermined, and language sociology has long established their ability to reconfigure themselves. The instability and the lack of determi-

¹ For attribution purposes, it should be specified that paragraph 1 is to be attributed to Ferdinando Longobardi and Rosapia De Lucia, paragraph 3 to Laura D'Amodio, paragraph 4 to Alessia Bonaccorso and Andrea Di Napoli, and paragraph 5 to Maira Ammendola. Paragraph 2 is the result of the joint work of Ammendola, Bonaccorso, D'Amodio, Di Napoli, and De Lucia. From the outset of the drafting process, each part underwent stylistic harmonisation in order to achieve an expression as uniform and accessible as possible. Translation by Laura D'Amodio and Rosapia De Lucia. Linguistic supervision by Maira Ammendola.

nation of social roles is what leads the media to operate at the interface between separation and connection of systems and life-world, making it possible to comprehend what Habermas (2001, 1981) has defined as the “ambivalent potential”² of media, their ability to produce social effects of both control and emancipation.

It is among configurations of subjects and relations – or “cultural systems” – that collective meaning is produced. Cultural systems support, select, evaluate and legitimate collective meaning, ultimately facilitating the unfolding of its social function. In Perelman’s (1977) words, meaning is created when subjects recognise a common value as the foundation of their relationship, which is later condensed in a metaphor or constitutes itself as a “rhetorical domain”.³

From this perspective, media aimed at children are examples of this condensation. Fairytales as a genre have had the historical role of moral or ideological compasses, and their adaptations reflect, or may reflect, changing values and norms (Zipes 2012, 2023). In other words, fairytales partake in public discourse as a communicative and relational act which sustains and reiterates existing structures of power through an openly and historically pedagogical end goal. When a classic fairytale is adapted to a more modern medium (e.g. from a poem to audiovisual content) or a new genre (e.g. from epic to novel), what we witness is an act surpassing the mere reproduction or transcoding that comes closer to an ensemble of “creative and interpretive acts of appropriation” (Hutcheon 2012: 7-8). Within this framework, Disney’s adaptations acquire a particular relevance. Scholars have debated whether the studio still maintains a consciously pedagogical intent, or whether its pedagogical power lies rather in the perva-

² Translated from Italian to English.

³ Translated from Italian to English.

siveness of its narratives. Recent analyses suggest that Disney films continue to shape children's moral and social imagination in ways that are far from neutral (Jiang et al. 2024, Langsdale 2014). At the same time, other studies highlight their potential to promote inclusive values and alternative identifications, provided that they are read and re-appropriated critically (López-Fuentes - Fernández-Fernández 2021). This tension reveals the ambivalence already described by Habermas (1981): the very same texts that reproduce gendered hierarchies may also be mobilised to challenge them. In this sense, the re-narration of old tales in new skins testifies to the possibility of re-signifying classical stories in new – perhaps emancipatory – directions.

Music is another aspect that should not be overlooked. Indeed, it has historically served as a privileged vector of transmission of values and content since before the spread of writing, both in religious and lay contexts, and it goes beyond a reflection of culture: as DeNora states, music is an active tool through which cultural norms and values are taught and reinforced, and “if music can affect the shape of social agency, then control over music in social settings is a source of social power” (DeNora 2000: 20). Moreover, developmental psychology has consistently shown that children encode and retain information more effectively when it is presented through song rather than speech. Wallace (1994) demonstrated that melody enhances verbal recall by providing additional mnemonic cues, while research in early childhood education highlights that songs support language acquisition, narrative structuring, and even the assimilation of social norms (Adachi - Trehub 2012).

In light of the above, the role of lyrics becomes particularly evident when a classic fairytale is reimagined in a contemporary audiovisual retelling. This is particularly clear when comparing the 1991 animated film lyrics with the voluntary edits introduced for the 2017 live-action adaptation of *Beauty and the Beast*.

A closer look at the Italian version of the song *Belle*, which serves both as the introductory theme for the female protagonist and as a choral framing of her social positioning, will therefore provide a case study through which the issues outlined hitherto can be examined in detail.

The song will first be introduced in terms of its narrative functions (paragraph 2), in order to provide the necessary framework to comprehend and observe the lyrics – and the edits – in context. The English lyrics will then be briefly discussed to justify our focus on the Italian case and to trace the trajectory along which the ‘original’ texts have moved across the adaptations (paragraph 3). Finally, we will move on to the Italian film and live-action rendition of the song *Belle*, building on the comparative and analytical background established in the previous paragraphs (paragraph 4).

2. Introducing *Belle*

For the purposes of this study, *Belle* is employed as a convenient shorthand to refer to the first song of both films, the device through which the eponymous character is introduced, in Italian and English, notwithstanding the fact that each version carries a slightly different title.⁴ Similarly, the years 1991 and 2017 are adopted as chronological reference points, with the understanding that these correspond to the original English-language releases, while the Italian animated version appeared almost a year later, in 1992. This approach allows for a consistent analytical framework while maintaining awareness of the actual production and release contexts.

⁴ The title *Belle* pertains to both English versions and has been retrieved for the live-action Italian adaptation. The Italian animated film is the only version with a distinct title, *Il racconto di Belle*.

Shifting to an analysis of *Belle's* narrative function, the song fulfils an introductory and expository purpose, allowing the spectator to enter the universe of the story through the contrast between two categories of characters: on the one hand, the individual figures defined by distinct personal traits and narrative roles (Belle, LeTont, Gaston), and on the other, the villagers, who may occasionally emerge as individuals but ultimately operate as a collective character. The choral village fulfils a didactic function, guiding the audience's interpretation by framing the narrative and situating the protagonists within the broader social structure. Through the villagers' collective voice, the song conveys key narrative elements such as Belle's social alienation, Gaston's widespread admiration, and the ambivalent perception of the village as both cosy and constraining.

At the same time, individual characters operate not only as agents of the plot but also as embodiments of archetypal functions typical of fairy-tale structures (the helper, the protagonist, the antagonist). Their utterances project views, motives, and actions onto themselves, onto other characters, and onto the environment, thereby providing a symbolic map of the story-world – an inherent feature of the genre. As Lukács argues in his theory of the novel, literary characters tend to oscillate between the individuality of the empirical self and the abstraction of a type. In his own words, characters are “parts which are [...] compositionally united” and capable of having “autonomous life” as a “symptom of contingency” (76-77). In clarifying the implications of his own take on the definition of novel as a form, he also specifies how this interpretation should not suggest that characters should be or are represented as “the vehicle of values”, but rather as their “substratum” that interacts with the system in which the characters exist; this leads to the production of a “problematic individual” in a “contingent world”

– “realities which mutually determine one another” (Lukács 1970: 77-78). While fairy tales differ from the novel in form, this duality proves useful to conceptualise how characters in *Beauty and the Beast*, and particularly in *Belle*, are introduced as individual expressions of broader conceptual or ideological bodies: Gaston as the embodiment of a particular masculinity, Belle as the negotiation of canonical femininity.

As a matter of fact, the heroine represents a more complex case than her first male counterpart. Whereas Gaston’s association with traditional masculinity is overt and almost caricatural (as discussed in paragraph 4), Belle embodies the intersection between social expectations, the inability to conform to prescribed womanhood, and the partial redemption provided by her physical attractiveness – which, despite her strangeness, makes her a “lucky girl” in Gaston’s eyes. In other words, Belle is not a simple enactment of an archetype, but a challenge to it; and it is precisely this tension that drives the narrative forward, raising (and putting forward answers to) questions of female subjectivity, the relative weight of beauty and personality, and the woman’s possibility to resist imposed projections.

Through the interplay of collective and individual voices, Belle delineates the interpretive framework of the narrative, presenting the audience with a structured map of characters, values, and social relations, while simultaneously foreshadowing the conflicts and tensions at the core of the story. On this basis, any significant variation to the lyrics entails a reconfiguration of the worldview projected by the film. The following paragraphs therefore examine the textual modifications and their subtextual implications, with particular attention to how the two versions not only diverge textually but also encode different understandings of gendered subjectivity and social order.

3. The English case in comparative perspective

All the linguistic and metric alterations present in the Italian 2017 version of the song *Belle* can be justified, as noted by Zuliani (2018: 104–105), by the filmmakers' perceived necessity to readapt the lyrics to contemporary audiences and sensibilities. This objective, which will be further elaborated in the following sections, was largely accomplished by systematically eliminating archaic expressions, outdated constructions, and stylistic features that could be perceived as old-fashioned or culturally distant from modern listeners. Particularly, modifications made to the original 1991 Italian lyrics of the song thus provided the initial impetus for this research, establishing a clear starting point for examining how linguistic and cultural translation interacts with narrative and ideological aims. In fact, this study concentrates on the linguistic dimension of the song, adopting a comparative linguistic and discursive approach, examining lexical choices, syntactic structures, and narrative perspective to assess how gendered representations are mediated through translation and adaptation, and situating these within the broader social and mediatic context previously outlined. By analysing how specific linguistic and stylistic modifications operate in relation to narrative strategies and audience reception, furthermore, the study aims to uncover the ways in which translation and adaptation contribute to the process of creation or reinterpretation of meaning. Most studies similarly addressing these lyrical changes fail to consider the English version of the song altogether, a gap that is not incidental and deserves careful attention, as it shapes the comparative framework within which the Italian version can be fully understood. From a theoretical standpoint, this study situates the adaptations within debates on gender representation in media (Zipes 2012, Hutcheon 2012) and the pedagogical role of narrative texts in shaping social

expectations for children. To fully appreciate the significance of these linguistic interventions, it is therefore essential to situate them in relation to the English version, which exhibits a markedly different approach to adaptation.

Briefly discussing the English lyrics provides a baseline against which the Italian modifications can be more meaningfully assessed, highlighting both the conservative and nostalgic tendencies in the original adaptation. In contrast to the Italian case, which is defined by an overt and deliberate effort to linguistically modernise the lyrics, the English version of the live-action songs appears to be marked by a persistent sense of nostalgia for the original material. Indeed, the majority of the lyrics in the English adaptation were preserved with minimal adjustments, and, according to Alan Menken in an interview with Emanuel Levy (2017),⁵ these alterations were undertaken primarily for practical purposes, such as accommodating choreography, staging considerations, vocal ranges, and the insertion of dialogue. The guiding principle behind this approach was Menken's desire to maintain and protect the integrity of "what was there originally." While these choices reflect a nostalgic fidelity to the source material, they simultaneously limit the potential for overt narrative modernisation, thereby framing the Italian version as the more analytically revealing case. Nevertheless, this does not imply that the English 2017 live-action version is identical to the 1991 animated film; rather, it suggests that efforts to modernise the text and its narrative effects were applied in more subtle ways in one version than in the other, through visual design, performance choices, or other non-verbal

⁵ Emanuel Levy, "Beauty and the Beast: Alan Menken on Composing Disney Live-Action Version", article online, 2017. Retrieved on July 14, 2025. [<https://emanuellevy.com/review/featured-review/beauty-and-the-beast-alan-menken-on-composing-disney-live-action-version/>].

elements, rather than through explicit modification of the lyrics themselves.

Despite these differences in approach, Disney's intention to contemporise the story is nonetheless apparent, even if only partially realised, through the inclusion of modest interventions designed to challenge traditional gender roles. A particularly illustrative example, highlighted by Meyer (2017), concerns the construction of what she terms "a façade of female empowerment" in Belle's introduction: the character is presented as "an engineer in her own right" who "can think and invent on her own" (Breznican 2017: 26), moving beyond the earlier, more limited characterisation of her simply as "the daughter of an inventor" (Breznican 2017: 26). Her intellectual capabilities are explicitly emphasised, signalling an attempt to present her as autonomous, competent, and actively engaged in shaping her environment. This is particularly evident in the interaction with the bookstore owner, Père Robert, in the 2017 version. Here, the act of reading is metaphorically linked to the theme of travel – "Where did you run off to this week?"; "Two cities in Northern Italy [...] Have you got any new places to go?" – so that Père Robert's library effectively "makes [Belle's] small corner of the world feel big". In this framing, the narrative emphasis shifts from Belle's potential social isolation to the spatial constraints of her immediate environment, reflecting a subtle reconceptualisation of her agency.

A comparable discursive shift is observable in the depiction of Gaston and LeTont's attention to Belle. In the 1991 animated version, Gaston's appraisal objectifies Belle both conceptually and syntactically: she is "the lucky girl" he will marry, "the most beautiful girl in town," which "makes her the best," and Gaston "deserve[s]" the best. Such phrasing establishes a normative and transactional lens that diminishes Belle's subjectivity, framing her primarily as a reward or possession. By contrast, the 2017

live-action lyrics foreground evaluative dimensions beyond appearance: LeTont highlights Belle as “so [...] well-read” relative to Gaston’s “athletically inclined” qualities, and Gaston begins to acknowledge her uniqueness independently of her physical traits. While the discourse remains partially anchored in physical evaluation due to Gaston’s character, the syntactic and lexical markers of obligation are largely removed, producing a more balanced rhetorical stance that aligns with contemporary notions of gender equality (Gill 2007, McRobbie 2009).

These interventions indicate that the filmmakers were at least partially attentive to contemporary discourses on gender, even if their implementation was cautious and limited in scope. Such linguistic and syntactic adjustments not only reframe Belle’s agency but also shape young audiences’ understanding of gender norms and expectations, reflecting the pedagogical dimension of Disney’s adaptations.

Nonetheless, the emancipatory impact of these interventions remains constrained. Certain choices, such as the type of literature Belle engages with (from 1991’s story “[a]bout a beanstalk and an ogre”, “[f]ar-off places, daring sword fights, magic spells, a prince in disguise” to 2017’s “two lovers in fair Verona”), subtly undermine the intended message of autonomy, illustrating how deeply embedded narrative conventions and genre expectations can limit the transformative potential of modern adaptations. In Kunze’s (2017: 127) words:

Whether one views Belle’s desire for romance as a subtle acknowledgment of the options available to women of her (admittedly unspecified) time or a poor attempt to render women’s agency, it is a plot point with certain limitations for efforts to celebrate the film’s supposed progress.

Alongside numerous other elements and scenes that reinforce more conservative cultural frames, these narrative and formal

decisions collectively render the 2017 adaptation less innovative and less progressive than might have been hoped, revealing a tension between the desire for modernisation, fidelity to the original material, and the persistent influence of traditional gender norms. In sum, while the English version retains much of its nostalgic charm and exhibits careful preservation of original features, these very qualities help explain why the Italian version, with its more explicit linguistic interventions, emerges as the more analytically compelling object for exploring the intersection of translation, adaptation, and gendered representation.

4. Analysing the Italian case

The two versions under examination differ significantly for various reasons, one of which can be attributed to the considerably long timespan between the original production and the live action adaptation (Bertoloni 2022: 13), and this can be seen from the very first verse dedicated to the setting. In the 1991 version, the introduced context is simple and mundane, it evokes a familiar, calm atmosphere without necessarily conveying value judgements. In the 2017 version, the environment is static, portrayed as averse to any kind of change and “provincial”. Such lexical choices contribute to generate a negatively connoted description (Bertoloni 2020: 118) of a backward and close-minded space, described by the main character with a dismay that additionally suggests a certain distance and superiority over a place which she recognises as ‘different’ and ‘not sophisticated enough’ from the very beginning of the story. That same arrogance will, in turn, be used in the following verses to describe her, starting with the dialogue between the baker and the bookseller.

Quella ragazza è proprio
originale,
con che aria sempre se ne va!
Lei non assomiglia a noi,
pensa sempre ai fatti suoi,
la sua bella testolina non è qua!
[...]
È una ragazza assai particolare,
lei legge sempre, che virtù!
Chissà cosa sognerà?

Quella ragazza è veramente
strana,
non le interessa quel che fai!
Guarda noi dall'alto in basso,
da sola va a spasso,
E con gli altri lei non parla quasi
mai!
[...]
È altezzosa e forse troppo sola,
che troverà dentro di sé!
sembra priva di virtù
Ogni giorno legge di più
Cosa pensa una ragazza come
Belle?

(1991)

(2017)

In the 1991 song, Belle is initially described as an original, unique, occasionally clumsy girl, but nonetheless a dreamer; in the 2017 version, she becomes a judgemental, haughty character “devoid of virtues”⁶ (Salzano 2021: 228). Every trait which used to characterise her is redefined and the way the audience and the other characters who interact with her perceive her is consequently altered (Bertoloni 2020: 119): Belle goes from being an unusual young girl to an alienated individual who is way too different from those who surround her, whose hopes for a better future (“la vita mia di certo cambierà”, 1991) gradually fade in favour of resignation and the belief that everything will stay the same (“tutto è fermo qua”, 2017).

All of Belle’s personality traits that could have been considered strengths, such as her bookishness and her unarguable individuality, are being diminished or imbued with a

⁶ Translated from Italian to English.

negative connotation, contributing to fuel the perception of Belle as a loner who is incapable of adapting to the community in which she lives.

The changes applied to the lyrics also concern the verse dedicated to the main character describing the book she is reading, as anticipated in paragraph 3.

Oh, io sto sognando, è il momento che amo più, perché lei si sta innamorando e fra poco scoprirà che lui è il suo re!	Oh, qui è dove capisce, che magari è proprio l'uomo che lei vuole amare per sempre Ma ne può avere la conferma nel capitolo 3
--	---

(1991)

(2017)

In the 1991 version, the tone seems to convey a higher level of emotional involvement – also due to the choice of verbs like “sognare” and “amare” – whereby it is possible to recognise some of the characteristics that constitute her personality. On the other hand, in the latter lyrics, the chosen tone is more detached, aiming to suggest both an analytic attitude and a general approach.

It is within this framework that all the key elements, which are traceable in certain extracts of lyrics from both versions under examination, are deduced. They display an ideology which, already at the linguistic level, encroaches upon female agency and perpetuates its structures of oppression: marriage, especially in 2017 Belle’s perspective, is an imposition, a goal to be reached according to the projections of male will (Salzano 2021: 224). The 1991 verse “fra poco scoprirà che lui è il suo re” exemplifies this logic: the present tense of *to be* frames subjugation as manifest destiny, transferring responsibility for a denied choice onto the inevitability of fate.

Further passages consolidate the negative framing of Belle's social positioning, constructing her marginality not simply as narrative detail but as a mechanism that naturalises her exclusion from the collective, her outsider status as a structural feature of the community and thereby reinforces traditional boundaries of belonging.

Ha una personalità un po' strana in verità! È diversa Belle da tutti noi... Non è per niente come noi... Non assomiglia affatto a noi...	Ha una personalità un po' strana in verità! Lei non deve assomigliare agli altri... Infatti non somiglia a noi... Non assomiglia affatto a noi...
(1991)	(2017)

As shown by the extracts provided above, in the 1991 version the characterisation of Belle is not only negative, as her singularity seems to be prejudged and scorned, but under constant scrutiny by the inhabitants of the village as well. It is, in other words, observed externally (Bertoloni 2020: 120-121) with the mere presence of a female character which is completely unresponsive (Salzano 2021: 224).

In a similar vein, the 2017 version draws on the same concept, displayed by a harsher linguistic style especially highlighted by the use of “deve” – once more, in the present-tense form – to express what is perceived as an imposition on Belle's personality from the previously discussed external point of view; therefore, her opinion is dismissed even when it comes to defining her own distinctive traits.

The compiled profile of Belle seems to take an even more unfavourable turn in the extracts that follow the ones previously listed:

Ma guarda che ragazza stravagante, così carine non ce n'è!	È una fanciulla che non ha mai amici, sei proprio sola, mademoiselle!
(1991)	(2017)

In these passages, Belle's personality is subjected to ridicule that extends beyond her inability to conform to the role of a villager: her worth is also measured against the ideological expectations associated with womanhood. On the one hand, the description of Belle as 'extravagant' casts her as the laughingstock of the community, an outsider defined precisely by her unconventionality – a term explicitly employed in the 2017 lyrics. This effect is further intensified by the *variatio* of adjectives (Bertoloni 2020: 122) linked to her portrayal, including "weird", "bizarre", "atypical", "extravagant", "unusual", and "eccentric". Together, these lexical choices emphasise Belle's inability to meet social norms of conformity, both paradigmatically – through the irreducible semantic charge of each individual term – and syntactically – through their accumulation and mutual reinforcement within the text.

On the other hand, Belle is saved by her incomparable beauty – a recurring theme both in the characterisation and in the song. Belle's beauty and her overall appearance are admired by these very same people: it is this view that gives way to her dismissal as a mere object of desire, and of her importance as strictly limited to her being a beautiful woman. The female characterisation proves to echo the trope of a woman as an object of male desire and contemplation and reduced to a purely aesthetically pleasing entity (Mulvey 1975).

This theme is further developed and reinforced with the entrance of Gaston, who embodies the narrative role of the male antagonist. In contrast with Belle, his character is

consistently framed within a paradigm of admiration and respect, grounded not only in physical attractiveness but also, and more importantly, in strength, authority, and freedom.

In both versions under discussion:

È lui! Mio Dio! No, non tremare!	Guardate! È lui! Sto per svenire!
Monsieur Gaston è proprio chic!	Monsieur Gaston è un vero duro!
Orsù, cuor mio, non impazzire!	Oh no, cuor mio, non impazzire!
Non c'è maschio forte come lui!	È lui l'uomo più forte di sicuro!

(1991)

(2017)

Gaston is constructed as an archetype of hegemonic masculinity, defined not only by his physical appearance but also by his aggressive persona, which aligns seamlessly with prevailing social expectations of male authority and dominance.

Immediately before his verse begins, a short-spoken exchange with LeTont discloses Gaston's interest in Belle. While both versions of the song preserve the causal link between Belle's value and her beauty ("è la più bella, perciò è la migliore", 2017), the 1991 animated film adds a framing device that was subsequently weakened, if not altogether abandoned, in the live-action remake. Gaston is depicted shooting a bird mid-air; as the animal falls, LeTont exclaims that "no beast and no girl stand a chance against Gaston" (1991), casting him as an emblematic conqueror. The language of domination here sustains a discursive alignment between masculinity, hunting, and possession, positioning Gaston as the active subject and Belle as the passive object of pursuit. Visual cues further strengthen this alignment: Gaston follows Belle unbeknownst to her in the 1991 version, while in the 2017 remake he continues to observe her from a distance. Belle's dissatisfaction with the constraints of village life thus intersects with Gaston's objectifying desire, a tension that becomes particularly explicit

in the following lines of the song, where their divergent worldviews are placed in sharp contrast.

[Belle] La vita deve darmi un po' di più!	[Belle] A me non basta questo ora mai!
[Gaston] Vedrai che la mia sposa sarai tu!	[Gaston] Tu, Belle, ti sposo, non mi fermerai!

(1991)

(2017)

This passage encodes gender violence as a discursive practice in a more overtly violent manner than the previous examples. While Gaston's persona as a conqueror remains consistent, the language shifts from a formulation that resembles the rhetoric of a wager ("Vedrai che la mia sposa sarai tu", 1991) to one that approximates a direct threat ("Tu, Belle, ti sposo, non mi fermerai", 2017). In other words, the 1991 version illustrates how the assertion of male dominance over female agency – here framed specifically within the context of marriage as the ultimate act of conquest – is enacted linguistically. Gaston's use of predictive forms ("vedrai") constructs the interaction as a unilateral challenge from a man to a woman, discursively positioning Belle as having little scope to resist or negotiate the imposition placed upon her (Salzano 2021: 224). The formulation nonetheless implies a residual space for Belle's potential change of attitude, thereby leaving some degree of ambiguity in the extent of her subjugation, but the same is not true for the 2017 remake. The act of linguistic domination resurfaces in the 2017 version, where the dynamic is reinforced through the element of an overtly violent lexical register. The phrase "non mi fermerai" intensifies the rhetoric of subjugation by explicitly denying Belle the possibility of opposition, thereby amplifying the asymmetry of desire and control that structures their relationship.

The subsequent extract from the latter version not only reinforces this observation but also reveals the sole concession granted by Gaston to Belle:

È la moglie adatta a me,
ho capito che dovrò sposare Belle!
(2017)

Gaston, who embodies the ideal traits of manhood through his beauty, physical strength, and assertiveness, makes it unmistakably clear that he intends to marry Belle. In contrast, the text provides no lines or marginal cues from which Belle's own will or perspective can be inferred. On the other hand, the 1991 version is more overt than the 2017 in asserting the direct link between Belle's exceptional beauty and Gaston "deserving her" because "she is the best" – a concept occurring in both the Italian and English versions. Put differently, the only concession Gaston makes to Belle lies in recognising her as his equal solely in terms of physical appearance: Belle is evaluated against the standards of womanhood just as Gaston is measured against the ideals of manhood. This equivalence, however, rests on a reductive framework in which womanhood is equated with beauty and manhood with the capacity to dominate.

This ostensibly favourable representation of womanhood is nevertheless contingent upon its relational positioning with respect to a man, existing primarily alongside him, such that the woman's social and narrative significance is largely circumscribed by her aesthetic value. In this discursive construction, female subjectivity is subordinated, rendered meaningful only through alignment with male recognition and approval. Notably, in the latter version, the analysis of what remains unsaid foregrounds the ideological framing of the man as the saviour of a solitary, socially peripheral woman ("È una fanciulla che non ha mai amici [...] Sei proprio sola, mademoiselle!", 2017).

Marriage functions as the narrative mechanism through which male agency confers social legitimacy and status upon the female protagonist, effectively positioning her identity and worth as derivative of male validation. In other words, Belle's empowerment is not intrinsic but contingent upon the intervention of a man whose social and symbolic capital transforms her marginality into admiration, illustrating a deeply gendered logic of subject formation and relational dependency.

Across both the 1991 and 2017 versions, language functions as a key instrument in constructing and reinforcing a patriarchal worldview. While the 2017 adaptation intensifies the harshness of Gaston's discourse, in both renditions femininity is reduced to an object of conquest: Belle remains silent (Salzano 2021: 224), deprived of agency, and subordinated to male authority. Bernstein's notion of the "untold" further reveals Gaston's positioning as the superior figure, linguistically and narratively encoding her subjugation. Despite stylistic and temporal updates, these adaptations demonstrate that the fundamental dynamics of gendered power remain largely unaltered, highlighting both the continuity and the subtle evolution in the discursive construction of male dominance and female passivity.

5. Conclusions

The study of the renditions of *Belle* across time, adaptations and languages offers a particularly instructive case study for examining the extent to which adaptation simultaneously imposes inherent constraints – in terms of language, content and ideology – and opens avenues for new interpretive possibilities.

For the purposes of this study, the 1991 Disney film has been adopted as the foundational text for analysis, the 'original' version from which subsequent adaptations stem. This choice entails the deliberate exclusion of earlier renditions of *Beauty and*

the Beast, including Gabrielle-Suzanne de Villeneuve's 1740 novel and Jeanne-Marie Leprince de Beaumont's 1756 short story, which are acknowledged as literary milestones of the tale. In this respect, incorporating earlier versions into the analysis would have necessarily meant broadening the scope of the discussion to include questions such as the ways in which the tale was first reconfigured for contemporary audiences, the implications of shifting from a written to an audiovisual medium, and the medium-specific strategies through which meaning is constructed and conveyed. Such exclusion is, therefore, motivated by the specific aim of the study: to examine textual variation within a consistent medium and production context, namely Disney film adaptations, thereby ensuring comparability in terms of narrative intent, target audience, and production values.

In light of this, and drawing on the arguments developed thus far, the analysis of *Belle* has yielded at least two main considerations. First, the Italian case demonstrates that the passing of time does not necessarily entail linear conceptual progress; rather, public discourse may evolve along unexpected and even contradictory paths. The time span between the 1991 animated film and the 2017 live-action adaptation is marked by profound shifts in feminist thought and public discourse. The 1990s witnessed the emergence of Third Wave feminism, which emphasised individual agency, sexual autonomy, and diversity, moving beyond the largely homogenous agendas of Second Wave movements (Butler 1990, Gill 2007). From the early 2000s onwards, the framework of intersectionality (Crenshaw 1991, Nash 2008) gained prominence, while postfeminist theories critically interrogated the commodification of female empowerment within popular culture (McRobbie 2009, Gill 2016). This period also saw the rise of digital feminism, which increasingly leveraged online spaces as arenas of activism and resistance (Mendes - Ringrose - Keller 2019). In 2017, the very year *Beauty and the*

Beast was released in its live-action form, the resurgence of the #MeToo movement situated within digital activism catalysed new sensibilities in the global conversation on gender violence (Gash - Harding 2018, Mendes *et al.* 2018).⁷

Yet, this historical trajectory has not been mirrored by the textual evolution of the song *Belle*. A linguistic analysis – at the levels of syntax, lexis, and pragmatics – has confirmed a shift in emphasis and framing instead. With regard to the spatial context (the village setting) the lyrics move from depicting a warm and welcoming environment, albeit insufficient for an ambitious girl like Belle, to employing less neutral and more overtly negative lexical choices (“questo posto è provinciale”, 2017).

Other than overt lexical substitution, edits also concern more extended ways of framing the narrative. While in both versions the choir employs the adjective “original” to describe Belle, the follow-up verses paint profoundly different connotations for each occurrence, proving how words and concepts interact like threads of a woven fabric – that is, maintaining their own individual meanings and connotations but also interacting with the other elements with which they are combined.

Secondly, the comparison between the English and Italian renditions confirms what was previously stated: although the retelling of a story imposes certain restrictions on possible developments, these restrictions are not final nor insuperable. Whatever changes one can make to Gaston’s speech, one should always keep in mind his role as a character in the story – the admired brute with no sense of romanticism, “athletically inclined” and determined, to say the very least. While this gives him a very well-suit-

⁷ While the #MeToo movement could not have directly affected the making of the film due to timing, it has nonetheless informed the broader public discourse on gender violence, thereby framing the reception context in which audiences encountered the live-action adaptation of *Beauty and the Beast*.

ed persona to represent oppression and control, the fulfilment of his narrative function does not necessarily have to match (hence legitimise) the vocabulary and discourse of conquest, objectification and flattening of women to the mere role of objects of desire or commodities to be evaluated. This is proven in the different evolutions undergone by the English and Italian case: while the English case includes modifications that show the timid attempt to revamp old stories and allow them to function in new cultural systems, the Italian case rather regresses into strengthened codification of those roles – perhaps taking advantage of Gaston's antagonist position, yet misusing the choral potential to condemn it as harshly as it does Belle's introversion.

One last question remains in order to come full circle. The purpose of this study was to include children's perspective into the discourse, evaluating how classic fairytales are readapted to suit their world and how the narratives shift to produce new effects. In that sense, we note that the modernisation of the film has not been able to keep pace with that of discourse, and we argue that the caution in changes exceeds the needs and constraints imposed by tradition. The Italian case has stood out for a particular lack of movement in the expected direction. Notwithstanding the due recognition of difference between the two, however, the balance is negative: given the occasion to present Belle as a character provided with its own singularity and defiance of scrutiny (or, conversely, to present the choir as more endearing and encouraging of Belle's atypicality), the more recent songs maintain her position both in Gaston's eyes and the choir's, reinforcing at once the pressure to fit in and the role of women as objects to be evaluated and redeemed through external validation, particularly a man's. In Belle, the female protagonist is represented primarily as an object of desire, her subjectivity subordinated to her physical appearance. This aligns with the forms of objectification described by Nussbaum,

Beauvoir, Young, Irigaray, and Wolf, whereby women are valued chiefly as bodies for admiration, exchange, or social transaction, rather than as autonomous agents. In this sense, the song reinforces cultural narratives that flatten female characters into passive objects, limiting the scope of their agency even within ostensibly progressive narratives. In doing so, it reinforces social structures which subordinate women to mere transactional bodies, valued for exchange or admiration at best, but never granted agency.

Overall, the analysis of *Belle* demonstrates how adaptation is not merely a technical or aesthetic exercise, but a process deeply intertwined with cultural, ideological, and social norms. By highlighting the persistence of gendered framing even in modern retellings, this study underscores the continuing relevance of critical scrutiny when translating classic narratives into contemporary contexts. The first main conclusion which can be drawn is that adapting a classic fairytale to a new receiving context and a new medium leaves a wide enough margin for an efficient and consistent retelling, that is, a wide enough margin to respect the original characters and plot lines while reframing them for newer audiences.

The second conclusion is that this has not necessarily happened with *Belle*. Despite the aforementioned differences between Italian and English, neither has successfully taken advantage of the possibilities and both have ended up somewhat strengthening old structures of power, whether more or less overtly and violently.

Thirdly, all things considered, we argue that the evolution of the song in its narrative and communicative function has reinforced a discriminatory narrative of women as individuals engaging in social and interactional contexts, through the device of legitimised marginalisation (expressed mainly through the choir) and objectification (voiced by Gaston).

Taken together, these conclusions highlight the enduring power of narrative forms to shape social expectations and cultural norms. The case of Belle demonstrates that even widely cherished and ostensibly progressive adaptations may reproduce entrenched hierarchies, underlining the necessity of critical attention when evaluating the cultural and ideological work of children's media.

References

- Mayumi Adachi - Sandra E. Trehub, "Musical lives of infants", in Gary E. McPherson - Graham F. Welch (eds), *The Oxford Handbook of Music Education*, Oxford, Oxford UP, 2012, 229-247.
- Luca Bertoloni, "Possibilità intermediali della forma-canzone tra cinema, scrittura, performance e *new media*", *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti* 18 (2020): 117-129.
- Luca Bertoloni, "Le canzoni del Rinascimento Disney e i ridoppiaggi dei live-action: un'analisi comparata di tre casi-studio", *Lingue e Culture dei Media* 6.2 (2022): 6-26.
- Anthony Breznican, "Rebel Belle", *Entertainment Weekly* 1454/1455 (2017): 24-30.
- Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum* 1 (1989): 139-167.
- Kimberlé Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color", *Stanford Law Review* 43.6 (1991): 1241-1299.
- Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- Alison Gash - Ryan Harding, "#MeToo? Legal Discourse and Everyday Responses to Sexual Violence", *Laws* 7.2 (2018): 21.

- Rosalind Gill, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press, 2007.
- Rosalind Gill, "Post-postfeminism? New feminist visibilities in post-feminist times", *Feminist Media Studies* 16.4 (2016): 610-630.
- Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, Frankfurt am Main [1981], trad. it. Paola Rinaudo, *Teoria dell'agire comunicativo. Vol. I Razionalità dell'azione e razionalizzazione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Jürgen Habermas, *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?* [2001], trad. it. Leonardo Ceppa, *Il futuro della natura umana. I rischi di una genetica liberale*, Torino, Einaudi, 2002.
- Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London-New York, Routledge, 2012.
- Xuan Jiang - Linlin Zhang - Diana Rivero - Brittany Torres, "Meta-narrative review of gender portrayal in Disney movies for young children and its pedagogical implications", *Journal of Global Education and Research* 8.2 (2024): 116-131.
- Peter C. Kunze, "Revise and resubmit: Beauty and the Beast (2017), live-action remakes, and the Disney Princess franchise", *Feminist Media Studies* 23.1 (2023): 121-136.
- Samantha Langsdale, "Disney classics and 'Poisonous Pedagogy': The fairytale roots of Frozen (2013)", *Animation Practice, Production & Process* 4.1 (2014): 27-43.
- Ana Virginia López-Fuentes - Raquel Fernández-Fernández, "Analysing the potential of Disney-Pixar films for educating young children in inclusive values", *International Journal of Inclusive Education* 25 (2021).
- György Lukács, "Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik", *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Felix Meiner Verlag, 11 (1916): 225-271, Eng. trans. Anna Bostock, *The Theory of the Novel: A Historico-philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1971.

- Angela McRobbie, *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*, London, Sage Publications Ltd, 2009.
- Kaitlynn Mendes - Jessica Ringrose - Jessalynn Keller, “#MeToo and the promise and pitfalls of challenging rape culture through digital feminist activism”, *European Journal of Women's Studies* 25.2 (2018): 236-246.
- Kaitlynn Mendes - Jessica Ringrose - Jessalynn Keller, *Digital feminist activism: Girls and women fight back against rape culture*, Oxford, Oxford UP, 2019.
- Ashley Meyer, “The refutation and affirmation of gender roles in Disney’s 2017 Beauty and the Beast”, *Line by Line: A journal of beginning student writing* 11.2 (2017): Article 5.
- Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Jennifer C. Nash, “Re-Thinking Intersectionality”, *Feminist Review* 89.1 (2008): 1-15.
- Chaïm Perelman, *L’empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Bruxelles, 1977, trad. it. Margherita Botto - Dario Gibelli, *Il dominio retorico. Retorica e argomentazione*, Torino, Einaudi, 1981.
- Diana Salzano, “L’emancipazione femminile nei classici Disney”, *Revista De Estudios Socioeducativos* 9 (2021): 221-235.
- Wanda T. Wallace, “Memory for music: Effect of melody on recall of text”, *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 20.6 (1994): 1471-1485.
- Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton, Princeton UP, 2012.
- Luca Zuliani, *L’italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

La narrazione della violenza di genere nella Russia contemporanea

ANNALISA DI SANTO

“Anche i lividi sui polsi sono colpa mia”
Ne nado (Non farlo) dei Kis-Kis

Premessa

I proverbi e i detti popolari, parte integrante del folclore e della tradizione culturale, costituiscono una testimonianza della vita della nazione cui appartengono e del suo modo di pensare. Essi riflettono pensieri filosofici e regole di vita, per questo sono anche oggi una fonte imprescindibile per lo studio delle idee di un popolo (Užestev 2019: s.p.). In *The Designation Of Gender-Related Vocabulary In The Light Of Opposition Of Global And National (A Case Study Of The Russian National Corpus)* Alla V. Kirilina analizza il grado di androcentrismo nella lingua russa attraverso le immagini della donna restituite dai proverbi. La studiosa, esaminate duemila voci (cioè, meno del 10%) della raccolta di Vladimir I. Dal',¹ conclude che nei proverbi russi l'uomo (inteso come persona di sesso maschile) ne sia l'emittente sia il destinatario, e che i proverbi parlano agli uomini per gli uomini (Doleschal - Schmid 2001: 9-11).

¹ Il dizionario di Dal', pubblicato nel 1867, raccoglie oltre duecentomila parole della lingua russa, compresi dialettismi, proverbi e modi di dire. Il lavoro del lessicografo è reperibile al sito [https://v-dal.ru/].

I due proverbi scelti ad esempio per inquadrare la condizione femminile sono:

1. *Žena ne steklo – možno pobit’*. (Una moglie non è vetro – si può colpire).²
2. *Kurica ne ptica, baba ne čelovek*. (Una gallina non è un uccello, una femmina non è un essere umano).

La donna, in Russia, è moglie, madre, il suo spazio è limitato all’ambito domestico. La donna, rappresentata in (1) nella figura di moglie risulta di minor conto e valore del vetro (*steklo*), un oggetto. Le donne (non solo nei proverbi) sono oggetti passivi delle azioni maschili, dipendono dall’uomo, addirittura a loro viene negata l’appartenenza al “genere umano” (2). Anche l’uso del termine *baba* per identificare la donna la connota in maniera dispregiativa. *Baba*, infatti, presenta più significati, tra cui: 1. nella cultura popolare: donna del villaggio (di solito sposata), contadina. 2. (colloquiale) qualsiasi donna. 3. (dispregiativo) un uomo o un ragazzo timido o senza carattere. Es.: *Ne bud’ baboj, projavi tvërdost’!* (Non fare la femminuccia, fai il duro!).³

Ancora Kirilina rileva che il 15% dei proverbi analizzati presenta come principali campi semantici legati alla donna il matrimonio, le relazioni di parentela, l’amore e/o l’emotività. L’io androcentrico della “saggezza popolare” attribuisce alle donne caratteristiche prototipiche che creano uno stereotipo negativo, dal quale emerge l’irrazionalità, se non perfidia, dell’universo femminile (Doleschal-Schmid 2001: 253-282).

Nei due proverbi citati all’inizio di questo saggio lo statuto femminile, inoltre, viene definito attraverso un paragone in ne-

² Si è scelto di usare la traslitterazione scientifica per il russo, invece del cirillico, per facilitare la lettura degli esempi in lingua russa.

³ S.I. Ožegov, *Tolkovyj slovar’ Ožegova onlajn*, 1998 [https://ozhegov.slovaonline.com/911-BABA] (ultima consultazione: 25/09/2025).

gativo, quasi a rigettarne perfino linguisticamente l'immagine positiva. Anche l'uso del modale *možno* (si può) unito alla posizione giuridica di *žena* (moglie), ci trasporta nell'ambito legale e regola il rapporto tra moglie e marito. Cosa è lecito in un rapporto coniugale? Picchiare la propria moglie.

Questa premessa, in parte culturologica e in parte lessicale, ci permette di introdurre i due piani del presente contributo: la riflessione sulla condizione giuridica della donna all'interno del discorso sulla violenza di genere in Russia e un lavoro lessicologico su testi presi a riferimento.

Pertanto, divideremo il lavoro in due parti. Il primo paragrafo sarà dedicato alla rappresentazione normativa della questione della violenza di genere contro le donne e la comunità LGBT nella Federazione Russa, partendo dalla Convenzione di Istanbul (2011)⁴ e illustrandone brevemente l'impatto sociale.⁵ Il secondo paragrafo esporrà la ricerca collettiva – di docenti e studenti – sulla violenza di genere nella Russia contemporanea e sui crimini d'odio ai danni delle donne e dei transgender. La ricerca ha coinvolto un gruppo di studenti del I anno della laurea magistrale di lingua russa all'interno del corso di lessicologia tenuto da Annalisa Di Santo.

1. La normativa russa in fatto di violenza di genere

L'11 maggio 2011, a Istanbul, viene adottata la Convenzione del Consiglio d'Europa sulla prevenzione e la lotta contro la violenza nei confronti delle donne e la violenza domestica (detta Convenzione di Istanbul), con l'obiettivo di prevenire e combattere

⁴ Si è deciso di partire dalla Convenzione di Istanbul per circoscrivere l'analisi normativa. Circa la questione femminile in URSS e ante-2011 si rimanda, a titolo esemplificativo, ai lavori di Ashwin (2000) e Isaeva (2015).

⁵ Questa parte del lavoro è stata presentata insieme alla professoressa Marina di Filippo in occasione della manifestazione del 21 marzo 2025 "Le voci de L'Orientale contro la violenza sulle donne".

la violenza contro le donne e la violenza domestica, proteggere le vittime e perseguire i colpevoli.

Si tratta del primo documento normativo internazionale in cui la violenza di genere contro le donne è riconosciuta come una violazione dei diritti umani e una forma di discriminazione: atti di violenza sono le molestie sessuali, lo stupro, le mutilazioni genitali, il matrimonio forzato, lo stalking ecc. La Convenzione prevede inoltre quattro pilastri fondamentali (il cosiddetto approccio delle “4 P”): prevenzione della violenza, protezione delle vittime, perseguimento dei colpevoli e politiche integrate coordinate a livello statale.

Il trattato entra in vigore il 1° agosto 2014 dopo la ratifica di dieci tra gli Stati membri del Consiglio d'Europa, quelli non membri che hanno partecipato alla sua elaborazione e i membri dell'Unione Europea. La Federazione Russa, presente durante i lavori preparatori, ha avanzato delle critiche e proposto alcune modifiche, tra cui l'esclusione dell'orientamento sessuale come motivo di discriminazione contro le donne lesbiche, bisessuali e transgender e l'eliminazione dell'articolo 21, che prevede che gli stati ratificanti vigilino affinché le vittime possano usufruire di informazioni riguardanti i meccanismi regionali e internazionali disponibili in caso di denunce individuali o collettive. Le modifiche non sono state accolte e il paese non ha, perciò, né firmato né ratificato il testo del trattato, evitandone così l'obbligo di implementazione.

La mancata ratifica da parte della Federazione Russa trova una sua ragion d'essere nella politica tradizionalista e conservatrice portata avanti dal presidente Vladimir Putin e appoggiata dall'influente Chiesa Ortodossa.⁶

Il presidente della Federazione Russa, infatti, incoraggia l'archetipo secondo cui gli uomini sono protettori e difensori della

⁶ Sul ruolo della Chiesa ortodossa russa si rimanda, ad esempio, al saggio di G. Codevilla, *Da Lenin a Putin. Politica e religione* (2024).

casa e della patria, mentre le donne sono i soggetti deboli bisognosi di protezione. È in quest'ottica che Putin ha inaugurato, per esempio, il 2008 anno della famiglia, ha dichiarato l'8 giugno "festa nazionale della famiglia, dell'amore e della fedeltà" e, attraverso una campagna pubblicitaria a Mosca, ha incentivato gli uomini ad essere padri migliori, presenti e in salute. L'obiettivo di Putin è rinviare il tasso di crescita della popolazione russa, custodire e trasmettere di generazione in generazione i valori tradizionali della famiglia, secondo cui le donne hanno il dovere di donare alla patria figli e l'uomo è capostipite della famiglia. Il governo persegue tali obiettivi con diverse iniziative: politiche di sostegno alla natalità, incremento degli aiuti finanziari alla maternità, campagne di dissuasione dall'aborto – tra cui la campagna del 2014 *Podari mne žizn'*! (Donami la vita!) – e, infine, la riconversione di centri di assistenza medica e sociale in consultori per le donne.

Tuttavia, questa posizione nettamente patriarcale è osteggiata da parte della popolazione russa che dagli anni Dieci del 2000 ha dato il via a una serie di proteste più serrate. Si citano ad esempio le manifestazioni durante le elezioni presidenziali del 2011 e 2012 e il caso delle Pussy Riot.⁷ Detti eventi hanno

⁷ Pussy Riot è una band punk femminista composta da artiste intenzionate a rimanere nell'anonimato. La band – avvezza a manifestazioni pubbliche di protesta in musica – nel 2011 si è introdotta nella Chiesa Ortodossa del Cristo Salvatore a Mosca dove ha suonato il suo *punk-moleben* (preghiera punk). Le cantanti sono state allontanate dalla chiesa e processate. La reazione del Presidente russo e della Chiesa Ortodossa fu molto dura. Nel 2012, Nadežda Tolokonnikova e Marija Alechina, membri del gruppo, sono state sottoposte a repressione politica e condannate a due anni di privazione della libertà per la loro performance artistica di protesta. Entrambe le giovani donne stavano allevando bambini piccoli (di 4 e 5 anni), ma questo non è stato preso in considerazione dal tribunale quando ha emesso la condanna malgrado i tentativi dei loro avvocati di ottenere la libertà condizionata. Per Ekaterina Samucevič, invece, il tribunale commutò la pena in sospensione condizionale, rilasciandola,

avuto il merito di portare all'attenzione globale la realtà russa e sono sfociati all'interno del paese in una ondata femminista contro la società patriarcale vigente, aprendo vaste discussioni sui diritti delle donne, la Chiesa Ortodossa, lo Stato e la corruzione.

Anche il Piano nazionale del 2010, elaborato dal Ministro del Lavoro e della tutela sociale, volto a promuovere l'uguaglianza di genere, fu rigettato sia da Vladimir Putin che dal patriarca russo Kirill, il quale riteneva queste azioni contrarie al ruolo dell'istituzione della famiglia nella società russa. Quando si provò ad introdurre in Russia l'espressione 'violenza domestica' (*domašnee nasilie*) il patriarca affermò che tale termine poteva spaventare le famiglie e i genitori e che la famiglia è l'ultimo posto in cui avvengono violenze. Anche per queste ragioni, Pavel Astachov, l'Ombudsman responsabile dei diritti dei bambini in Russia, ha raccomandato al Paese di non ratificare la Convenzione d'Istanbul del Consiglio d'Europa, poiché contraria agli interessi nazionali russi (Fornasiero 2014/2015: 126).

Anche la Chiesa ortodossa russa aveva invitato a non ratificare la Convenzione d'Istanbul attraverso le dichiarazioni dell'arciprete Dimitrij Smirnov, responsabile della Commissione patriarcale per la famiglia, la tutela della maternità e l'infanzia,⁸

poiché lei non aveva di fatto partecipato alla "preghiera punk". Il caso ebbe risonanza non solo mediatica ma giuridica. Nel 2013, infatti, in parte come risposta agli atti di teppismo delle Pussy Riot furono redatte le parti 1 e 2 dell'articolo 148 del Codice penale della Federazione Russa, *Narušenie prava na svodobu sovesti i veroisповedanij* (Violazione del diritto alla libertà di coscienza e di religione), conosciute comunemente con la formulazione *zakon ob oskorblenii o zaščite čuvstv verujuščich* (legge sulla difesa dei sentimenti dei credenti). Detti emendamenti prevedono pene per atti pubblici considerati irrispettosi della società e realizzati al fine di offendere i sentimenti religiosi dei credenti.

⁸ Si tratta di una commissione sinodale della Chiesa ortodossa russa, istituita nel 2011 con l'obiettivo di elaborare e attuare misure volte a superare la crisi dei valori familiari nella società e a fornire sostegno ecclesiale alla famiglia.

rilasciate nel febbraio 2015. In tale occasione, Smirnov aveva sostenuto che il documento era stato respinto da tutte le comunità cristiane tradizionali d'Europa, poiché finalizzato a diffondere la cosiddetta "ideologia di genere", ossia l'introduzione del genere come costruito sociale, posizione ritenuta incompatibile con la dottrina ortodossa. Era necessario ribadire invece la centralità della famiglia, considerata fondamento della nazione, e denunciare gli strumenti internazionali elaborati in ambito occidentale come moralmente corrotti e in contrasto con gli interessi familiari. In questa prospettiva, la Commissione patriarcale per la famiglia, la tutela della maternità e l'infanzia si oppose all'introduzione legislativa del concetto di violenza domestica, ritenendo che tale riconoscimento avrebbe compromesso l'istituzione della famiglia russa.⁹

Queste riflessioni, ancorché non esaustive, contribuiscono a spiegare i motivi tuttora ostativi all'approvazione di leggi che definiscano illegale la violenza domestica e la discriminazione di genere contro le donne,¹⁰ e all'adesione alla Convenzione del Consiglio d'Europa riguardante la prevenzione e la lotta alla violenza contro le donne. La ratifica della Convenzione avrebbe potuto essere un passo iniziale verso la promulgazione di una legge a livello domestico, a ciò, infatti, si aggiunge l'assenza nella legislazione russa di norme atte a garantire protezione e supporto per le vittime di violenze.¹¹ La Federazione Russa non dispone ad oggi di alcuna legge che vieti chiaramente le molestie

⁹ L'intervento della Chiesa ortodossa contro la Convenzione di Istanbul è consultabile al sito [<http://politsovet.ru/47765-rpc-vystupila-protiv-konven-cii-po-borbe-s-domashnim-nasiliem.html>].

¹⁰ Committee On Economic, Social and Cultural Rights, *Violence against women in Russia*, 2003, p. 9.

¹¹ OECD, *Social Institution Gender Index*, Russian Federation, 2011, p.1.

sessuali e, come evidenziato dalla CEDAW,¹² non sono presenti clausole riguardanti le molestie sessuali neanche all'interno del Codice del lavoro russo. In nessuno dei Codici russi si parla di stupro coniugale,¹³ motivo per cui l'atto non può essere utilizzato come aggravante da parte delle vittime in casi di divorzio o denuncia per violenza domestica, sessuale o altro.

Nel 2014 l'ex giornalista UNICEF Venera Zarikova ha condotto un'indagine che dimostra l'assenza in Russia di un meccanismo coerente di protezione a causa del quale la violenza domestica contro le donne, i bambini e altri soggetti sociali più deboli permane a livelli incredibilmente elevati. Zarikova parla di circa 15.000 donne uccise in casa ogni anno, di 26.000 bambini vittime di abusi da parte dei genitori e di circa 2.000 bambini suicidi. La situazione risulta ulteriormente complicata dal fatto che le forze dell'ordine e le persone stesse percepiscono la violenza domestica come un conflitto privato tra coniugi e non come un reato contro la persona. Dall'indagine di Zarikova risulta inoltre che sono soprattutto le donne a vivere in condizioni di povertà, che alcune professioni sono loro precluse e che, spesso, non riescono a spostarsi dai piccoli centri alla città, restando succubi di famiglie patriarcali (2014: 202-212).

Anche le politiche demografiche adottate in Russia negli ultimi anni mostrano una forte impronta coercitiva e discriminatoria nei confronti delle donne. A fronte di misure di sostegno alle famiglie numerose, scarsamente efficaci e spesso inattuabili, il discorso politico e legislativo si è concentrato sul controllo della riproduzione femminile, ostacolando l'accesso a strumenti

¹² CEDAW è l'acronimo di Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women, convenzione internazionale adottata nel 1979 dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite ed entrata in vigore il 3 settembre 1981.

¹³ L'atto sessuale nella coppia sposata è considerato ancora un vero e proprio dovere coniugale, soprattutto negli strati sociali più poveri o religiosi.

contraccettivi sicuri e al diritto all'aborto.¹⁴ Nel 2015 è stata avanzata anche una proposta di legge da un gruppo di deputati, tra cui Elena Mizulina – una donna – per criminalizzare l'aborto. Sono state promosse iniziative legislative che prevedono sanzioni economiche, obblighi umilianti (come l'ascolto forzato del battito cardiaco fetale) o addirittura pene detentive,¹⁵ a indubbia riprova di una pressione normativa che riduce drasticamente l'autonomia riproduttiva femminile. Queste misure, motivate da esigenze di crescita demografica e da posizioni ideologiche di matrice religiosa e patriottica, finiscono per colpire le donne in quanto tali, trasformandole nel principale bersaglio di politiche che scaricano su di loro la responsabilità della “questione demografica”, piuttosto che affrontare le cause strutturali della povertà e della crisi sanitaria. Il divieto o la limitazione dell'importazione di preservativi, unito alla quasi totale assenza di educazione sessuale e al progressivo smantellamento dei centri di pianificazione familiare, ad esempio, espone in particolare le donne più vulnerabili – povere, poco istruite o inserite in contesti patriarcali – a gravidanze indesiderate e ad aborti frequenti, con gravi conseguenze per la loro salute fisica e psicologica.

Nel settembre 2016 viene presentato alla Duma il progetto di Legge federale “Sulla prevenzione della violenza domestica”, rinviato e restituito ai parlamentari proponenti dopo l'esame da parte del Consiglio della Duma di Stato. Il 7 febbraio 2017 una nuova versione dell'articolo 116 del Codice penale, *Poboi* (percosse), introdotta a seguito della legge federale n.8-FZ, rimuove dal Codice penale il reato di percosse commesso “da persone vicine alla

¹⁴ Si pensi di nuovo alle campagne antiabortive.

¹⁵ Nell'aprile 2015 il deputato E. Fedorov aveva presentato una proposta di legge che prevedeva la responsabilità penale con pene fino a un anno di detenzione per l'aborto sia per la donna e il suo partner che per il medico che l'aveva praticato.

vittima”, espungendo l’espressione “persone vicine”, e classificandolo, di fatto, come reato amministrativo (Codice degli illeciti della Federazione Russa).¹⁶ La violenza domestica è così ridotta dalla legislazione ad un conflitto minore o ad una lite privata.

Sempre nel 2017 il governo adotta la “Strategia d’azione nazionale per le donne 2017-2022”, campagna con lo scopo di risolvere i problemi delle cittadine russe. Detto piano d’azione riconosce come insufficienti le misure in vigore per prevenire la violenza contro le donne, compresa la violenza domestica, dichiara che la violenza contro le donne prende la forma di convivenza forzata, prostituzione, stupro, violenza domestica e omicidio legato all’alcool, abuso di droga, sadismo e violenza psicologica e che quasi la metà degli omicidi domestici, particolarmente violenti, sono preceduti da una situazione di conflitto prolungato in famiglia. Vi si riconosce inoltre che le statistiche ufficiali non riflettono la situazione reale dei crimini contro le donne, poiché le vittime spesso non si rivolgono alle forze dell’ordine o alle organizzazioni mediche, e si ribadisce che circa 60.000 donne e più di 10.000 ragazze che hanno subito violenza ricevono ogni anno assistenza nei centri di crisi per le donne, i quali, però, non sono presenti in tutte le regioni della Federazione Russa, generando dei vuoti assistenziali per le donne vittime di violenza.¹⁷ La Strategia avrebbe dovuto ridurre il numero di casi di violenza contro le donne, nonostante in essa manchi l’indicazione delle modalità e delle misure concrete da attuare.

Nel settembre 2019 si tiene una riunione del gruppo di lavoro convocato dal Consiglio della Federazione (composto dai

¹⁶ Nell’ultima versione dell’articolo (2024) si parla di percosse o azioni violente commesse con moventi di vandalismo o odio razziale, religioso, ideologico, escludendo dunque la violenza prettamente di genere.

¹⁷ Decreto del governo della Federazione Russa n. 410-р, *La strategia nazionale di azione per le donne per il 2017-2022*, 8 marzo 2017.

membri del Consiglio della Federazione dell'Assemblea Federale della Federazione Russa, dalla Duma di Stato dell'Assemblea Federale, dal Ministero degli affari interni, Procura Generale, Corte Suprema e rappresentanti delle ONG), in cui si discute del progetto di legge "Sulle basi del sistema di prevenzione della violenza domestica". Durante la riunione, si ribadisce ancora una volta che la vigente legislazione non protegge completamente le vittime dalla violenza domestica e che si rende necessario un intervento mirato da parte delle forze dell'ordine.

Il 29 novembre 2019 viene pubblicato il nuovo disegno di legge con 28 articoli "Sulla prevenzione della violenza domestica" sul sito web del Consiglio della Federazione, per un commento pubblico.¹⁸ La discussione suscita un notevole interesse da parte del pubblico: si registrano ben 11.186 commenti con punti di vista diversi, successivamente trasmessi al gruppo di lavoro per un ulteriore esame. Il progetto di legge reintroduce, ad esempio, il termine "violenza domestica", stabilisce l'obbligo per alcuni organismi statali specializzati (servizi sociali, forze dell'ordine, ecc.) di adottare una serie di misure preventive e introduce l'istituzione di protocolli di protezione nei riguardi di persone vittime di violenza domestica. Inizialmente, il progetto di legge viene visto come una svolta progressista che allineava la Russia a molti altri paesi europei, ma, nell'autunno 2019, l'apertura all'ascolto dei diritti umani viene contestata da gruppi tradizionalisti che la interpretavano invece come una minaccia ai valori familiari. Costoro ribadivano che le violenze commesse entro le mura domestiche fossero un fatto privato e che, quindi, l'intervento dello Stato dovesse ritenersi intrusivo e deleterio per l'equilibrio familiare. Inutili furono le proposte di modifica e

¹⁸ *Progetto di legge sulla prevenzione della violenza domestica*, Consiglio della Federazione Russa, 29 novembre 2019.

le soluzioni di compromesso tra i difensori dei diritti umani e i sostenitori dei valori conservatori: il progetto di legge fu bollato da entrambe le parti come troppo vago e la definizione stessa di “violenza domestica” tornò al centro della bufera di contestazioni (Andreeva - Drožaščich - *et al.* 2020: 320).

Nel 2019 viene avanzata una ulteriore proposta di legge, “Sulla profilassi contro la violenza domestica e familiare”, pubblicata dal Consiglio Federale della Federazione Russa, ancora una volta rigettata. Con l'introduzione delle misure di quarantena legate alla pandemia da COVID-19 nel 2020, i lavori sul progetto di legge si fermano fino alla revoca delle misure sanitarie e, in qual frangente, Valentina Matvienko, presidente del Consiglio Federale, dichiara addirittura che la quarantena non avrebbe causato un numero maggiore di abusi bensì, al contrario, avrebbe consolidato i rapporti all'interno della famiglia. Ma il suo ottimismo non è condiviso dai media che invocano nuovamente la necessità di istituire una legge speciale per combattere la violenza domestica e per riportare i crescenti episodi di maltrattamento delle mogli, gli abusi fisici, sessuali e gli omicidi all'attenzione pubblica.

Ne deriva che il sistema giudiziario russo, ad oggi, tenta di colmare il buco normativo a tutela delle donne vittime di violenza con i reati penali di tortura (art. 117), minaccia di morte (art.119), stupro (art.131), ecc. (Lukin - Gamirov *et al.* 2020: 87).

Ugualmente dibattuta è la condizione delle “persone di orientamento sessuale non tradizionale”.

Dopo la depenalizzazione del reato di *muželožstvo* (pederastia) il 3 giugno 1993, vari sono stati i tentativi di divieti normativi alla “propaganda dell'omosessualità” tanto a livello federale che regionale sin dai primi anni 2000. Una prima legge fu approvata nella regione amministrativa di Rjazan' nel 2006, alla quale seguirono altre in diverse regioni della Federazione. Nonostante le leggi regionali presentassero una varietà terminologica circa i

reati dell'omosessualità, in alcune regioni queste furono emanate come unico pacchetto insieme a leggi contrastanti la pedofilia.

L'attenzione mondiale alla condizione dell'omosessualità in Russia inizia nel 2011 quando, dapprima a San Pietroburgo e poi nella Duma, il progetto di legge sul divieto “della propaganda dell'omosessualità e della pedofilia” provoca accese discussioni. Molti attivisti stranieri e organizzazioni internazionali condannano il veto russo definendolo una vera e propria discriminazione. L'11 giugno 2013 la Duma approva una Legge federale sul divieto “della propaganda di relazioni sessuali non tradizionali tra minorenni” e quindi la cosiddetta “propaganda LGBT”, la 135-FZ, che sostituisce e integra tutte le leggi regionali analoghe. La legge entra in vigore il 2 luglio 2013 ed è inquadrata nel Codice della Federazione Russa sugli illeciti amministrativi, precisamente nell'articolo 6.21 che regola e condanna la responsabilità della diffusione di informazioni circa i “rapporti sessuali non tradizionali” tra i minorenni.

Nel 2017 anche la Corte Europea per i diritti dell'uomo dichiara le leggi russe sulla propaganda dell'omosessualità un'“infrazione del diritto alla libertà di espressione della propria opinione”, puntando il dito contro la definizione vaga delle norme legislative e il carattere arbitrario dell'applicazione.

Nel 2022 una nuova legge federale, la 478-FZ, vieta la diffusione di qualsiasi informazione a sostegno dei rapporti sessuali non tradizionali, della pedofilia o del cambiamento di genere tra le persone di qualunque età.¹⁹

¹⁹ La legge *O zapyete propagandy netradicionnykh seksual'nykh otnošenij ili prepdochtenij, pedofilii i smeny pola* (Divieto di propaganda di rapporti o di preferenze sessuali non tradizionali, pedofilia et transizione di genere), entrata in vigore il 5 dicembre 2022, è consultabile al sito [https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34661/5b103e878283a04f8ea-2130f38e19f10b516b626/].

2. Il lavoro degli studenti

Il paragrafo precedente costituisce un preambolo necessario, seppur sintetico, per inquadrare la condizione della donna e della comunità LGBT in Russia.

Insieme agli studenti del corso di lingua russa del primo anno magistrale, sulla base degli argomenti di lessicologia, fraseologia e traduttologia previsti dal Syllabus, abbiamo affrontato la questione della violenza di genere esaminando testi di registri diversi. Tale lavoro è stato ispirato dalla *Call for Ideas*, “Una panchina rossa in memoria di Giulia Tramontano. Le voci de L’Orientale contro la violenza sulle donne”, all’interno del Progetto di Ricerca di interesse strategico del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati 2022-2024, *Interazioni e transizioni critiche*, e si è proposto il duplice fine di sensibilizzare gli studenti di lingua russa sui temi legati alla violenza in Russia ai danni delle donne e dei transgender e al tempo stesso di coinvolgere gli studenti in attività che coniughino lo studio teorico sul lessico con la pratica di ricerca di materiali e di analisi, sviluppando così anche competenze interculturali. La proposta di lavoro è stata accolta con entusiasmo dai venti studenti che hanno aderito e che si sono suddivisi in sei gruppi. Ogni gruppo ha declinato il tema della violenza di genere secondo i propri interessi, ma sempre mantenendo il focus sull’aspetto lessicologico. Successivamente ogni gruppo ha elaborato degli abstract. La docente ha condiviso con la classe una struttura standard per gli abstract: quadro teorico, caso-studio con presentazione del materiale e dei criteri di selezione, esplicitazione del metodo di analisi, risultati attesi, bibliografia.

Ogni abstract è stato discusso con la docente che ha dato ulteriori indicazioni pratiche e/o metodologiche ai singoli gruppi.

Da marzo a maggio gli studenti hanno lavorato autonomamente sulle proprie ricerche. A maggio, durante le ultime due

lezioni del corso, i gruppi hanno presentato i propri lavori esponendo oralmente, in lingua italiana o in lingua russa, i risultati della ricerca.

2.1 *Le ricerche proposte dai gruppi di lavoro*

Il primo gruppo, composto da quattro student*,²⁰ ha preparato un lavoro lessicologico dal titolo *Slova v kontekste gendernych stereotipov* (Le parole nel contesto degli stereotipi di genere). Il gruppo ha preso in esame una video-intervista condotta dalla psicologa clinica Lina Dianova in cui questa si rivolge a cinque donne russe con una serie di domande mirate a svelare gli stereotipi di genere. Dalle risposte elicitate il gruppo ha estrapolato alcuni termini semanticamente pregnanti in fatto di stereotipi di genere. In particolare, l'attenzione è stata catturata da parole che – secondo la loro sensibilità linguistica – sono testimonianza di una mentalità androcentrica e fortemente marcata da stereotipi di genere. Sono stati così individuati, tra gli altri, termini come *ab'juzer* (abusatore) e *tiran* (tiranno) per parlare di uomini violenti, con atteggiamenti dispotici; il termine colloquiale *šlepnut'* (dare un colpettino, una pacca), usato da una delle intervistate per parlare del fatto che un giorno lei, donna, ha alzato le mani sul proprio compagno. Il verbo scelto dalla donna rappresenta nel suo discorso una mitigazione del termine *bit'* (picchiare) evidentemente sentito come atto maschile o *nasilie* (violenza). Tra le domande rivolte dall'intervistatrice le studentesse e gli studenti si sono concentrati su quattro di esse, le cui risposte, in qualche modo, potessero rappresentare la visione contemporanea dei rapporti uomo-donna: 1) l'uomo deve pagare per la donna al primo appuntamento? 2) può la donna colpire l'uomo essendo più debole? 3) la donna se la cava meglio

²⁰ Viktoriya Galyk, Chiara Palladino, Ottavia Piccolo, Filippo Ruta.

con i figli grazie all'istinto materno? 4) l'uomo deve essere più alto della donna?

Queste domande, apparentemente innocue, hanno lo scopo di intercettare lo stereotipo e "smascherarlo". Le risposte evidenziano che l'uomo per la donna russa deve saper corteggiare e prendersi cura della donna, deve essere anche più alto di statura per poter "garantire" una sensazione di sicurezza alla propria donna.²¹

Il secondo gruppo, composto da quattro studentesse,²² ha presentato il lavoro *Muzyka borjuščichsja ženščin. C Sovetskogo sojuza do segodnja: Rossija v feministicheskich pesnjach* (La musica di donne che lottano. Dall'Unione Sovietica ad oggi: la Russia nelle canzoni femministe). Le studentesse hanno condotto una sorta di ricognizione sull'evoluzione della donna nella musica sovietica e russa, l'imposizione di sé attraverso le parole e la musica di tre testi. La prima cantautrice presentata è stata Edita Piecha, nata in Francia da genitori polacchi e successivamente naturalizzata russa, popolare negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo. La canzone oggetto dell'analisi è *Stan' takim, kak ja choču!* (Diventa come ti voglio!), in cui la cantante anela all'incontro con un uomo orgoglioso, intelligente, forte, affettuoso, buono, come vuole lei, chiedendogli di adeguarsi a lei, ai suoi desideri. La seconda cantante individuata è Alla Pugačeva – tuttora attiva in Russia – che con la sua *Ženščina, kotoraja poet* (Una donna che canta) chiede al destino, per sé e per i suoi cari, gioia, serenità, pace. È lei, con il suo canto, ad avere il diritto di pregare il destino, femminile in russo (*sud'ba*).

La terza voce è quella più moderna di Maniža – rapper russa di origine tagika – che nel 2021 pubblica *Russkaja ženščina* (Don-

²¹ In questa sede non è possibile riportare per esteso tutte le risposte delle donne intervistate.

²² Chiara Del Pozzo, Federica Donatiello, Mariarosaria Fortunato, Mariasunta Pisacane.

na russa), un appello alla donna russa a ribellarsi alla propria condizione di sottomissione e accondiscendenza per rendersi indipendente perché, come canta l'artista nel ritornello in inglese, “every russian woman needs to know, uh / you’re strong enough, you’re gonna break the wall”. Il testo di Maniža alterna russo e inglese, interiezioni (*allo* – pronto, *pyšč-pyšč* – via), variazioni su modi di dire (*kak projti po polju* – come attraversare un campo, in relazione al modo di dire russo *žizn’ prožit’ – ne pole perejti* – vivere la vita, non è attraversare un campo), riprende la decantata vastità russa (con l’anafora ripetuta tre volte della parola *pole* – campo), usa il passato perfettivo con valore imperativo, di incoraggiamento, invito all’azione (*če ždat’? vstala i pošla!* – cosa c’è da aspettare? Alzati e cammina), l’imperativo perfettivo per elencare tutte le pretese imposte alle donne dalla società patriarcale russa (*naden’ podlinnee, naden’ pokoroče* – metti abiti più lunghi, metti abiti più corti), la particella *by* per rendere il valore ottativo di raccomandazione (*ty v celom krasiva, no pochudet’ by* – tutto sommato sei bella, ma dovresti dimagrire), ripete domande comuni (*tebe už za 30, gde že deti?* – hai superato i 30 e dove sono i tuoi figli?). La canzone si configura così come un tentativo di abbattere la violenza verbale subita dalla donna in Russia.

L’ultima canzone è del duo IC3PEAK *Plak-plak* (onomatopea del suono delle lacrime, derivato proprio dalla radice *plak-* che si ripete nel testo attraverso le parole: *plakat’* – piangere, *oplakan-naja* – compianta), pubblicata nell’album del 2020 *Do svidanija* (Arrivederci). Il testo racconta con toni macabri la violenza domestica, alternando il punto di vista della vittima e della figlia della vittima, attraverso una storia di uxoricidio (la moglie viene uccisa dal marito). Il testo usa un lessico violento, colloquiale, inscenando un vero trauma intergenerazionale, quello della violenza domestica perpetrato e trasmesso da una generazione all’altra (*mama govorila: slušajsja muža, a ja ne poslušna, delaju*

čuže, delaju ne tak, kak nakazyval papa – mamma mi diceva: obbedisci a tuo marito, ma io non sono obbediente e faccio di peggio, non faccio come mi imponeva papà).

Il gruppo di lavoro ha evidenziato in particolare la predominanza del prefisso verbale *raz-* (*razozlit'ja* – arrabbiarsi, infuriarsi, *rastekat'sja- rastekajutsja po vsej stene tvoi mozgi* – per tutta la parete è sparso il tuo cervello, *raskopat' – ja chotela by tebjja, kak togda, obnjat' / no dlja ètogo pridetsja telo raskopat'* – vorrei abbracciarti come allora, ma per farlo tocca dissotterrare il tuo corpo) che allude a un principio di diffusione dell'azione che si propaga in più direzioni.²³ Significativo è anche l'uso metaforico di *zvezda* (stella)/ *granata* (mina) (*vmesto zvezdy ja chvataju granatu* – invece di una stella afferro una mina) per rappresentare in modo figurato il destino della donna che invece di raggiungere una luce mite, pacifica, si ritrova tra le mani una mina che esplode, abbaglia, uccide. Da sottolineare inoltre è il termine colloquiale e ironico *pain'ka* con cui viene identificato una bambina educata e obbediente (*i vsju žizn' kak pain'ka, po pravilam žila* – e tutta la vita come una brava bambina, ho vissuto secondo le regole).

Il terzo gruppo, composto da due studentesse,²⁴ si è invece occupato di due componimenti poetici. La poesia *Domašnij tiran* (Tiranno di casa) di Natal'ja Alekevna Isaeva è il racconto drammatico di una anziana donna che ricorda la propria giovinezza e il suo amore. Il marito con il tempo diventa un vero e proprio tiranno che la picchia e la umilia. I versi affrontano i temi della violenza, dell'amore, della povertà, della speranza, della disparità di genere e dell'illusione. Dal punto di vista dell'analisi testuale l'attenzione delle studentesse si è poi concentrata sull'uso di co-

²³ Per la trattazione dei significati semantici dei prefissi verbali russi gli studenti si sono avvalsi del manuale di Barykina - Dobrovol'skaja (2009).

²⁴ Alessia Esposito, Emanuela Tudisco.

struzioni passive, sinonimi, antonimi, paronimi, fraseologismi e forme vezzeggiative. Una donna ormai anziana (*staruška, pavuška*) dorme accanto a suo marito (*dedok* – vezzeggiativo per ‘vecchietto’), un tempo innamorato e dolce, che dopo il matrimonio *lico on ej isportil obvarivši v kipjatke* (il viso glielo ha sfregiato con l’acqua bollente). La violenza fisica e psicologica nasce dal complesso di inferiorità (*malyj rost/ ego problemoj byl ne dolgo, / stal – ee.* – La bassa statura / fu a lungo cruccio di lui, / ma divenne il di lei problema). Il lessico obsoleto, come *gornica* (stanza), rimanda ad una condizione antica perpetrata negli anni. Il secondo componimento, *Ej bylo semnadcat’* (Aveva diciassette anni) di Iren Anja, è interpretato in un video da un uomo. Il tema è quello della violenza carnale: una ragazza viene violentata dal suo fidanzato in casa propria, nonostante il suo invano “*ne nado!*”²⁵ (non farlo). La ragazza, ingenua e innamorata, fresca come un bouquet, come un raggio di sole, è terrorizzata davanti allo sguardo dell’uomo che cambia, alla belva che irrompe in lui (*zver’ rvetsja na volju*), ed essa stessa con il tempo diventa fredda, non piange, non ama, non ha paura. Il lessico è comune e poco ricercato, il componimento non presenta particolari figure retoriche. Sono presenti espressioni esplicite della violenza fisica e sessuale come: *žestče ob’jat’ja* (abbracci più crudeli), *zver’ rvetsja na volju* (la belva irrompe), *ruki zražaty* (braccia serrate), *rvuščajasja tkan’* (tessuto che si strappa), *pros’ba “ne nado”* (la preghiera “non farlo”), *žestoko i grubo, drjan’*, *znaj chozaina* (crudele e rude, canaglia, riconosci il tuo padrone), così come sono presenti elementi riconducibili alla violenza psicologica e alla trasformazione interiore: riferito alla ragazza vittima di violenza si dice *perepolnena bol’ju* (è ricolma di dolore), *povzroslela* (è cresciuta), *uchmylka stervy* (ghigno da cagna), *prodast*

²⁵ *Nado* in russo è un’espressione di necessità e dovere, quindi letteralmente si può rendere con “non devi”, ma riteniamo più adeguata al contesto la traduzione “non farlo” o “non voglio”.

podorože (si vende a prezzi più alti), *ogryzaetsja, ne ždet, ne boitsja* (mostra i denti, non attende, non ha paura).

L'analisi delle poesie – secondo le studentesse – rivela come la parola poetica possa diventare espressione di un dolore spesso taciuto: la violenza domestica. Le ragazze hanno concluso che le metafore, le espressioni idiomatiche e le immagini utilizzate nei testi non solo raccontano la sofferenza, ma trasformano l'esperienza individuale in una protesta collettiva. Le parole acquisiscono un significato profondo, diventando strumenti di consapevolezza e resistenza. L'individuazione dei termini legati alla violenza ha permesso di comprendere quanto possa essere potente il linguaggio poetico nel descrivere la dura realtà, senza cadere nella crudeltà e preservando la dignità delle vittime. Ma soprattutto, è stato possibile osservare come negli ultimi anni si sia affermata una nuova sensibilità collettiva: la società inizia ad ascoltare, a intervenire, a creare reti di sostegno. La poesia, quindi, non rimane solo sulle pagine: diventa voce, eco e speranza. E in un mondo che troppo spesso tace di fronte alla violenza, ogni parola scritta, letta o trasmessa può diventare un atto di cambiamento.

Il quarto gruppo è composto da tre studentesse²⁶ che si sono occupate del caso Pussy Riot con un intervento dal titolo *Balavlava i slova: buntarskij jazyk Pussy Riot. Feministskij kollektiv meždu iskusstvom, protestom i jazykovym soprotivleniem v sovremennoj Rossii* (Passamontagna e parole: la lingua ribelle delle Pussy Riot. Un collettivo femminista tra arte, protesta e resistenza linguistica nella Russia contemporanea). Il lavoro del gruppo è stato corposo e notevole dal punto di vista dell'analisi lessicologica ma anche retorica e merita un approfondimento che potrebbe sfociare in una pubblicazione ulteriore. In apertura le studentesse presentano il progetto artistico delle Pussy Riot evidenziando

²⁶ Diana Drudi, Denise Festa, Michelle Nicodemi.

gli intenti di denuncia e di lotta contro la repressione in Russia come veri atti politici. Successivamente analizzano, secondo la morfologia delle parole, i suffissi, prefissi, fraseologismi, il lessico e l'impianto retorico di due testi del gruppo punk: *Ubej seksista* (Uccidi il sessista) (2012) e *Bogorodica, Putina progoni* (Madre di Dio, allontana Putin) (2012). Nel primo componimento il gruppo punk canta della necessità di emancipazione da parte della donna russa che è costretta in casa, identificata con una prigioniera (*tjur'ma* – carcere, *gospodstvo mužčin* – regno dell'uomo) in cui ovunque sono sparsi *protuchšie noski* (calzini puzzolenti), perfino nelle stoviglie. La donna è quindi invitata tre volte a diventare femminista (*stan', stan', stan' feministskoj* – diventa, diventa, diventa femminista), ad abbandonare l'uomo alle sue gare (*zaviduj dlinnomu penisu iz zombojaščika* – invidia il pene lungo mostrato alla TV), alla sua grettezza (*žopu svoju ne zabyvaje česat', poka uroven' govna ne dojdut do potolka* – non dimenticate di grattarvi il culo fino a quando la merda non arriverà al soffitto) mentre le donne si uniscono tra loro (*a my s radost'ju pobudem lesbijankami* – e noi volentieri diverremo lesbiche).

Il secondo componimento, eseguito nella Chiesa di Cristo Salvatore che valse al gruppo l'arresto e il processo, è concepito dal gruppo come una preghiera punk in cui, dopo l'invocazione ortodossa *Bogorodica, Devo* (Oh Madre di Dio, Oh Vergine), si chiede tre volte *Putin progoni* e si denuncia la repressione da parte di Putin e della Chiesa nei confronti di chi protesta. Questi vengono portati nelle celle di isolamento, i gay sono condotti in catene (*v kandalach*) in Siberia, e le donne, per far felice il Santissimo (che sia il patriarca o il santo del KGB, ovvero Putin), devono generare e amare.

Le studentesse, poi, hanno studiato un articolo sul processo pubblicato sul sito del canale informativo *RiaNovosti*. La notizia e le informazioni sul processo vengono riportate in modo da rendere l'immagine delle tre cantanti delle caricature o, peggio

ancora, per sminuirne il valore di attiviste politiche tratteggian-dole come delle “semplici” vandale bisognose di una rieducazio-ne. Addirittura, viene messo in evidenza come la parte lesa del processo – i fedeli presenti in chiesa durante il *pank-moleben* (preghiera punk) – abbiano espresso il desiderio di non emettere una sentenza troppo dura perché due delle cantanti avevano figli piccoli: ancora una volta il valore della donna risiede nel suo essere madre.

Le studentesse hanno poi proceduto ad esaminare la lettera di denuncia di maltrattamenti di Nadežda Tolokonnikova dalla prigione di Mordova su *Lenta.ru*, il testo *Putin naučit' tebya ljubit' Rodinu* (Putin ti insegnerà ad amare la Patria) presentato in occasione delle Olimpiadi di Soči nel 2013 e l'intervista di Nadežda sul processo e la sua esperienza carceraria. Il testo *Putin ti insegnerà ad amare la Patria* è risultato ricco di dettagli lessicali interessanti, soprattutto l'uso di un linguaggio colorito e volgare (*menty* – sbirri, *otpravlen v sortir* – mandato al cesso), di sinonimi con gradazione semantica (*tjur'ma* e *zona* – prigione, carcere), o la predominanza dell'aspetto perfettivo dei verbi funzionale a rendere la modalità di coercizione e finitezza delle azioni condotte dal governo, contro un solo imperfettivo (*podčinjaťja* – sottomettersi) che veicola la condizione eterna di sottomissione a cui è obbligato, invece, il popolo russo.

Il quinto gruppo, composto da quattro student*,²⁷ ha proposto la ricerca *Možes' sest' tol'ko za to, čto suščestvuet'. Transljudi vynuždeny bežat' iz Rossii* (Puoi finire in carcere per il solo fatto di esistere. I trans costretti a fuggire dalla Russia). Il lavoro prevede l'analisi di un articolo di giornale con il titolo del lavoro, firmato da Andrej Novašov per la rivista online *Sever.Realii* in cui è presente una sezione dedicata a vere interviste a persone trans

²⁷ Casaburi Emanuela, Lamina Natalia, Rinaldi Andrea, Varricchio Elvira.

costrette ad emigrare dalla Russia.²⁸ Il gruppo propone una breve panoramica sulla condizione della comunità LGBT in Russia, sottolineando la politicizzazione della questione e gli anni 2020, 2022 e 2023 come periodo storico in cui il governo ha preso posizione anti-LGBT più duramente anche a livello normativo vietando la propaganda LGBT. Gli/le student* hanno elicitato il lessico queer-friendly come *transmužčina* (uomo trans), *transparen'* (ragazzo trans), *transljudi* (trans), *transperechod* (transizione di genere) o *nebinarnaja persona* (persona non binaria), ma, soprattutto, si sono concentrati su problemi traduttologici. In particolare il titolo dell'articolo, identificato come un'iperbole e in cui ricorre il verbo polisemico *sest'* (sedersi), che in questo particolare contesto ha il significato di 'essere messo in carcere'; espressioni idiomatiche come *ran'se posadit' mogli za ljuboj čich* (prima potevano mettere in carcere per un qualunque starnuto) dove *ljuboj čich* (qualsiasi starnuto) in italiano apparirebbe opaco, per cui si potrebbe rendere con 'per un nonnulla'; o l'espressione implicitamente volgare *poslal na tri bukvy* (mandare a quel paese) in cui c'è un riferimento metalinguistico alla parola omessa o, meglio, implicita, ritenuta particolarmente volgare. Nel testo compare anche il neologismo *rekolant* per indicare una persona russa che espatria per sfuggire alla leva. Siccome questo fenomeno non ha un equivalente in italiano, le/i component* del gruppo hanno proposto – in vista di una traduzione in italiano dell'articolo in esame – l'inserimento di una nota a pie' di pagina. Anche il termine carcerario *SIZO* o *sledstvennyj izoljator* (camera d'isolamento durante la fase istruttoria o d'indagine), che spesso in italiano viene reso impropriamente con 'centro di detenzione preventiva', presenta analoghi problemi traduttivi. La lettura di

²⁸ [https://www.severreal.org/a/mozhesh-sest-tolko-za-to-chto-suschestvuesh-trans-lyudi-vynuzhdeny-bezhat-iz-rossii/32980245.html].

questo articolo appare difficoltosa – secondo gli/le student* – a causa dei numerosi acronimi diffusi nel testo ma che rendono bene anche la condizione sociale difficile della Russia.

Il sesto e ultimo gruppo, composto da quattro studentesse,²⁹ ha condotto una *Analisi lessicografico-comparativa delle leggi sulla violenza di genere. Analisi delle scelte linguistiche nella legislazione di Russia, Kazakistan e Uzbekistan*. Vengono qui presi in esame l'articolo 116 del Codice penale russo, la proposta di legge “Sulla profilassi contro la violenza domestica e familiare”, pubblicata dal Consiglio federale nel 2019 ma non approvata, la legge L. 175-IV del 2024 emanata in Kazakistan contro la violenza domestica e la legge LRU-561 promulgata in Uzbekistan nel 2019 sulla protezione delle donne da molestie e soprusi. L'articolo russo 116 *Poboi* (Percosse) tratta genericamente la violenza fisica che non comporta conseguenze gravi e dal 2024 riguarda anche la violenza su internet. La proposta di legge del 2019, mai arrivata in Parlamento, secondo gli studenti, avrebbe dovuto introdurre i concetti di *stradanie* (sofferenza), *vred* (danno), inteso anche come danno psicologico e morale non intenzionale; la legge kazaka 175-IV (*o profilaktike bytovogo nasilija* – sulla profilassi della violenza domestica) parla di *poterpevsij* (vittima o parte lesa) come individuo verso cui si perpetra la violenza morale, fisica e/o patrimoniale.

In questa proposta viene anche riconosciuta la violenza psicologica, intesa come pressione intenzionale sulla psiche altrui, e l'umiliazione della dignità umana attraverso offese, minacce, ricatti ecc. Tali atti di violenza sono puniti con l'arresto o il risarcimento in denaro. La legge uzbeka LRU-561 *O zaščite ženščin ot pritesnenija i nasilija* (Sulla difesa delle donne da vessazione e violenza) parla di *žertva* (vittima) identificandola con un indivi-

²⁹ Capriati Elisabetta, Pavlishyna Vladyslava, Santoro Olga, Secciani Elena.

duo di genere femminile contro cui si verificano molestie o soprusi. Vengono individuate la violenza carnale (*polovoe*), la violenza fisica (*fizičeskoe*), la violenza psicologica (*psichologičskoe*) e la violenza economica (*èkonomičeskoe*) perpetrate mediante minacce, azioni brutali, offese, calunnie, costrizione. Le studentesse concludono la loro analisi evidenziando i termini giuridizzati e riportando il numero di femminicidi per milione di abitanti.

In definitiva le ricerche qui riassunte hanno consentito ai gruppi di student* di lavorare sullo stesso campo semantico della violenza di genere ma declinandolo in materiali e registri diversi, ricostruendo un quadro tanto complesso quanto doloroso delle condizioni della donna e della comunità LGBT in Russia oggi.

3. Conclusioni

Questo contributo non si prefiggeva di raccontare cose nuove, dal momento che il carattere repressivo della Federazione Russa è oggi tristemente noto ai più attraverso i media.

Obiettivo di queste pagine è stato innanzitutto offrire un quadro della società attuale per dare un'idea delle proteste in atto, oppresse e negate, ricostruire rapidamente l'involuzione o, meglio, la stasi normativa sulla violenza domestica e di genere e, in ultimo, raccontare come si è sfruttata l'occasione di parlare di femminicidi in Russia nel corso di lessicologia e traduzione nel primo anno di lingua russa a livello magistrale con il coinvolgimento attivo di student* afferenti* a diversi corsi di studio.

La decisione di lasciare loro piena libertà di guardare al tema secondo una propria predisposizione e rintracciare materiali autentici secondo le proprie inclinazioni ha fornito loro una motivazione maggiore: le ragazze e i ragazzi si sono riuniti in gruppi e hanno potuto cercare insieme quel materiale che per loro risultasse maggiormente interessante, che alimentasse e soddisfacesse la propria curiosità. Leggere articoli, poesie, brani, ascoltare

interviste, musica di diverso genere ha fatto sì che si interfacciassero contemporaneamente con registri diversi, si interrogassero sull'uso del dizionario monolingue – a quel punto indispensabile per fare ricerca lessicologica – e potessero mettere in pratica quanto spiegato a livello teorico in aula. Rintracciare figure retoriche, difficoltà traduttologiche, proporre soluzioni, scomporre il lessico per individuare la pregnanza semantica o, magari, il valore pragmatico, ha reso possibile un apprendimento metalinguistico avvincente. Dover, in ultimo, raccogliere tutte le “scoperte” in un materiale fruibile da tutti, parlarne in maniera esaustiva ha permesso ai ragazzi di misurarsi con la tipologia orale della relazione scientifica, e di imparare a padroneggiare terminologia e tempi di esposizione. Non sono mancate delle sbavature. Tuttavia, la sperimentazione di coinvolgerli attivamente su temi attuali, in una sorta di workshop, si è rivelata produttiva e potrà ispirare ulteriori attività di lavoro di gruppo simili.

Riferimenti bibliografici

Anna Andreeva - Nataliia Drožaščich - Galina Nelaeva, “Women’s Rights and the Feminists’ ‘Dirty Plans’: Media Discourses During the COVID-19 Pandemic in Russia”, *Affilia* 36.3 (2020).

Anti-Discrimination Centre Memorial, “Different forms of gender discrimination in Russia: From the professions forbidden for women by the state to harmful traditional practices”, *Anti-discrimination Centre Memorial. Alternative Report of the Anti-Discrimination Centre Memorial*, 2015 [https://adcmemorial.org/en/publications/different-forms-of-gender-disrimination-in-russia-from-the-professions-forbidd-en-for-women-by-the-state-to-harmful-traditional-practices/] ultima consultazione: 25 settembre 2025.

Sarah Ashwin, *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*, London, Routledge, 2000.

- Aleftina Nikanorovna Barykina - Valerija Vasil'evna Dobrovol'skaja, *Izučaem glagol'nye pristavki*, Sankt-Peterburg, Zlatoust, 2009.
- Nadejda Bita, *Prevenzione della violenza domestica e sostegno alle vittime in Russia: esperienze locali e quadro internazionale*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2021-2022.
- Committee on Economic, Social and Cultural Rights, *Violence against women in Russia*, 2003.
- Vladimir Ivanovič Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka*, 2009-2025 [<https://v-dal.ru/>] ultima consultazione: 25 settembre 2025.
- Françoise Daucé - Amandine Regamey, "Les violences contre les femmes en Russie: des difficultés du chiffrage à la singularité de la prise en charge", *Cultures & Conflits* 85-86 (2012): 163-185.
- Ursula Doleschal - Sonja Schmid, *The De/Construction of Gender Roles in Russian*, s.l., Bußmann, 2001.
- Ursula Doleschal - Sonja Schmid, "Doing Gender in Russian: Structure and Perspective", in M. Hellinger - H. Bußmann (eds), *Gender across Languages: The Linguistic Representation of Women and Men*, vol. 1, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2001, 253-282.
- Giulia Fornasiero, *Analisi della violenza di genere in Russia in riferimento alla Convenzione di Istanbul del Consiglio d'Europa*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-2015.
- Anna Isaeva, *History of Soviet Legal Doctrine and Its Impact on Modern Human Practices in Russia*, s.l., s.e., 2015.
- Jurij Michajlovič Lukin - Almaz Gajazovič Gamirov *et al.* (eds), *Do-mašnie nasilija: mify i real'nosti*, Kazan', Università di Kazan', 2020.
- OECD, *Social Institution Gender Index. Russian Federation*, 2011.
- O zaprete propagandy netradicionnyh seksual'nych otnošenij ili predpočtenij, pedofilii i smeny pola* [https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34661/5b103e878283a04f8ea2130f38e19f10b516b626/] ultima consultazione: 25 settembre 2025.
- Sergej Ivanovič Ožegov, *Tolkovyj slovar' Ožegova onlajn*, 1998, [<https://ozhegov.slovaronline.com/911-BABA>] ultima consultazione: 25 settembre 2025.

Proekt zakona o profilaktike semejno-bytovogo nasilija v Rossijskoj Federacii [<http://council.gov.ru/services/discussions/themes/110611/>] ultima consultazione: 25 settembre 2025.

Rasporjaženie Pravitel'stva RF ot 08.03.2017 N 410-r; Ob utverždenii Nacional'noj strategii dejstvij v interesach ženščin na 2017-2022 gody, [<https://legalacts.ru/doc/rasporjazhenie-pravitelstva-rf-ot-08032017-n-410-r-ob-utverzhdanii/>] ultima consultazione: 25 settembre 2025.

Aleksej Igorevič Užestev, "Poslovicy i pogovorki kak otkraženie nacional'nogo charaktera", *Jazyk, kul'tura, kommunikacii* 2 (2019) [<https://journals.susu.ru/lcc/article/view/744/932>] ultima consultazione: 25 settembre 2025.

Venera Zarikova, "Gender Inequality in Russia: The Perspective of Participatory Gender Budgeting", *Reproductive Health Matters* 2.44 (2020): 202-212.

Racialised Hierarchies in the Incelsphere: A Thematic Analysis of South Asian Male and Female Identities

GIUSEPPINA SCOTTO DI CARLO

1. Introduction

The proliferation of digital subcultures has led to the emergence of online communities that circulate distinct ideological frameworks, particularly in relation to gender, race, and social identity. Among these is the so-called ‘manosphere’, a collective term used to describe a range of online spaces that promote anti-feminist ideologies, white male supremacy, and hostility towards women (Aiston 2024, Cameron 1998, Ging 2019, Krendel 2020). Despite multiple internal conflicts and contradictions, these groups are generally united by their adherence to the “Red Pill Philosophy”, which purports to liberate men from perceived feminist delusion. This loose confederacy of interest groups has become the central arena for the communication of men’s rights discourse in Western culture.

This study identifies the key categories and features of the manosphere and seeks to theorise the forms of masculinity that characterise this discursive space. The analysis reveals that, while there are some continuities with older variants of antifeminism, many of these new toxic assemblages complicate the traditional alignment of power and dominance with hegemonic masculinity by mobilising narratives of victimhood, “beta masculinity”, and involuntary celibacy.

The manosphere encompasses four primary groups: Men’s Rights Activists (MRAs), Pick-Up Artists (PUAs), Men Going

Their Own Way (MGTOW), and Involuntary Celibates (Incels). Although these groups differ in their explicit goals, they are united by a shared investment in misogyny and a concerted resistance to social changes perceived as threats to traditional masculinity (Scotto di Carlo 2023, Tranchese - Sugiura 2021).

In particular, the Incel community has received scholarly attention as one of the most controversial segments of the manosphere (Basu 2020, Kaur 2022). Its members describe themselves as heterosexual men who are unable to establish romantic or sexual relationships despite desiring them, a condition they attribute not to personal shortcomings but to broader structural and sociocultural forces, including feminism, shifting gender roles, and what they perceive as a “gynocentric” social order (Jones *et al.* 2020, Scotto di Carlo 2024).

A central feature of the community is its racialised hierarchy, conveyed not only through explicit discourse but also through the use of ethnophaulisms, i.e. slurs that reduce ethnic or cultural identities to derogatory stereotypes (Mullen - Smyth 2004). In the case of South Asians, the focal group of this study, the term ‘curry’ is weaponised as a slur, with South Asian Incels pejoratively (and self-referentially) labelled as ‘currycels’ and South Asian women derogatorily referred to as ‘currywhores’ (Bogetić 2023). This usage collapses a rich and diverse cultural heritage into a monolithic, culinary slur, thereby encoding racialised inferiority through a process of linguistic caricature. The pattern extends across racial lines: East Asians are labelled as ‘ricecels’ and ‘noodlewhores’, black individuals as ‘shitecels’ or ‘sheboons’, and white Incels as ‘cumcels’, each term reducing ethnic identity to a set of demeaning and essentialising slurs.

Rooted in internalised racism shaped by Western beauty norms, the currycel identity merges racial self-loathing with the broader misogyny that characterises Incel discourse. Those who adopt this identity perceive themselves as inherently disadvan-

taged in romantic and social hierarchies, particularly in comparison to white or Western men. Yet, rather than challenging these structures, currysels reinforce them by participating in misogynistic rhetoric that frames women's sexual autonomy as a source of exclusion benefitting more dominant racial and social groups.

Within this context, the present study examines how currysels articulate the intersection of misogyny and (internalised) racism, and how they reproduce societal prejudices through discourse. Employing Thematic Analysis (TA), it analyses two corpora sourced from the forum *Incel.is*: one focused on discussions about 'currysels' (M) and the other on 'currywheores' (F). The aim is to uncover the discursive mechanisms through which these identities are constructed and contested. In doing so, this study contributes to the growing field of research on online gendered hate speech and digital extremism, offering insights into how self-perceived racial inferiority is produced, reinforced, and normalised within masculinist digital spaces.

2. Literature Review

Scholarship on the manosphere has extensively documented its deeply rooted misogyny, gender essentialism, and antagonism towards societal changes, positioning Incel communities as one of its most radicalised factions (Basu 2020, Ging 2019, Krendel *et al.* 2022, Marwick - Caplan 2018). Central to Incel ideology is a conviction in systemic male victimhood, reinforced through discursive strategies that frame men as disadvantaged within an allegedly 'gynocentric' social order. This perceived disenfranchisement is often interpreted and rationalised through the lens of hypergamy, i.e. the belief that women are biologically predisposed to seek partners of higher social status (Ging 2019). This notion is further reinforced by the so-called '80/20 rule', which asserts that the top 80% of women exclusively pursue relation-

ships with the top 20% of men, leaving the remaining men systematically excluded from romantic and sexual opportunities. Consequently, Incels situate themselves in direct opposition to the men they perceive as more desirable (Baele *et al.* 2019, Preston *et al.* 2021). What is more, racial hierarchies add an additional layer of perceived disadvantage, particularly for non-white Incels navigating Western dating markets.

The Incel worldview operates through a dual mechanism of self-rejection and external blame, whereby perceived romantic exclusion fosters collective resentment. Online forums act as echo chambers that enable Incels to cultivate in-group solidarity through shared feelings of rejection, self-loathing, and hostility towards women, whom they consider the primary arbiters of their social exclusion (Cameron 2024, Scotto di Carlo 2023, Yoder *et al.* 2023). Within these spaces, discourse not only reinforces misogynistic ideology but also constructs a racialised hierarchy of male desirability, with whiteness framed as the normative standard of attractiveness.

Recent studies have highlighted how racialised discourse is embedded within Incel language. Bogetić (2023) explores how racially coded neologisms, such as ‘currycels’, ‘ricecels’, ‘shitcels’, and ‘JBW’ (Just Be White), reinforce an implicit hierarchy that positions non-white men as inherently less attractive. South Asian Incels occupy the lowest tier of this racial ranking system, with the terms ‘curries’ and ‘currycels’ weaponised both as external insults and as linguistic markers of internalised racial inferiority (Hoebanx 2024). In these discussions, misogyny and racial self-loathing intersect: while currycels lament their difficulties – if not outright exclusion from – the dating market, they simultaneously embrace the broader manosphere’s anti-feminist rhetoric, which seeks to reassert male dominance through discursive strategies that frame and dehumanise women as responsible for their romantic and social failures (Kaur 2022).

A particularly relevant concept within Incel discourse is the so-called ‘racepill’, an extension of the manosphere’s broader ‘redpill’ ideology, which claims to reveal hidden social truths about gender relations (Van Valkenburgh 2021). Borrowing its metaphor from the film *The Matrix* (Wachowski & Wachowski 1999), in which the protagonist is faced with a choice between the red pill – offering the ability to perceive the hidden reality beyond the illusion of the Matrix – and the blue pill, which allows him to remain within the comfort of an illusion, the ‘red-pill’ ideology centres on the belief that men have been disenfranchised by feminist movements and societal shifts. The ‘racepill’, in turn, asserts that non-white men – particularly South Asians – are systemically disadvantaged due to purportedly immutable racial biases (O’Malley - Helm 2023).

For an Incel, ‘taking the racepill’ entails fatalistically accepting the ‘JBW’ (Just Be White) theory (Gheorghe 2024), which posits that white men inherently enjoy greater romantic and sexual success regardless of other factors. This perspective directly undermines the manosphere’s ethos of self-improvement, which advocates ‘looksmaxxing’ (enhancing one’s physical appearance) and ‘statusmaxxing’ (increasing one’s social standing) as viable strategies for dating success (Halpin *et al.* 2025). For non-white Incels, particularly currys, the ‘racepill’ complicates these efforts by asserting that no degree of self-improvement can overcome racialised structural disadvantage. This dynamic resonates with Fanon’s (1952) concept of racial inferiority complexes, whereby marginalised groups often seek proximity to whiteness. In non-Western contexts, such as South Asia, this dynamic intersects with postcolonial anxieties and caste-based hierarchies, further intensifying feelings of racial and social exclusion.

Yet, despite this internalised fatalism, Incels frequently deny accusations of racism, insisting that they are merely describing

‘harsh realities’ rather than expressing prejudice. This strategy aligns with van Dijk’s (1992, 2002) argument that racism is not solely characterised by overt hostility but also by the discursive reproduction of power through language that presents itself as neutral or objective. In the context of currycels, Incel rhetoric functions as a discursive practice that simultaneously perpetuates racial hierarchies and gendered inequality: it reinforces self-perceptions of racial inferiority while normalising the structural disadvantages faced by non-white men. Even when this symbolic violence is directed inwards, towards the self, it sustains broader systems of oppression by framing currycels’ perceived social and romantic exclusion as an inevitable outcome of immutable racial and gendered hierarchies.

3. Methodology and Corpus

This study integrates quantitative and qualitative discourse analysis to examine how racial and misogynistic narratives intertwine within Currycel discourse. It investigates the linguistic strategies, ideological frameworks, and thematic patterns that sustain and legitimise Incels’ claims of racial victimhood, gendered resentment, and internalised inferiority.

To conduct the analysis, two corpora were created by selecting threads from *Incels.is*, a publicly accessible Incel forum. Data were extracted from January 1, 2024 to January 1, 2025, using five keywords: ‘curry’ (curries), ‘currycel*’, ‘currywhore*’, ‘Indian*’, and ‘South Asian*’, to capture the racialised discourse surrounding South Asian men and women within Incel spaces. To facilitate a comparative gender analysis, the dataset was divided into two subcorpora: one focusing on South Asian men, including threads and posts containing the term ‘currycels’, and the other focusing on women, centring on discussions of ‘currywhores’. Once compiled, the corpus was manually annotated us-

ing QDA Miner (Provalis Research 2020) to identify key lexical markers associated with race and misogyny. This process involved systematically tagging linguistic elements that reflected racial (self-) hatred and gendered antagonism. Following annotation, Sketch Engine (Kilgarriff *et al.* 2008) was used to identify the quantitative patterns that informed the subsequent qualitative analysis.

A TA was then conducted following Braun and Clarke’s (2006) six-step framework. This involved immersively reading the corpora to gain an overview of the data, generating initial codes from recurrent linguistic patterns, and grouping these codes into meaningful themes. These themes were then reviewed for coherence, refined for analytical accuracy, and defined in relation to the broader ideological structures of the manosphere. This method enabled the identification of key narrative structures, including Incels’ perspectives on diverse ethnicities, racialised misogyny, and the internalisation of racial inferiority through deterministic discourses. The final phase involved a comparative examination of the two subcorpora to explore how currycels shape their racial narrative in relation to gender. The final corpus consists of 170 threads, with 81 discussing ‘currycels’ (henceforth CCcor) and 89 focussing on ‘currywhores’ (CWcor), as detailed in Table 1:

Subcorpus	Number of Threads	Tokens
CCcor	81	57,569
CWcor	89	39,733

Table 1: Corpus

Given the sensitive nature of the data, no personally identifiable information was collected from the threads under examination.

4. Results

4.1. Racism, Self-Racism, and Misogyny in Incel Discourse Concerning Currycels

The racialisation of men within CCcor reveals a rigid hierarchical system in which dehumanising language, forms of (internalised) racism, and social exclusion converge to reinforce feelings of sexual and relational inadequacy. Conversations about race in the context of dating and desirability make up a significant portion of the corpus, with frequent reference to South Asians (46.2%), whiteness (22.5%), blackness (17.1%), East Asians (10%), and other ethnicities (4.2%). Terms such as ‘currycel’, ‘shitcel’, ‘ricecel’, and ‘cumskin’ operate simultaneously as markers of self-deprecation and racialised scapegoating, legitimising a shared sense of resentment. These discussions transcend individual bias, functioning as part of a broader system of racialised masculinity in which desirability, agency, and social status are structured along racial lines. Table 2 outlines the race and gender-specific terms used within CCcor, along with their contextual definitions within Incel sociolect:

Term	Freq.	Definition
South Asian Terms		
Curry/Curries	353	South Asians
Currycel	123	South Asian Incels
Pajeet	30	Indians
North Indian	26	North Indian identity
Currywhores	25	South Asian women
Jeet	25	South Asians
Mallu	24	Malayali identity

South Indian	24	South Indian identity
Dravidian	22	South Indian identity
Hindu	4	Hindu identity
Currybro	3	South Asian solidarity
Poojabi	2	Punjabi people
<i>Tot.</i>	<i>661</i>	<i>46.2%</i>
White/European Terms		
White	214	White people
JBW	49	"Just Be White"
Slavs	32	Slavic people
Aryan	20	White/caste superiority
Cumskin	7	White men
<i>Tot.</i>	<i>322</i>	<i>22.5%</i>
Black/African Terms		
Black	93	Africans/African-Americans
Nigger	58	Africans/African-Americans
Nigga	43	Africans/African-Americans
Shitskin	34	Black/Brown individuals
Tyrone	12	Attractive Black men
Sheboon	5	Black women
<i>Tot.</i>	<i>245</i>	<i>17.1%</i>
East Asian Terms		
Asian	86	Asian women's desirability
Ricecels	22	East Asian Incels
Noodlewhores	16	East Asian women
Rice	10	East Asians

Chinese	4	Chinese racial identity
Chinks	2	Chinese people
Jap	1	Japanese people
Gook	1	East Asians
<i>Tot.</i>	<i>142</i>	<i>10%</i>
Middle Eastern & Hispanic Terms		
Arab	37	Middle Eastern Arabs
Spic	15	Hispanic/Latino people
WMAF	4	White Male/Asian Female
Beaner	2	Hispanic/Latino people
Sandjeet	1	Middle Eastern people
Sandniggers	1	Middle Eastern people
Brobeaner cel	1	Latino Incels
<i>Tot.</i>	<i>61</i>	<i>4.2%</i>
		Tot. 1431

Table 2: Racial and Gendered Terms in CCcor

4.1.1 South Asian Masculinity and Racial Hierarchies

Racialised references to South Asian men account for 46.2% of all racialised terms in the corpus. This high frequency is partly due to the inclusion of the search terms ‘curry’ and ‘currycels’ during corpus compilation. Nonetheless, the recurring use of these terms underscores the role of ethnophaulisms, which reduce South Asian identity to the culinary trope ‘curry’, linking race to perceived sexual failure (Bogetić 2023). In doing so, these terms reinforce a form of double marginalisation, placing South Asian men at the lowest rungs of both racial and sexual

hierarchies (Mullen - Smyth 2004). One user's statement exemplifies this exclusionary logic (Example 1):

1. You can put a curry and a white foid together and have them fuck and the kids will look severely subhuman.

In this example, the use of 'curry' sustains a racialised hierarchy in which whiteness is positioned as the normative standard, while the verbs 'put together' and 'have them fuck' evoke eugenic logic, implying that racial mixing produces defective ('severely subhuman') outcomes. Statements like this reflect Incels' anxieties over "race mixing" and their tendency to blend pseudoscientific determinism with racist and misogynistic ideology, casting reproduction as a site of contamination when it involves non-white or inter-racial pairings (Ken-Hou - Lundquist 2013). Even more extreme rhetoric invokes genocidal imagery (Example 2), highlighting the violent potential of Incel discourse:

2. I would gladly exterminate all currycels and the world would thank me for it. Nothing of value would be lost if India was nuked into oblivion.

Invoking the 'extermination of all currycels' shows how Incel ideology can escalate from routine dehumanisation to explicit genocidal fantasies, revealing both its racial hostility and its broader socio-political implications (Tranchese - Sugiura 2021). Yet the paradox is that these slurs are wielded not only by Incels of other ethnicities but also by South Asians themselves, in an act of self-racialisation. This dynamic reflects the internalisation of racial stereotypes, sometimes adopted as a coping mechanism or an expression of perceived inevitability or inferiority. One user, for instance, preemptively embraces the term 'curry-nigger' to acknowledge his assigned position within

this hierarchy while simultaneously ‘admitting’ to interracial attraction (Example 3):

3. Yes, I’m a mallu Christian curry-nigger who loves white women. I admit to everything.

Other exchanges reflect internalised racism through self-deprecating racial solidarity, perceived white superiority, and fatalistic acceptance of racial hierarchies (Cameron 2024). The term ‘currybro’ in Example 4 signals camaraderie among South Asian men but simultaneously reinforces their position within the racial hierarchy, while ‘brobeaner cel’ extends this to South American Incels, implying a shared experience of racial disadvantage:

4. - (A) White foids visit india just to be worshipped and feel like goddesses. Stay strong currybro
- (B) Thank you brobeaner cel

The claim that white women visit India to be ‘worshipped like goddesses’ reflects a deeply ingrained belief in white superiority, casting South Asian men as inherently subordinate. Rather than rejecting this hierarchy, Incels internalise and lament it, thereby reinforcing the very structures they ostensibly oppose. This self-racism extends into broader historical narratives, in which colonial subjugation is reinterpreted as a desirable corrective to contemporary racial dynamics. One user, for instance, expresses a wish for an extreme form of colonial intervention (Example 5):

5. I wish Spain conquered us to spread their DNA.

This example illustrates how colonial domination is reframed not as a historical trauma but as a desirable intervention, positioning the genetic legacy of former oppressors as a remedy for perceived racial and sexual marginalisation. The logic here is not merely nostalgic: it reflects a disturbing form of self-

directed eugenics, in which colonial conquest is fantasised as a means of biological ‘improvement’ through racial mixing. In doing so, it reveals the deep interconnection between internalised colonial ideology and Incel discourse.

Among the 661 occurrences of terms referring to South Asians, the sense of racial and sexual inferiority is emphasised by the frequent use of terms such as ‘curry’ (53.4%), ‘currycel’ (18.61%), ‘Pajeet’ (4.54%), ‘Jeet’ (3.78%), and ‘Dravidian’ (3.33%), as well as references to skin tone. These terms highlight persistent intra-ethnic divisions within South Asian communities (Examples 6 and 7):

6. Tamils are the most superior race of curries. That’s why he talks like this. He is true though. All Tamils are High IQ, I wish I was born a Tamil.

7. Pajeets are inferior versions of Jews.

In these examples, Tamils are positioned as superior while other South Asian groups, derogatorily referred to as ‘Pajeets’, are demeaned, further fragmenting an already marginalised community within Incel discourse. The comparison of ‘Pajeets’ to Jews in Example 7 introduces an explicitly anti-Semitic dimension, invoking a Nazi-style racial hierarchy in which South Asians are cast as even more inferior than a group historically subjected to extreme dehumanisation, thereby intensifying both intra-ethnic contempt and broader racial animosity.

Ultimately, the racialised discourse surrounding South Asian men extends beyond personal frustration, embedding itself within a broader ideological framework that legitimises social exclusion and reinforces misogynistic resentment. Example 8 encapsulates this totalising shift:

8. 21yo, collegcel, shortcel, currycel, fatcel, uglycel. Looking up for suicide motivation here. Never ever had a girlfriend or even

girl friend. Will never have any either. Hate women not because they don't like me but because they are degenerate whores, mostly into hypergamy.

Here, self-loathing and misogyny are deeply intertwined. The term 'currycel' functions as a catch-all for racialised notions of failure, while the shift from despair to resentment ('hate women [...] degenerate whores') highlights how racial and gendered anxieties merge into grievances in which self-perceived victimhood transforms into broader social resentment. This reflects a key intersectional dynamic, in which race and gender intersect to produce dual marginalisation, central to the Incel worldview.

4.1.2 The Ideological Construction of Whiteness

Reference to whiteness (22.5%) is the second most frequently mentioned theme in CCcor, functioning not just as a descriptor but also as a symbol of ultimate desirability, power, and moral superiority. Central to this logic is the acronym 'JBW' ('Just Be White'), a phrase used to express the belief that whiteness alone confers automatic sexual and social advantage, particularly for men (Gheorghe 2024). Within this worldview, whiteness becomes a metaphorical shortcut to success, a biological 'cheat code' aligned with Western hegemony and male dominance. Example 9 underscores how whiteness is framed as a civilising standard, while non-white identities are depicted as inherently degenerate:

9. JBW! The only difference between whites and shitskins is that whites value human life and existence more than shitskins do, which is why shitskins always act violent and beast-like to fulfill their own primitive desires at the expense of others. They are spiteful and envious of whites, and hate themselves and their own people [...].

Here, whiteness is mythologised as synonymous with morality ('whites value human life'), while non-white groups are dehumanised as 'beast-like', 'primitive', and incapable of empathy. Such language constructs a binary in which whiteness is elevated not merely socially but also ontologically as the defining trait of humanity itself. Within Incel discourse, this logic does more than reinforce racial hierarchies: it provides a moralised justification for exclusion, resentment, and even violence, positioning non-white men as both sexual rivals and existential threats.

The use of the term 'Aryan' (6.21%) further confirms an ideological alignment with white supremacist thought. Drawing on far-right racial narratives (Fekete - Siddiqui 2024), the term evokes notions of racial purity, strength, and historical destiny, thereby reinforcing the idea that whiteness is central to human progress. Example 10 illustrates this supremacist logic in action:

10. [...] argentina/uruguay dont count, they are basically Aryans and no ricecels cant invent shit or build first world nations without white technology we still would be living in gaslit wooden homes without internet or electric appliances if not for whites.

In this excerpt, whiteness is positioned as the primary driver of progress and civilisation, with non-white groups depicted as dependent on white innovation. The claim that 'ricecels' cannot build first-world nations without 'white technology' reinforces a racial hierarchy in which whiteness (specifically Aryans) is framed as the foundation of modern achievements. This narrative elevates Aryan identity to a near-mythical status, portraying it as not just superior but indispensable for societal advancement.

However, whiteness is not a monolith. Terms like 'Slavs' (9.94%) and 'cumskins' (2.17%) expose Incels' internal stratifi-

cation of whiteness, revealing a nuanced and exclusionary hierarchy even among those racially identified as white. Slavic people, in particular, are stereotyped as physically undesirable, economically stagnant, and culturally primitive compared to their Western or Northern European counterparts. Example 11 illustrates this intra-white racial coding:

11. Probably because even though most white racials don't deny the whiteness of Slavs, they're still often perceived as lesser/lower in the hierarchy compared to Nords and Meds.

Within this framework, whiteness is conceptually fragmented, with proximity to Western European cultural, intellectual, and aesthetic traits seen as a standard of superiority. This hierarchical vision not only produces divisions within whiteness itself but also strengthens the marginalisation of non-European and non-white groups.

4.1.3 Dehumanisation and Fetishisation of Black Identity

The marginalisation of Black identity (17.1%) is conveyed through racial slurs and reductive stereotypes. Across 245 occurrences, terms such as 'black' (37.96%), 'nigger' (23.67%), 'nigga' (17.55%), 'shitskin' (13.88%), and 'Tyrone' (4.90%) are used by Incels to construct Black identity through processes of dehumanisation. These stereotypes emphasise physicality, presumed sexual prowess, and a restricted hierarchy of attractiveness that systematically excludes Black men from social and sexual recognition (Collins 1999). For example, one user describes how the desirability of Black men is assessed through a racialised lens, further reinforcing their marginalisation and social isolation:

12. You only notice the ones with some highly attractive white foid. For example, you see 10 nigger men. 9 of them are with some

obese animal, and 1 has this 9.5/10 blonde woman by his side and you notice that one attractive couple and ignore all the rest.

In this instance, the ‘attractive’ black man is not valued for his individual qualities, but primarily for being seen with an idealised white woman (‘You only notice the ones with some highly attractive white foid’). The term ‘nigger’ functions both as a racial slur and a mechanism of dehumanisation, reducing black men to their physicality and reinforcing their perceived inferiority compared to the idealised white male standard.

The term ‘Tyrone’ (4.90%) further codifies the stereotype of black men as hypermasculine and hypersexual, portraying them as sexualised, aggressive figures who exist outside the boundaries of societal acceptance (Heritage 2023), as illustrated in Example 13:

13. It’s not cope lol all I saw at my London university was Asian girls chasing white 6 foot chads and Tyrone giganiggers.

In this example, ‘Tyrone giganiggers’ represent hypersexualised black men positioned as the antithesis of the emasculated and passive portrayals of other racial groups, such as Asians, who are said to be perceived as undesirable by women (Bogetić 2023). However, this sexualised objectification is coupled with resentment towards their perceived sexual power. One user comments on the consumption of black male pornography, underscoring the inherent contradiction in how black men are simultaneously fetishised and vilified for their sexual potency:

14. JFL at the state of this clown world when Indians consume more blacked porn than proper cuck white bois.

The term ‘blacked’ here refers to a genre of pornography that fetishises black male sexuality, yet the speaker expresses disdain for this practice. This duality not only marginalises Black iden-

tity but also reinforces the notion that racialised bodies are valuable only insofar as they perform certain sexual roles within a hierarchical, white-dominated social order.

4.1.4 The Marginalisation of East Asian Identity

East Asian identity, comprising 10% of the corpus, is often portrayed as emasculated, socially awkward, and undesirable. However, ‘ricecels’ (15.49%), as designated within Incel cryptolect, are nonetheless positioned hierarchically above South Asian men. One user articulates this distinction explicitly:

15. I think we can all agree that the foid finds currycels and ricecels the least attractive. But out of these two groups, who mogs? I would say ricecels mog. Ricecels are not perceived as “creepy”, their origin countries are not as poor and of course there is the whole K-pop niche.

This statement asserts that, although both ricecels and currycels are considered undesirable, East Asians are perceived to hold a marginal advantage (they ‘mog’) due to the relative wealth of their home countries and the global popularity of K-pop. Yet, despite this advantage, East Asian men remain subject to racialised dehumanisation. The term ‘chinks’, though less frequently used (1.41%), functions as a slur that erases individual identity and reduces East Asian men to a racial caricature. A particularly clear instance is provided in Example 16:

16. Whites have dignity they aren’t willing to slave away for peanuts whilst Chinks and Curries are slave races who see no problem with it.

In this framework, both East Asian and South Asian men are portrayed as inherently servile, with the term ‘slave races’ positioning them as passive, subjugated, and expendable. Whiteness, by contrast, is depicted as dignified and autonomous, while ra-

cialised men are reduced to objects of exploitation, described as ‘willing to slave away for peanuts’. This framing produces a hierarchical racial structure in which East Asians, though marginally less stigmatised than South Asians, remain entangled within a rigid and dehumanising system of marginalisation alongside other non-white groups.

Therefore, the racialisation of men within Incel discourse reveals a profound interconnection between misogyny and race, uncovering hierarchies that systematically marginalise and dehumanise South Asians, Black, East Asian, and certain white subgroups based on their perceived sexual and relational ‘success’ with women. The pervasive use of ethnophaulisms and derogatory terminology exacerbates internalised racism and fosters a toxic culture of resentment, self-loathing, and misogyny among those relegated to the lower levels of this racial hierarchy.

4.2 Racism, Self-Racism, and Misogyny in Incel Discourse Concerning Currywhores

Following the analysis of Incels’ discussions concerning racial terminology used to describe men, this section turns to the ways South Asian women are discussed within the Incelosphere and examines how gender and race are entangled in Incels’ constructions of status and exclusion. Table 3 presents the gendered and racialised terms used within CWcor:

Term	Count	Definition
White/European Terms		
White	259	White people
JBW	49	Just Be White

Racialised Hierarchies in the Incelsphere

Aryan	26	White/caste superiority
Cumskins	4	White men
Slavwhore	2	Slavic women
<i>Tot.</i>	340	43.42%
South Asian Terms		
Curry	167	South Asians
Currywhore	89	South Asian women
Chadpreet	14	Attractive South Asian man
Pajeeta	13	South Asian women
Dravidian	10	South Indian idenity
Dalit	8	Low caste Indians
Streetshitter	7	South Asians
Poojeeta	3	South Asian women
Madras	2	South Indians
<i>Tot.</i>	313	39.97%
Black/African Terms		
Black	20	Africans/African-Americans
Nigger	26	Africans/African-Americans
Nigga	2	Africans/African-Americans
Shitskin	7	Black/Brown individuals
Sheboon	3	Black women
<i>Tot.</i>	58	7.41%

East Asian Terms		
Rice	17	East Asians
Chang	14	East Asians
Ricecel	6	East Asian Incels
Chink	6	East Asians
Gook	2	East Asians
<i>Tot.</i>	<i>45</i>	<i>5.24%</i>
Other Racial/Ethnic Terms		
Beaner	11	Hispanic/Latino people
Abo	8	Australians
Sandjeet	6	Middle Eastern people
Sandniggers	5	Middle Eastern people
Brobeanercel	1	Latino Incels
<i>Tot.</i>	<i>31</i>	<i>3.96%</i>
		Tot. Racialised terms 783
Misogynistic & Gendered Terms		
Foid	106	Women; short for “female humanoid”
Whore	80	Woman
Bitch	29	Women
Rape	18	Coercion, entitlement, or violent fantasies
Stone	16	Punishment or execution of women
Beat	14	Domestic violence or abuse

Cuck	11	Insult implying a man is weak or sexually humiliated
Slut	10	Shaming term for sexually active women
Stacy	8	Ideal, attractive woman
Thot	5	Promiscuous woman
Colonise	3	Reference to historical domination
Betabuxx	3	Men who provide financially instead of being desirable
Feminist	3	Woman who challenges traditional gender norms
Breeding	3	Reduces women to reproductive function
Becky	2	Average, basic woman
	311	Tot. General gendered/misogynist terms: 311

Table 3: Gendered and Racialised Terms in CWcor

4.2.1 Whiteness as Currency: Racialised Misogyny and the Incel Economy of Desire

Although women ostensibly constitute the primary focus of the threads under examination, they are instrumentalised within a racialised and misogynistic economy of desire, shaped by male anxieties over status, attractiveness, and racialised self-perception, particularly in discussions concerning non-white femininity.

As in CCcor, a key theme of CWcor is the construction of whiteness as inherently superior (43.42% of the racialised terms), particularly in relation to dating and sexual desirability. The term ‘white’ (259 occurrences) overwhelmingly conveys ideals of de-

sirability and social prestige, and it emerges as the most frequently discussed racial reference. This is illustrated in Example 17:

17. Pajeets don't even have a word for 'beautiful' in their language, they use 'gora' and 'Gori' instead which means white or fair skinned lol.

This example suggests that South Asians ('pajeets') even lack a word for 'beautiful' in their own language, implying an inability to conceptualise beauty outside the linguistic and aesthetic framework of whiteness ('gora'). Such a claim reinforces a core logic of Incel discourse: desirability is inherently white. In doing so, it not only centres whiteness as the aesthetic ideal but also renders non-white women invisible or undesirable within a racially stratified sexual economy (Arnocky 2021). Crucially, this hierarchy does not remain at the level of preference; it is entangled with violent misogyny. The convergence of racism, gendered hostility, and anti-feminist aggression becomes explicit in Example 18:

18. Feminist poopjeetas shall be beheaded. in video games.

In this example, racialised misogyny converges with violent fantasy, targeting South Asian women through the slur 'poopjeetas', which weaponises disgust as a means of legitimising their symbolic erasure. The call for 'beheading' these women draws on eliminationist rhetoric, imagining a world purged of those deemed racially and sexually undesirable. Yet, the appended phrase 'in video games' reveals a calculated rhetorical manoeuvre, providing a thin layer of deniability in anticipation of moderation or legal intervention.

These expressions of racialised misogyny represent only a fraction of the broader lexicon used to categorise women within

the Incel cryptolect, where the terms ‘foid’¹ (34.08%), ‘whore’ (25.72%), and ‘bitch’ (9.31%) function as dehumanising default descriptors (Scotto di Carlo 2023). Their application is not uniform across racial groups; rather, these terms are often racially inflected when directed at South Asian, Middle Eastern, or East Asian women, thereby reinforcing intersecting gendered and racial hierarchies, as illustrated in Example 19:

19. Curry cunts are the worst. Sand sluts and rice bitches are not as bad as curryfoids. They truly despise their male counterparts.

In this instance, South Asian women (‘curry cunts’) are positioned at the bottom of the desirability hierarchy, while Middle Eastern and East Asian women (labelled ‘sand sluts’ and ‘rice bitches’, respectively) are subjected to parallel forms of dehumanisation yet assigned a marginally higher status within this racialised ordering. In Example 20, women are explicitly ranked along racial lines: South Asian women are depicted as more sexually accessible than white women (‘easier than bitchy white women’) yet still situated above Black women, who are rendered non-human through the ethnophaulism ‘sheboons’. This ranking system illustrates the intersection of misogyny and racialisation as a mechanism for constructing a rigid, hierarchical sexual economy within Incel discourse:

20. Lol. Sometimes I wish I could afford a trip to curryland. They’re probably easier than bitchy white women and they aren’t as ugly as sheboons.

¹ In Incel terminology, ‘foid’ is short for “femanoid” (female + humanoid) and serves as the default term for ‘woman’. It is used in a derogatory and dehumanising way to refer to women, who are considered less than human, non-sentient objects. This lexical choice thus underscores the ideological project of reducing women to subhuman status within Incel discourse.

This racialised and gendered hierarchy is further reinforced through the policing of non-white women's sexual choices, particularly in inter-racial relationships with white men. Incel discourse positions these women as racial gatekeepers and traitors, accusing them of rejecting men of their own ethnicity in favour of whiteness as the dominant site of desirability, as shown in Example 21:

21. Nah, black foids are closer, in college I remember seeing more than one WMCF couple, curries are just choosier because they are racist and won't date blackcels or other brownncels.

In this example, South Asian women are accused of 'racial hypergamy', i.e. pursuing white male partners ('WMCF' = White Man, Curry Female) while excluding racialised men ('curries are just choosier'). This rhetoric extends beyond sexual entitlement and gendered resentment, sustaining a racialised sexual hierarchy in which whiteness functions as the ultimate normative standard against which all bodies – male and female – are judged.

4.2.2 South Asian Women, Male Insecurity, and the Racialised Hierarchy of Desire

Within the Incelosphere, South Asian women are subjected to a particularly virulent form of misogyny, one that intertwines racial disgust, sexual objectification, and the policing of a rigid racial hierarchy. Discussions of South Asian identity account for 39.97% of the racialised terms in CWcor, making it the second most referenced category after whiteness. Here, South Asian women are not merely rejected but actively vilified, with their alleged undesirability framed as both a naturalised condition and a moral necessity. This hostility is inseparable from the perceived emasculation of South Asian Incels, who are positioned at the lowest rank of the sexual hierarchy. The mock-

label ‘Chadpreet’ (14 occurrences) exemplifies this anxiety, resentfully applied to Indian men who achieve any level of sexual success. In Incel discourse, ‘Chad’ denotes the archetypal attractive man, who is tall, handsome, socially confident, and sexually successful (Van Valkenburgh 2021). He embodies physical and social traits that Incels think they lack, making him both a rival and an unattainable ideal. In this sense, ‘Chad’ functions less as a concrete figure than as a boundary marker: he defines Incels not by what they are, but by what they are not (Bucholtz - Hall 2015).

Yet, even these rare successes are seen as threats to the racialised and sexual order that Incels seek to enforce, especially when South Asian women are believed to withhold intimacy not only from Incels, but also from their own most ‘desirable’ male counterparts (‘Chadpreets’), as illustrated in Example 22:

22. Disgusting shitskin but probably still pulling chads. Somehow even pajeetas get to experience sex but not their opposite gender. Chands, Tyrones, Changs, Pacos, Chadbullahs, she pulling all except Chadpreets.

In this excerpt, the speaker expresses outrage because South Asian women (‘pajeetas’), despite being framed as physically repulsive (‘disgusting shitskin’), are still perceived as sexually successful, to the point that they are assumed to engage in sexual activities (‘pull’) with men from every ethnic group except South Asian men. Their agency is interpreted not as personal choice but as an act of betrayal, reinforcing the Incel belief in the unnaturalness of South Asian women’s autonomy. This highlights a double standard in which men are allowed to select partners based on physical attraction, while women are criticised for exercising the same agency.

The emasculation of South Asian men extends beyond mere mockery into eliminationist rhetoric. In Example 23, they are

portrayed as existing solely as providers ('betabuxx'), valued only for economic utility while being denied sexual validation:

23. Just look at that disgust they have for currymen these foids won't hesitate to shower currymen in Zylon B at all [...] these foids only need one currycuck to betabuxx but they won't flinch a second to curse and abuse all currymen [...].

The invocation of 'Zylon B', which is a misspelling of 'Zyklon B', the gas used in Nazi death camps, escalates expressions of rejection to imagined genocide, implying that South Asian men, like the speaker, are not merely undesirable but expendable. The terms 'currycuck' (a racialised slur implying sexual submission) and 'betabuxx' (referring to men only valued for financial provision) depict South Asian men as both emasculated and economically exploitable. Conversely, women, referred to as 'foids' and 'whores', are portrayed as collectively cruel, hypocritical, and capable of enacting symbolic genocide against men of their own ethnicity. In this framing, currycels become the innocent victims of a hostile sexual and racial hierarchy, reinforcing the Incel belief that their suffering is both total and undeserved.

However, beyond mere resentment, Currycel discourse also encompasses fantasies of regaining control over South Asian women through 'breeding', which functions as an ideological tool for reasserting white dominance. As illustrated in Example 24, the semantic field of this rhetoric constructs reproduction not merely as an act of conquest but as a means of self-elevation within the racial hierarchy:

24. "Lifefuel to know that if I breed with a white whore, my kids will look like hER."

In this instance, the Currycel finds satisfaction ('lifefuel') not in the relationship itself, but in the assurance that his children will

appear racially closer to white than South Asian. Women, especially white females, are framed not as romantic partners, but as instruments for enhancing men's social and racial status.

In this sense, this racialised discourse goes beyond expressions of self-pity: it frames South Asian men as both pathetic and threatening, sexually powerless yet requiring containment. South Asian women, meanwhile, are vilified for their perceived disloyalty, with their agency denied even as their choices are portrayed as central to the perceived erosion of racial and gendered hierarchies.

4.2.3 Caste and Ethnic Inferiority Narratives

CWcor reveals a discourse that transcends simple prejudice, constructing caste and ethnic-based hierarchies as mechanisms of social and sexual control. These narratives not only perpetuate historical power structures but also intersect with colonial legacies, misogyny, and racial oppression, reinforcing a complex web of discrimination.

Terms such as 'Dravidian' (3.19%) and 'Dalit' (2.56%), often collocate with descriptors like 'subhuman', functioning as tools of exclusion. These slurs reinforce casteist and regional biases, particularly against darker-skinned South Indians, in contrast to idealised, fair-skinned North Indians. The result is an intensified intra-racial stratification, as illustrated in Examples 25 and 26:

25. I hope it's not a boy otherwise it's ovER. Ugly jungle Dravidian curry toilet has to reproduce with white chad meanwhile we rot here.

26. She's a Stacy among pajeetas. White skin and tall = chadpreet. She fogs 100% of Tamil shegorillas. This pajeeta fogs them all.

In Example 25, the user laments his perceived exclusion, contrasting Incels' stagnation ('we rot here') with the supposed suc-

cess of a lower-caste South Indian woman who has secured a white partner ('has to reproduce with white chad'). The phrase 'jungle Dravidian curry toilet', used to describe her, reduces South Indian women to a subhuman status, linking caste, regional identity, and darker skin tones with filth and inferiority.

Example 26 further illustrates the gendered and casteist dimensions of Incel discourse. In Incel terminology, a 'Stacy' denotes an attractive, high-status woman who achieves sexual success with apparent ease. Labelling a South Asian woman a 'Stacy among pajeetas' does not equate her with a white 'Stacy' but implies that she is desirable only within her own ethnic group. The phrase 'white skin and tall = Chadpreet' suggests that these traits enable a South Asian woman to attract a successful Indian man rather than an average one. This reinforces the belief that desirability among non-white groups is contingent on proximity to whiteness. The term 'fogging' further highlights her perceived superiority over Tamil women, derogatorily referred to as 'shegorillas', a term that strips them of humanity, femininity, and desirability.

These examples demonstrate how Incel rhetoric constructs a strict racial and caste hierarchy, wherein South Asian women are either degraded or praised according to their perceived whiteness, and South Asian men are framed as inherently unworthy unless they possess markers of whiteness. These examples not only reflect Incels' racialised and caste-based misogyny but also expose a broader sense of 'racial fatalism', i.e. the belief that one's racial or caste identity is an immutable determinant of social and sexual worth, as underscored in Example 27:

27. That's retarded. It's like saying you're a top-tier athlete among the crippled in a hospital ward. It doesn't matter even if you mogg 99.99999% curries, you are still Dalit when competing with other races.

Here, the analogy comparing South Asian men's status to that of 'a top-tier athlete among the crippled in a hospital ward' illustrates the belief that any success within one's own racial or caste group is meaningless if it does not translate into superiority on a global (i.e., white-dominated) scale. The phrase 'you are still Dalit when competing with other races' reduces Dalitness to a permanent marker of inferiority, reinforcing the notion that South Asian men are fundamentally uncompetitive within the racialised sexual hierarchy.

This discourse reveals a deeply ingrained logic in which colonisation functions both as a historical justification and an aspirational model for structuring racial and sexual hierarchies. The corpus reflects this preoccupation with the term 'colonise', which is weaponised to frame sexual relationships as acts of racial subjugation, genetic conquest, and reproductive control, as illustrated in Example 28:

28. Most 1st generation or westernized eastern women (Indian, Arab, Asian, etc) in the USA have a lot this. This has been proven and documented extensively [...]. During this 'white boy phase' they let all matter of white guys coomspload and colonise their wombs.
29. Chinks should colonize and mass rape Uttar Pradesh. Their IQ will rise only then.

In Example 28, the metaphor 'colonise their wombs' turns inter-racial relationships into an extension of colonial conquest, reducing women to reproductive vessels in a racialised struggle. The term 'coomspload', a grotesque fusion of sexual release and violent imposition, further underscores this dehumanisation, portraying non-white women as passive recipients of white genetic material. This rhetoric reflects a colonial fantasy in which white men exert control not only over land and resources but

also over reproduction itself, ensuring that racial hierarchies remain biologically entrenched.

Example 29 escalates this ideology, reframing colonisation as mass sexual violence under the guise of racial improvement. Its suggestion that only rape could ‘raise IQ’ invokes eugenicist logic, portraying racial mixing not as mutual exchange but as a corrective measure imposed by a supposedly superior group. Moreover, the user’s focus on Uttar Pradesh, a densely populated Indian state with significant caste and ethnic diversity, reveals an underlying casteist dimension implying that darker-skinned, lower-caste populations require racial cleansing through forced genetic modification. In this worldview, women’s bodies are conceived as battlegrounds through which racial supremacy is perpetuated and enforced.

4.2.4. Sexual Violence and Threats Against Women

A defining feature of CWcor is its overt normalisation of violence, evident in the use of terms such as ‘rape’ (5.79%), ‘stone’ (5.14%), and ‘beat’ (4.50%). These words operate as disciplinary tools, drawing on cultural, religious, and historical narratives to legitimise control over female autonomy. While originating from varied contexts, they converge in their purpose: to sustain a worldview in which women’s independence is systematically undermined, often through the threat or enactment of violence.

The term ‘rape baiting’ in Example 30 exemplifies this normalisation, implying that women actively provoke assault as part of a sexual fetish:

30. She was literally ‘rape baiting’ you (yes, that’s a thing, there’s an entire forum for it on Reddit). There are women that go around trying to get raped to live out their rape fetish, and trying to get a guy angry and sexually frustrated is a common ploy.

By framing rape as a consequence of women's behaviour rather than an act of male violence, this rhetoric perpetuates a culture of victim blaming and the erasure of female autonomy. It strips women of agency, reinforcing the damaging stereotype that they invite or deserve abuse. In its extreme form, this logic equates a woman's worth with her capacity to endure violence, as illustrated in Example 31:

31. The quality of a woman is proportional to how often the men beat them.

This assertion reduces women to objects of suffering, implying that violence is not only acceptable but constitutive of relational dynamics, subtly legitimising relationships in which control and subjugation are mistaken for love or power. Similarly, Example 32 employs the language of stoning, a historically gendered form of execution used to punish women who transgress patriarchal norms:

32. Stone that fucking whore in Minecraft.

As noted in Example 18, the phrase 'in Minecraft' is appended to avoid legal repercussions. However, even when framed in a virtual or humorous context, such language reinforces a culture in which violence against women is treated as an acceptable response to perceived transgressions. In all these instances, violence, whether sexual, physical, or symbolic, is employed as a mechanism for asserting male dominance, while normalising abusive behaviour against women.

This rhetoric also intersects with a broader ideology of resentment and revenge directed at society. In Example 33, the capitalisation of the letters 'ER' (as seen also in Example 24) functions as a coded reference to Elliot Rodger, the 22-year-old self-identified Incel who perpetrated the 2014 Isla Vista killings. Rodger murdered six people and injured fourteen before taking his own life, motivated by misogynistic rage towards women

who rejected him and envy of men perceived as more sexually successful than him. His manifesto and videos framed violence as a form of retribution, casting himself as a victim-turned-avenger. While not all Incels endorse such extremism, Rodger's legacy is venerated in the movement's most radical fringes, where the capitalisation of 'ER' in all words containing this sequence of letters signals identification with his worldview and tacit approval of violence as a means of reasserting male dominance:

33. Since you mentioned he forced her to wear hijab, are you a Pakistani?" "Just kill hER. It's not like she'll pass the fuckin family name or be anything other than a future whore for that nigger who will dump her anyways. Niggers don't commit.

In Example 33, the user capitalises 'ER' in 'hER' to pay homage to Eliot Rodger, framing women's lives as expendable when they defy male expectations. This normalises lethal violence as justified retribution, reflecting Incel ideology that views misogynistic violence as both a response to sexual frustration and a mechanism for reasserting male dominance.

Ultimately, the corpus exposes a deeply ingrained culture of misogynistic and racist violence, in which language functions not only as a tool of harm but as a mechanism to sustain and legitimise a systemic culture of violence, control, and dehumanisation, reinforcing gender-based hierarchies that continue to marginalise and silence women.

5. Conclusions

This study has analysed the dynamics of (self-) racism and misogyny within Incel discourse, focussing on South Asian Incels ('currycels') and the targeted vilification of South Asian women ('currywheels'). It has illustrated how Incel ideology does not merely reflect outward hostility; it emerges as a complex fusion of externalised misogyny and internalised racial inferiority.

These interwoven hostilities sustain a paradoxical sense of victimhood that is central to Incel identity.

For ‘currycels’, self-racism functions not simply as a reflection of personal inadequacy but as a form of communal belonging. Rather than challenging the racial hierarchies that marginalise them, Currycels internalise and perpetuate these structures, treating their perceived inferiority as both inevitable and defining, consistent with the manosphere’s ‘racepill’ ideology. This dynamic unfolds within a logic of homosocial bonding, wherein internalised contempt and GBV become mechanism of cohesion, reinforcing solidarity through shared narratives of rejection and powerlessness.

Conversely, discourse surrounding South Asian women reveals a particularly virulent strain of possessive, punitive, and racialised misogyny. These women are not simply criticised for their romantic choices; they are framed as traitors to their own ethnicity and accused of colluding with white men both sexually and professionally. Their autonomy and success are pathologised, rendering them complicit in upholding white male dominance. Such rhetoric not only expresses resentment but also rationalises punitive fantasies, reasserting patriarchal claims over women’s bodies.

Despite targeting different groups, both narratives operate within the same ideological framework: a racialised sexual hierarchy in which whiteness connotes ultimate desirability and legitimacy. Women are positioned as gatekeepers of male worth, with their choices constructed as arbiters of status. This creates a profound contradiction: Incels present themselves as victims of systemic racial and gendered injustice, while simultaneously reproducing the very hierarchies they claim to oppose. Currycels, in particular, do not resist white dominance; they internalise and reinforce it. Their misogyny affirms, rather than challenges, patriarchal norms, insisting that women, though considered

inferior, unjustly wield sexual and social power. Rather than seeking to dismantle these systems, Incels aspire to reclaim a position within them, transforming their critique into a reactionary project rooted in entitlement and exclusion.

This analysis also highlights how extreme violence is not merely tolerated but normalised within the Incelosphere, particularly against South Asian women. The language directed at ‘currywheores’ is saturated with fantasies of rape, coercion, and punishment, deployed not merely as expressions of rage, but as discursive strategies that legitimise violence as a means of reclaiming control over female sexuality. What emerges is a digital subculture characterised by a cryptolect that encodes and reinforces broader societal anxieties surrounding race, masculinity, and desirability. These discourses are not peripheral; they magnify and mirror existing social hierarchies, reinforcing cycles of exclusion, resentment, and aggression. While this study contributes to the expanding scholarship on digital radicalisation, much remains to be done to counter online extremism and foster social equity.

References

- Jessica Aiston, “‘Vicious, Vitriolic, Hateful and Hypocritical’: The Representation of Feminism within the Manosphere”, *Critical Discourse Studies* 21.6 (2024): 703-720.
- Steven Arnocky, “Desire to Be Included among Desirable Women”, in Todd Shackelford - Viviana Shackelford (eds), *Encyclopaedia of Evolutionary Psychological Science*, London, Springer, 2021, 1936-1942.
- Stéphane Baele - Lewys Brace - Travis Coan, “From ‘Incel’ to ‘Saint’: Analyzing the Violent Worldview behind the 2018 Toronto Attack”, *Terrorism and Political Violence* 33.8 (2019): 1667-1691.
- Tanya Basu, “The ‘Manosphere’ is Getting More Toxic as Angry Men Join the Incels”, *MIT Technology Review*, 2020 [https://www.tech-

- nologyreview.com/2020/02/07/349052/the-manosphere-is-getting-more-toxic-as-angry-men-join-the-incels/] Accessed April 8, 2025.
- Ksenija Bogetić, "Race and the Language of Incels: Figurative Neologisms in an Emerging English Cryptolect", *English Today* 39.2 (2023): 89-99.
- Virginia Braun - Victoria Clarke, "Using Thematic Analysis in Psychology", *Qualitative Research in Psychology* 3.2 (2006): 77-101.
- Mary Bucholtz - Kira Hall, "Identity and Interaction: A Sociocultural Linguistic Approach", *Discourse Studies* 7.4 (2005): 585-614.
- Deborah Cameron, "Performing Gender Identity: Young Men's Talk and the Construction of Heterosexual Identity", in Sally Johnson - Ulrike Meinhof (eds), *Language and Masculinity*, Oxford, Blackwell, 1998, 47-64.
- Deborah Cameron, "Time, Gentlemen Please! Men's Talk and Male Power at the Garrick Club", *Language: A Feminist Guide* (blog), 4 August 2024. [https://debuk.wordpress.com/2024/04/08/time-gentlemen-please-mens-talk-and-male-power-at-the-garrick-club/] Accessed April 8, 2025.
- Patricia Collins, *What's Going On? Black Feminist Thought and the Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1999.
- Liz Fekete - Liam Shrivastava - Sophia Siddiqui, *Mainstreaming Hate: How the Right Exploits the Crisis to Divide Us*, Institute of Race Relations, 2024. [https://irr.org.uk/wp-content/uploads/2024/09/Mainstreaming-the-far-Right-Final.pdf] Accessed April 8, 2025.
- Ruxandra Gheorghe, "'Just Be White (JBW)': Incels, Race and the Violence of Whiteness", *Affilia* 39.1 (2024): 59-77.
- Debbie Ging, "Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere", *Men and Masculinities* 22.4 (2019): 638-657.
- Michael Halpin - Meghan Gosse - Katharine Yen - Ingrid Handlovsky - Finlay Maguire, "When Help Is Harm: Health, Lookism and Self-Improvement in the Manosphere", *Sociology of Health & Illness* 47.3 (2025): e70015.

- Frazer Heritage, *Incels and Ideologies: Exploring How Incels Use Language to Construct Gender and Race*, Cham, Springer International Publishing, 2023.
- Pauline Hoebanx, "Hegemonic Masculinity and Beyond: An Overview of Social Science and Interdisciplinary Research on the Manosphere", in Anne Wagner - Sarah Marusek (eds), *Handbook on Cyber Hate: The Modern Cyber Evil*, Cham, Springer International Publishing, 2024, 543-563.
- Callum Jones - Verity Trott - Scott Wright, "Sluts and Soyboys: MG-TOW and the Production of Misogynistic Online Harassment", *New Media & Society* 22.10 (2020): 1903-1921.
- Gurpreet Kaur, "Incel Extremism in India: A View from the Global South", *GNET* (blog), 23 August 2022. [<https://gnet-research.org/2022/08/23/Incel-extremism-in-india-a-view-from-the-global-south/>] Accessed April 8, 2025.
- Ken-Hou Lin - Jennifer Lundquist, "Mate Selection in Cyberspace: The Intersection of Race, Gender, and Education", *American Journal of Sociology* 119.1 (2013): 183-215.
- Adam Kilgariff - Pavel Rychlý - Pavel Smrž - David Tugwell, "The Sketch Engine", 2008 [<https://www.sketchengine.eu/>] Accessed April 8, 2025.
- Alexandra Krendel, "The Men and Women, Guys and Girls of the 'Manosphere': A Corpus-Assisted Discourse Approach", *Discourse & Society* 31.6 (2020): 607-630.
- Alexandra Krendel - Mark McGlashan - Veronika Koller, "The Representation of Gendered Social Actors across Five Manosphere Communities on Reddit", *Corpora* 17.2 (2022): 291-321.
- Alice Marwick - Robyn Caplan, "Drinking Male Tears: Language, the Manosphere, and Networked Harassment", *Feminist Media Studies* 18.4 (2018): 543-559.
- Brian Mullen - Joshua Smyth, "Immigrant Suicide Rates as a Function of Ethnophaulisms: Hate Speech Predicts Death", *Biopsychosocial Science and Medicine* 66.3 (2004): 343-348.

- Roberta Liggett O'Malley - Brenna Helm, "The Role of Perceived Injustice and Need for Esteem on Incel Membership Online", *Deviant Behavior* 44.7 (2023): 1026-1043.
- Kayla Preston - Michael Halpin - Finlay Maguire, "The Black Pill: New Technology and the Male Supremacy of Involuntarily Celibate Men", *Men and Masculinities* 24.5 (2021): 823-841.
- Provalis Research, *QDA Miner*, Montreal, Provalis Research, 2020 [<http://www.provalisresearch.com/>].
- Giuseppina Scotto di Carlo, "An Analysis of Self-Other Representations in the Incelsphere: Between Online Misogyny and Self-Contempt", *Discourse & Society* 34.1 (2023): 3-21.
- Giuseppina Scotto di Carlo, "'Will You Destroy My Life? OMG, Yes!': A Thematic and Multimodal Analysis of MGTOW Memes", in Valeria Cavazzino - Francesco Morleo (eds), *Oltre le parole. Informazione e disinformazione nelle pratiche discorsive della contemporaneità*, Milano, Meltemi, 2024, 81-107.
- Alessia Tranchese - Lisa Sugiura, "I Don't Hate All Women, Just Those Stuck-Up Bitches: How Incels and Mainstream Pornography Speak the Same Extreme Language of Misogyny", *Violence against Women* 27.14 (2021): 2709-2734.
- Teun A. van Dijk, "Discourse and the Denial of Racism", *Discourse & Society* 3.1 (1992): 87-118.
- Teun A. van Dijk, "Discourse and Racism", in David Theo Goldberg - John Solomos (eds), *A Companion to Racial and Ethnic Studies*, Oxford, Blackwell, 2002, 145-159.
- Shawn P. van Valkenburgh, "Digesting the Red Pill: Masculinity and Neoliberalism in the Manosphere", *Men and Masculinities* 24.1 (2021): 84-103.
- Lilly Wachowski - Lana Wachowski (dirs), *The Matrix*, 1999, Warner Bros.

Sezione 2
Schermi multimediali

Violenza di genere, videogiochi e interactive fiction: dal personale al politico (e ritorno)

SERENA FUSCO E IRENE RIZZA¹

1. Introduzione

Questo saggio si concentra sull'analisi di alcuni videogiochi e opere di *interactive fiction* che affrontano la questione della violenza di genere, legandola in molteplici modi all'esistenza e/o alla costruzione di sistemi di potere e controllo politico e sociale. Si tratta dunque di lavori che tematizzano esplicitamente la differenza di genere e le dinamiche di potere che accompagnano la sua costruzione, comprese istituzioni politiche oppressive che sanciscono e organizzano tali dinamiche. Inoltre, la messa in scena del patriarcato, della violenza, e dell'oppressione sistemica delle donne, che ci autorizzano a leggere tali lavori come opere femministe, si incrociano in vario modo con dinamiche queer e messe in scena di sessualità tradizionalmente non normative. È importante sottolineare che nonostante il corpus sia formato da lavori di autrici donne e/o queer, la scelta dei materiali da analizzare non ha seguito un criterio di rappresentatività in base al genere e/o all'orientamento sessuale dichiarati delle autrici, quanto piuttosto un criterio legato alle caratteristiche intrinseche dei materiali analizzati. È necessario fare questa precisazione per ragioni che verranno illustrate nel prossimo paragrafo; per il momento, sot-

¹ Il paragrafo 1 è stato scritto da entrambe le autrici. Serena Fusco ha scritto il paragrafo 2, il paragrafo 3 e il paragrafo 6. Irene Rizza ha scritto il paragrafo 4 e il paragrafo 5. Il lavoro è, nel suo complesso, frutto della collaborazione e del dialogo tra le autrici.

tolineiamo che un'ipotesi chiave che attraversa il lavoro consiste nel tentativo di dimostrare la portata potenzialmente rivoluzionaria – nell'ambito della rappresentazione mediale e culturale e dell'immaginazione di alternative politiche – della messa a fuoco di dinamiche complesse in cui il sistema sesso-genere, come discusso dalla critica femminista fin dagli anni Settanta del secolo scorso, è uno dei perni dell'organizzazione sociale. Esaminati in contiguità, infatti, i lavori qui discussi presentano uno spettro di temi e situazioni legati a una violenza di genere che spazia dal privato al pubblico, dall'individuale al collettivo.

Una seconda precisazione di natura metodologica riguarda il medium a cui appartengono i lavori scelti. Dal momento che si analizzano opere per loro natura interattive, è necessario anche esaminare il ruolo che il soggetto giocante – tendenzialmente nel suo "incarnare" durante l'esperienza un *personaggio* giocante – è chiamato, o costretto, ad assumere, le scelte di gioco che è possibile mettere in atto, e le conseguenze che queste scelte comportano nell'universo fittizio. Da questo punto di vista, possiamo osservare una varietà di approcci: si passa da situazioni di gioco che permettono una vasta gamma di scelte, ad altre che invece limitano le azioni possibili di chi gioca e/o costringono a mosse eticamente problematiche, magari incanalando 'violentemente' in una scelta finale delle questioni invece piene di sfumature. Infatti, la violenza, anche fisica, che si accompagna storicamente alla costruzione del genere in senso binario, viene in queste opere portata alla luce creando situazioni di gioco di 'portata' variabile: dall'interazione apparentemente ristretta tra giocatore e personaggio-non-giocante, fino all'interazione con mondi fittizi che funzionano come sistemi politici oppressivi, sistemi che vengono spesso costruiti, paradossalmente, dagli stessi soggetti femminili, all'incrocio di dinamiche di oppressione multiposizionali e non unicamente legate al sesso biologico, come la critica degli ultimi decenni ha ampiamente dimostrato.

2. Tutto lo spettro: *gaming* e riposizionamenti di genere

Molti studi hanno affrontato la questione della rappresentazione della donna in ambito videoludico, spesso notando che i soggetti giocatori vengono costretti ad assumere punti di vista che presuppongono l'ipersessualizzazione della donna in ottica maschile, misogini, oppure omofobi. I *game studies* si sono tradizionalmente concentrati soprattutto su una critica della rappresentazione della donna in chiave di oggettificazione, prevalentemente (anche se non esclusivamente) in giochi (anche famosi) il cui personaggio giocante è un personaggio maschile, e quindi i personaggi femminili sono di contorno, come ad esempio in *Assassin's Creed* (2007-2023); oppure è un personaggio femminile costruito per lo sguardo maschile, come nel caso di *Tomb Raider* (1994-2018) (Lynch - Dooley - Markowitz 2025, Lynch *et al.* 2016, Malkowski - Russworm 2017, Shaw 2014, Jansz - Martis 2007). È invece meno praticata la riflessione su videogiochi e opere di *interactive fiction* che affrontano apertamente, attraverso una prospettiva femminista e/o queer, la costruzione del genere in un contesto esplicitamente oppressivo e/o violento, mettendo contemporaneamente in scena la rappresentazione di tale violenza. Questo lavoro vuole perseguire questa seconda e finora meno battuta linea di indagine, partendo da un'analisi di tre opere: *Galatea* (2000) di Emily Short; *Analogue: A Hate Story* (2012) di Christine Love; e *With Those We Love Alive* (2014) di Porpentine Charity Heartscape.²

² È opportuno osservare che ci troviamo in un contesto in cui l'autorialità individuale ha un peso. Mentre nell'ambito videoludico (inteso in senso ampio) le opere, anche in virtù della loro complessità multimediale – presenza di aspetti grafici oppure sonori anche di elevata sofisticazione, animazione e così via – sono il prodotto di squadre di lavoro composte da molti membri, qui abbiamo a che fare con opere attribuite al lavoro di un'unica autrice, che rientrano così più facilmente nell'alveo della (percezione di una) creatività individuale, progettua-

Anche sulla scia delle osservazioni fatte nell'introduzione, è necessario chiarire che questo saggio vuole portare avanti una riflessione che non sia semplicemente incentrata su un'idea di allargamento della rappresentatività femminile e/o queer nel campo delle narrazioni digitali e/o videoludiche. Adrienne Shaw (2014), ad esempio, critica (pur non andando, probabilmente, fino in fondo) la saldatura tra il criterio della rappresentatività e il mercato. Secondo Shaw, infatti, si tende a immaginare che i soggetti giocanti 'non mainstream', cioè non rispondenti alla 'tipica' figura del giocatore maschio, bianco e etero, tra cui si annoverano donne e/o persone queer, non possano che desiderare di avere accesso in maniera crescente a materiali da giocare, fruire, consumare, al punto da accogliere con favore una nicchia dedicata, riempita da giochi con contenuti 'adatti' a loro, che rispecchino le loro esigenze – e la loro identità – secondo un criterio, appunto, di rappresentatività. Questo criterio mostra qui palesemente i propri presupposti merceologici. In alternativa a una visione del genere, la studiosa si chiede: "How do we demand representation without raising the specter of niche marketing?" (Shaw 2014: x). Inoltre, Shaw suggerisce che la stessa convinzione che esista un giocatore paradigmatico incarnato dal soggetto normativo/egemone per eccellenza dei nostri tempi – cioè il maschio bianco borghese eterosessuale cisgender – è in realtà contraddetta dalla varietà di soggetti fruitori che ha sempre accompagnato la storia dei videogiochi: "for most of my childhood, video games were something everyone did

lità artistica, organicità dell'opera. "In contrast to commercial computer games, IF can viably be written by single authors and express a focused authorial vision" (Short 2014: 290). Sono tangenziali a questa visione autoriale gli aspetti più propriamente grafici, non centrali ma piuttosto di accompagnamento al testo, opera non della riconosciuta autrice ma piuttosto di altre figure specializzate in tali campi. Ad esempio, della parte grafica di *Analogue* si è occupato l'artista e illustratore Raide, scomparso prematuramente nel 2020. Brenda Neotonomie, invece, ha composto il commento musicale a *With Those We Love Alive*.

[...] I am fascinated with the way the male (white and middle class) image of the digital game player has become enshrined as common sense to the extent that it has eclipsed a much more diverse picture of the medium's history" (2014: viii). Shaw lavora per mettere in discussione qualsiasi sovrapposizione, qualsiasi equivalenza tra 'identità' e 'identificazione', enfatizzando il potere dell'immaginazione di ridisegnare i contorni del possibile, sia in senso di esperienza individuale che di orizzonte collettivo:

The manner in which identity, identification, and thoughts about representation connect [...] does not necessarily follow a linear or static path. We get pleasure from texts [and games] that represent us, certainly, but we also enjoy those that do not. Media texts provide us with source material for what might be possible, how identities might be constructed, and what worlds we might live in. (Shaw 2014: 3-4).

Secondo una logica in parte analoga, ma forse più radicale di quella di Shaw, Bonnie Ruberg compie un'operazione di re-inquadramento ad ampio spettro del medium videoludico. Per Ruberg, credere che l'universo videoludico sia stato solo *recentemente* ridisegnato per 'accomodare' una prospettiva queer – ad esempio attraverso la messa in scena di sessualità non normative, l'offerta di personaggi giocanti queer sfaccettati e non stereotipici, e così via – non riconosce, anzi oscura una lunga *storia* di *queerness* insita nel medium stesso. Non solo "for some queer players, video games have long offered invaluable opportunities to explore gender, sexuality, and identity in ways that may not have been possible outside of games" (Ruberg 2019: 4); ma anche, secondo una prospettiva più radicale, è lo stesso (video)giocare ad essere queer quando avviene dal basso, quando si gioca attuando modalità inaspettate, sovversive:

I see 'playing queer' as a mode of nearly infinite possibility, brought to games largely through their players [...]. Queer

play can take a variety of forms [...]. It can be simultaneously defiant, deviant, ecstatic, languid, silly, or absurd. [...] In such moments, queer play resists and repurposes games for alternative desires; it upends the normative logics that structure the game and transform it into a space for testing the boundaries of pleasure, identity, and agency. (Ruberg 2019: 17-18)

In sintesi, la rifocalizzazione del campo videoludico attraverso prospettive femministe e/o queer dovrebbe, nei casi migliori, riuscire a offrire un ripensamento complessivo del campo, compresa una riconsiderazione della centralità di una prospettiva maschile e/o eterosessuale come connaturata al campo, storicamente o filosoficamente. Inoltre, tale rifocalizzazione può, anzi deve allargarsi a riconsiderare tutto il campo delle posizioni di potere, all'interno di una cornice, come vedremo, politica, inclusa la visibilità di una serie di aspetti istituzionali. Tutte e tre le opere di cui ci occupiamo qui tematizzano l'oppressione e la violenza di genere, mettendo in scena diverse forme di questa violenza, lungo un *continuum* che abbraccia sfere (esplicitamente) pubbliche e sfere (apparentemente) private di interazione. Inoltre, ciò che tutte le opere mettono in scena è l'interazione tra personaggi (giocanti e non giocatori) all'interno di una cornice di regolamentazione che sta al di sopra della dimensione interpersonale, e da cui la dimensione interpersonale si trova incorniciata: dal contesto creativo-museale a quello lavorativo-produttivo, da quello domestico-familiare a quello governativo-istituzionale.

3. Emily Short, *Galatea* (2000)

Galatea appartiene appieno al campo dell'*interactive fiction*; o, come sono solite abbreviare il termine le persone che agiscono in – o studiano – quest'ambito, "IF". Ancora secondo la definizione di Short – oggi una delle figure più autorevoli in questo campo, sia in veste di autrice che di teorica – un lavoro di IF

solitamente consiste in “a piece of software that makes use of both parsed input and a model world. It takes input in the form of commands written in a subset of natural language” (2014: 289). Concretamente, un pezzo di IF funziona offrendo all’*interactor*,³ sullo schermo, un prompt dopo cui digitare una stringa di parole e, se la stringa digitata fa parte del sottoinsieme dei comandi adeguati, fornendo una nuova porzione di testo, in modo che la storia possa andare avanti. L’IF discende dai primi videogiochi, costruiti per girare sui primi *personal computers* commercializzati all’inizio degli anni Ottanta del secolo scorso. Come forse si ricorderà, nel tentativo di simulare una situazione - un’avventura, un’esplorazione, un mistero da risolvere - i primi videogiochi si interfacciavano con i propri utenti attraverso stringhe di parole e non contavano, se non in maniera molto limitata, su elementi grafici. Successivamente, per via della sempre maggiore sofisticazione grafica del medium videoludico, nonché della sua tendenza crescente a utilizzare prevalentemente il canale delle immagini, l’IF si è staccata dal mercato mainstream (cfr. Ryan 2006) e si è sviluppata prevalentemente in contesti di nicchia, creando dei propri circuiti, dei propri tools per la gestione della scrittura (ad esempio, le varie versioni del molto apprezzato *Inform*, sviluppato dal matematico e poeta Graham Nelson) e una propria comunità, che ha continuato per decenni a produrre opere (e riflessioni) interessanti.

Short ha scritto *Galatea* nel periodo in cui era dottoranda in Lettere classiche presso la University of Pennsylvania, ambito di studio che ovviamente si riflette nel personaggio e nella situazione evocati. Il personaggio giocante che ‘noi’ possiamo impersonare è – verremo a sapere se poniamo le domande adeguate – un/a critica/o (l’opera non fornisce indizi espliciti circa il

³ Il termine si trova in Montfort 2003.

genere) d'arte che sta visitando una mostra, e che di tale mostra dovrà poi scrivere una recensione. La narrazione utilizza la terza persona nel caso di Galatea, mentre chi gioca si cala nella seconda persona con cui il sistema interpella l'*interactor*, secondo un uso delle persone narrative tipico dell'*interactive fiction*. L'opera posiziona all'inizio il personaggio giocatore nel punto più recondito della galleria d'arte, non di fronte ma piuttosto *alle spalle* di una figura femminile esposta su un piedistallo, vestita di un lunghissimo abito verde: Galatea. La mostra espone pezzi simil-umani animati dall'intelligenza artificiale; Galatea, invece, pur essendo parte della mostra – veniamo a scoprire se leggiamo il cartellino che l'accompagna – è una statua il cui “risveglio”, la cui animazione, non era progettata:

>read placard [PLAYER'S INPUT]

Large cream letters on a black ground.

47. Galatea

White Thasos marble. Non-commissioned work by the late Pygmalion of Cyprus. (The artist has since committed suicide.)

Originally not an animate. The waking of this piece from its natural state remains unexplained. [SYSTEM'S RESPONSE]
(Short 2000)

Il rovesciamento rispetto alla fonte classica appare evidente: mentre nel mito riportato nelle *Metamorfosi* di Ovidio il re di Cipro, Pigmalione, prega Afrodite affinché la statua che ha scolpito si animi e diventi la sua donna ideale, il Pigmalione-artista di questa opera di IF allontana Galatea non appena si anima, mettendola sul mercato e vendendola nel momento in cui si rivela diversa da ciò che si aspettava. Si tratta, è forse opportuno sottolinearlo, di un rovesciamento che inasprisce un'asimmetria di potere tra i due personaggi della storia già evidente nel mito

classico. I temi complessi e di ampio respiro evocati dall'opera di Short sono molti: tra essi, il rapporto tra l'artista e la propria creazione, tra il volere divino e la libertà, e naturalmente la violenza esercitata su un soggetto femminile che non soggiace alle aspettative di passività e silenzio che la circondano. Il porre Galatea al centro, dandole voce, rientra senz'altro nel vasto campo delle riscritture femministe dell'ultimo cinquantennio e oltre, in questo caso riscrittura di un mito per lungo tempo pensato come una vicenda di cui è protagonista il maschio Pigmalione, non la sua statua animata. Brigitte Le Juez ha ricostruito la storia delle numerosissime versioni del mito, con particolare attenzione alle riappropriazioni femministe del personaggio della statua che prendono il via nel ventesimo secolo, notando come il contenuto narrativo abbia lentamente iniziato a essere *ripensato* come la storia di Galatea piuttosto che di Pigmalione: "[t]he story's point of view slowly shifted from being androcentric to gynocentric, as its main theme became the empowerment of the statue-turned-woman" (2021: 76).

La potenzialità del mito di Pigmalione e Galatea per una rilettura femminista si interseca, nel caso dell'opera di Short, con le peculiarità e le potenzialità dell'*interactive fiction*. Questa intersezione, tra l'altro, fa sì che la dinamica – violenta – di genere apertamente messa in campo 'trabocchi' inevitabilmente fuori dal testo, coinvolgendo direttamente il soggetto in carne e ossa che gioca, l'*interactor*. La struttura a livelli tipica dell'*interactive fiction* posiziona chi gioca tra il mondo intradiegetico e quello extradiegetico, e Short si fa carico di questa distinzione tra mondi/livelli, problematizzandola apertamente, mantenendola e sfumandola. Interagendo con il personaggio non giocante di Galatea, il personaggio giocante, nella propria smania (con buone intenzioni?) di stabilire un dialogo con lei, può in realtà scoprirsi propenso, così come l'artista violento che si è visto sfuggire il controllo della propria opera, a provare a esercitare, in un cre-

scendo di frustrazione, il *proprio* controllo, compresi atti di coercizione, su un personaggio non giocante che gli sfugge, che è opaco e difficile da incasellare, con cui è – inevitabilmente, ma anche intenzionalmente⁴ – difficile comunicare, fino a trovarsi spesso in una situazione di incomunicabilità. Uno dei finali possibili del gioco, in cui il personaggio giocante decide di non andare avanti, si chiude con uno scambio rassegnato e triste:

>goodbye [PLAYER'S INPUT]

"Well. I suppose I'll be going," you say.

"-- oh. All right," she says. Very quietly.

So hard to know what to make of her.

*** The End *** [SYSTEM'S RESPONSE] (Short 2000)

⁴ *Galatea* è un caso emblematico di uso intelligente e creativo dei limiti - o dei confini - di una struttura. L'opera è menzionata anche da Jichen Zhu (2014), che nello stesso saggio menziona anche *Façade* (2005) di Michael Mateas e Andrew Stern in quanto opera che, sostiene, "takes a further step" (132) rispetto a *Galatea* nel suo offrire all'*interactor* un maggiore senso di *agency*, di libertà e apertura. Allo stesso tempo, Zhu osserva che "because of the difficulties of making computers understand natural language, most parser-based dialogue systems are frail. Especially because of the high expectation raised by the open-ended dialogue interface, parser-based systems require the designer to *craft the narrative experience carefully around these technical limitations*. For instance, the main characters in *Façade* were given self-absorbed personalities in order to alleviate situations where the system fails to understand the user input" (Zhu 2014: 132-133, corsivo nostro). In entrambi i casi, si tratta di una tipologia di lavoro che si inserisce nella migliore tradizione della *contrainte* generativa teorizzata dall'OuLiPo. D'altra parte, i successivi sviluppi vertiginosi dell'AI, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Dieci di questo secolo, hanno reso i computer sempre più in grado, attraverso l'applicazione di *large language models* (LLM), di "comprendere" e reagire a input complessi di linguaggio naturale. Questo saggio non ha lo scopo né la possibilità di indagare le più recenti applicazioni dell'AI nel campo dei videogiochi e dell'*interactive fiction*; per una prospettiva per così dire "di avanguardia", si veda Short 2017.

Tra i verbi abilitati a funzionare come comandi in *Galatea* vi sono anche verbi di contatto fisico. Alla richiesta di aiuto (“>help”) che è possibile digitare, utile soprattutto a chi gioca per la prima volta, il sistema risponde anche elencando una serie di verbi che è possibile usare per esercitare azioni nei confronti di Galatea:

VERBS: Many standard verbs have been disabled. All the sensory ones (LOOK, LISTEN, SMELL, TOUCH, TASTE) remain, as do the NPC interaction verbs ASK, TELL, HELLO, GOODBYE, and SORRY; KISS, HUG, and ATTACK. You may also find useful THINK and its companion THINK ABOUT, which will remind you of the state of conversation on a given topic. The verb RECAP gives a summary list of topics that you’ve discussed so far; if she’s told you that she’s said all she knows on that topic, it appears in italics. (Short 2000)

L’impulso di arrivare alla coercizione fisica, dunque esplicitamente previsto dal sistema, è particolarmente inquietante e *uncanny*, in quanto può costituire una delle reazioni alla frustrazione che il personaggio giocante accumula. In uno degli scenari possibili, il sistema blocca l’atto, simulando allo stesso tempo per il personaggio giocante la sensazione di non-familiarità, l’inquietudine di essersi colta/o in una reazione tanto inaspettata quanto problematica:

>attack galatea [PLAYER’S INPUT]

You don’t, of course. But the impulse takes you off guard.

You’ve never had the urge to attack a piece, no matter how sarcastic, or petulant, or crude. You’ve seen other people lose it, yes – but you’re proof against that sort of thing. [SYSTEM’S RESPONSE]

>attack galatea [PLAYER’S INPUT]

No. You chase the thought away before it can fully form itself. [SYSTEM’S RESPONSE]

>attack galatea [PLAYER'S INPUT]

No. You chase the thought away before it can fully form itself.

[SYSTEM'S RESPONSE] (Short 2000)

Per Neil Yorke-Smith, un'opera come *Galatea* è indice della “maturità” dell'*interactive fiction*, in quanto mette a frutto al massimo livello le potenzialità del medium attraverso una scelta “minimale”: nello specifico, raggiunge un livello di interazione molto elevato, e allo stesso tempo ottiene la messa in scena di tale interazione, “semplicemente” restringendo l'intero *gameplay* a una singola conversazione con un personaggio non giocante (2011: 122, n. 8), piuttosto che sfruttare stilemi più tipici dell'IF quali esplorazioni di spazi, movimenti, uso di oggetti, e così via. Se, come sembra suggerire Yorke-Smith, Short va a toccare, attraverso la propria scelta stilistica, i gangli di ciò che è *interactive fiction*, è particolarmente interessante, aggiungerei, che le potenzialità del medium si rivelino in un'opera che funziona mettendo in scena una dinamica posizionale di potere in chiave di genere, in cui la ‘voce’ del personaggio femminile è da cercare tra mille difficoltà, tra scenari e combinazioni di testo evocative di abuso, di violenza psicologica ma anche intensamente fisica:

>ask about polish [PLAYER'S INPUT]

“So, being polished--”

“Was excruciating. It doesn't hurt at first, the way it it [*sic*] hurts being chipped at — but then it abrades, and begins to sting.” [SYSTEM'S RESPONSE] (Short 2000)

Chiudiamo osservando che *Galatea* è anche un commento sull'intelligenza artificiale e sulla sua costruzione storica come ‘femminile’. Interagendo con *Galatea*, siamo ‘noi’, lo “you” impersonato dall'*interactor*, a menzionare la natura della mostra che stiamo visitando:

It is an artificial intelligence exhibit. The artists — usually teams of artists, actually — construct bodies — like yours, although I

have to say that yours shows an unusually high degree of precision. And then they put in machinery to animate the bodies, and programming to teach the bodies how to speak to the viewers. It's a kind of game. I try to see if I can trick you into acting in a way that a real person wouldn't act. [...] (Short 2000)

In questo scenario, la critica o il critico sembra aver avvicinato Galatea per sottoporla a un test di Turing. Vale la pena di sottolineare che al mito di Pigmalione, e alle sue riletture, è storicamente legato anche il nome dato a ELIZA, ovvero un programma risalente al 1966 – una delle primissime chatbot – attraverso cui un computer simulava una conversazione in risposta a input umani forniti attraverso il linguaggio naturale. Il nome ELIZA rimanda a un'altra Galatea in cerca della propria voce: Eliza Doolittle, co-protagonista di *Pygmalion* (1913) di George Bernard Shaw (e dei suoi vari adattamenti). La scelta di Short di inserire la propria Galatea all'interno di una mostra d'arte dedicata all'intelligenza artificiale costituisce inevitabilmente una riflessione ironica sulla ricerca dello specchio perfetto di sé (o, come nel caso di Galatea, della compagna perfetta, silenziosa, sottomessa) nell'intelligenza artificiale, connotando tale atteggiamento come fondamentalmente violento e tendenzialmente articolato da una posizione maschile, o comunque maschilizzata.

La critica delle aspettative – inflesse in chiave di genere – intorno all'intelligenza artificiale interseca una critica del 'sistema delle arti' come sistema di dinamiche di potere. All'orchestrazione di tali dinamiche contribuiscono, come sappiamo, una serie di apparati istituzionali o istituzionalizzati, tra cui emerge ad esempio l'organizzazione degli spazi espositivo-museali: si pensi all'attenzione dedicata, al di là della semplice ambientazione, alla galleria, alla posizione occupata in essa dalla 'statua', al già citato cartello (*placard*) che fornisce informazioni su Galatea, che Galatea però non è in grado di vedere dalla propria posizione. Altrettanto interessanti, o

forse ancor più, sono le impressioni narrative, più o meno intense o fugaci, del mercato dell'arte: Galatea può essere venduta all'interno di una dinamica in cui l'artista ha – o pensa di avere – un controllo assoluto sulla propria opera, compreso il diritto di sbarazzarsene o di rinnegarla, se non soddisfa le sue aspettative, e sempre, in ogni caso, il diritto di venderla; ancora, Galatea può, anzi deve essere sottoposta allo scrutinio di una figura di *critic*, qui coincidente con il personaggio che il soggetto giocante va a impersonare. Non in ultimo, la mostra costituisce una vera e propria *mise en abyme* dell'*interactive fiction* come spazio di dinamiche di potere, spazio in cui la comprensione della tensione tra l'aspettativa e l'esperienza è cruciale per mettere in atto meccanismi non solo di accoglienza, ma anche di vera e propria manipolazione del soggetto giocante – come traspare da questo passo, indubbiamente ironico:

>think about exhibition [PLAYER'S INPUT]
[...] The thing is, it's not clear, with this piece, what you're supposed to say. With most animates there are a few well-defined areas of conversation and you can easily navigate within them. Here -- well. Not everything is as well cued as it might be. There's an art to manipulating an audience into doing what you want. The artist seems not to have learnt it. [SYSTEM'S RESPONSE] (Short 2000)

4. Christine Love, *Analogue: A Hate Story* (2012)

In *Analogue: A Hate Story*, chi gioca ha il compito di esplorare il database di una stazione spaziale coreana, la Mugunghwa, e di recuperare quanti più documenti possibile dal suo relitto. Le due intelligenze artificiali della stazione, *Hyun-ae e *Mute, offriranno aiuto nella navigazione del database e ognuna cercherà di far emergere la sua versione di quel che è accaduto alla Mugunghwa.

Analogue è una *visual novel* e un *interface game*: l'interfaccia di gioco è anche l'interfaccia della Mugunghwa, attraverso la quale

è possibile navigare l'archivio dei documenti ed estrarre e leggere quelli desiderati: questa è la meccanica più frequente del gioco, che si configura quindi principalmente come un'*archival adventure* (Kagen 2019: 2). Leggendo i documenti estratti, si scoprirà ben presto che la società della stazione aveva instaurato un regime "founded on Confucian principles" (Love 2013) e basato sulla dinastia coreana Joseon,⁵ di cui riprende l'ostilità verso le donne e verso ogni tipo di devianza dalla 'normalità', sessuale o relativa al comportamento sociale e di genere.

Analogue mette subito chi gioca di fronte al tentativo, da parte del regime della Mugunghwa, di controllare e limitare chi detiene il diritto di parola e come questa viene conservata e tramandata. Oltre ad aver abolito l'*hangeul* a favore del più antico sistema di scrittura a caratteri cinesi, meno accessibile soprattutto ai meno abbienti, il governo detiene il diritto di cancellazione di qualsiasi documento, che esercita in particolare sugli scritti delle donne. Come sottolinea *Hyun-ae, "it's traditional for women's letters to be deleted after being read, so the disk space can be reallocated" (Love 2012). Quello di togliere la parola alla donna, nel tentativo di cancellarne l'esperienza personale e dunque storica, è un metodo di oppressione esplorato e documentato dalle studiose femministe fin dalla pubblicazione di *Silences* di Tillie Olsen, opera che ha dato origine a un modo nuovo di guardare alla documentazione, letteraria e non, che ci è stata

⁵ Come osserva Sarah Faber, il Confucianesimo presente nel gioco non è una rappresentazione storicamente accurata del Confucianesimo Joseon, ma una versione fittizia che ne riprende solo alcune caratteristiche (il culto degli antenati e la subordinazione della moglie al marito, per esempio). Faber afferma che "the *Hate* games can be read not [...] as criticising Confucianism itself, but the ways it has been used as a political tool to oppress and silence people" (2023: 407). Anche il fatto che sia una *game developer* bianca e occidentale a realizzare questa rappresentazione della storia coreana è un dettaglio che, per quanto non necessariamente problematico in sé, è necessario tenere in considerazione.

tramandata, e ai criteri in base ai quali investiamo alcune opere di autorità. Olsen richiama l'attenzione sui 'silenzi', sulle pagine bianche, quelle non più pubblicate o addirittura mai scritte, da parte di chi, per innumerevoli motivi, non ha avuto la possibilità di lasciare tracce scritte di sé (Olsen 2003). *Silences* ha ispirato innumerevoli altre studiose: ad esempio Adrienne Rich, che invita alla re-visione di testi già esistenti con un nuovo sguardo, per comprendere quali fossero le basi ideologiche che hanno portato alla loro formazione, e a creare testi nuovi, che possano essere lasciati di un diverso punto di vista (1972).

Ancor più pertinente al nostro caso di studio è il concetto di *still practice* di Jane Marcus: "the patient struggle to 'read' the body of the text of the oppressed and silenced" (1984: 80). Questo è lo sforzo che tenta di compiere *Hyun-ae, fortemente ostile al tipo di regime e di mentalità instaurate sulla Mugunghwa. Lei selezionerà per chi gioca le lettere oppure i diari delle donne che sono rimasti nel sistema, sottolineando i vuoti e le ellissi nelle loro storie personali, e addirittura riscrivendo gli alberi genealogici affinché mostrino le famiglie al completo, poiché "official genealogies don't list women" (Love 2012). *Analogue* mette in luce la necessità di interrogarsi sulle caratteristiche dell'archivio che si sta esplorando, sulle motivazioni e i criteri che hanno portato alla sua formazione e alla decisione di includere alcuni testi e di escluderne altri, nonché sul caso che ha conservato o fatto perdere ciò che i curatori dell'archivio avrebbero gestito altrimenti. L'archivio è innanzitutto, secondo Rebecca Schneider, un simbolo di autorità che "is built on 'house arrest' – the solidification of value in ontology as retroactively secured in document, object, record" (2001: 104). Per Schneider, la solidità e la permanenza dell'archivio sono legate all'elemento maschile e si contrappongono alla *performance*, per sua natura evanescente, collegata invece all'elemento femminile. Nelle *archival adventures*, la protagonista, insieme a chi gioca, attraversa un archivio

cercando di “enliven” gli oggetti/testi di cui esso è composto, di passare, cioè, dalla permanenza dell’oggetto conservato a un’esperienza vissuta (Kagen 2019: 7-9). Mentre altre opere realizzano questo *enlivening* modificando le meccaniche del gioco,⁶ in *Analogue* questo avviene proprio attraverso lo sforzo di *Hyun-ae di rendere evidenti la costruzione dell’archivio e i suoi limiti e soprattutto di far partecipe chi gioca delle vite che lei stessa ha trovato significative. Avviene, cioè, una riproposizione virtuale, su un corpus di testi di *fiction*, della tecnica di *still practice* di Marcus e dell’attenzione all’assenza e al silenzio di Tillie Olsen. Come Olsen fa notare, il silenzio del soggetto subalterno è spesso indice di altri tipi di oppressione o violenza che rendono la parola, in particolare quella scritta, impossibile. È grazie al fatto che la Mugunghwa abbia raggiunto la sua fine prima che alcuni testi fossero cancellati che rimangono tracce di queste violenze, che all’interno dei singoli documenti sono drammatizzate in storie personali: si vedranno così, ad esempio, gli effetti dell’esclusione delle donne dalla vita politica e pubblica, che impedisce loro di avere aspirazioni e obiettivi al di fuori della vita familiare; o della mancanza di istruzione, che rende impossibile a molte di loro scriversi a vicenda e lasciare delle memorie. Violenza pubblica e violenza privata, interno ed esterno, si mescolano e si intrecciano in molte delle storie presenti in *Analogue*: l’una rende spesso possibile l’altra.

*Mute, la seconda IA presente sulla stazione, al contrario di *Hyun-ae non trova nulla di strano o riprovevole nella misoginia che aveva pervaso la società della Mugunghwa. Attraverso i testi che lei mostrerà, si scoprirà il lato più umano delle figure che *Hyun-ae aveva percepito come mostri, e diventerà evidente

⁶ Kagen analizza, ad esempio, il videogioco *What Remains of Edith Finch*, in cui chi gioca entra nei ricordi dei componenti della famiglia della protagonista Edith e ogni ricordo comporta una ri-mappatura dei comandi di gioco (2019: 10).

come non solo la vita delle donne, ma quella di tutti gli abitanti della Mugunghwa sia stata influenzata dalla svolta confuciana e patriarcale della società e che spesso non c'era vera crudeltà dietro ai comportamenti misogini narrati, ma piuttosto abitudine a e accettazione di un sistema di regole e valori ormai consolidati da tempo. Si scoprirà anche il motivo per cui la stazione spaziale è adesso priva di vita biologica. *Hyun-ae, anni prima di trasferire la propria coscienza all'interno del computer della Mugunghwa, era stata posta sotto criostasi dalla famiglia, nella speranza che si potesse trovare una cura per la malattia che la stava portando alla morte. Ma il nuovo regime porta con sé anche un grande passo indietro nelle scienze. I pronipoti della famiglia di *Hyun-ae rompono il macchinario di criostasi, credendolo un uovo magico, e cercano di 'educare' la ragazza 'ribelle', incapace di adattarsi al nuovo sistema sociale. In un estremo tentativo di addomesticamento, le tagliano la lingua, rendendola per sempre muta. È facile vedere come la perdita del linguaggio da parte di *Hyun-ae sia un tentativo di tagliarne fuori la 'voce' dalla storia (Gallagher 2020: 11), tentativo che fallisce solamente perché *Hyun-ae riesce a 'trasferirsi' nel computer della Mugunghwa e a spegnere il supporto vitale della stazione, uccidendo tutti i suoi abitanti.

*Hyun-ae si scontra con una società i cui valori e la cui logica non riesce a comprendere e che non ha, in *Analogue*, alcuna speranza di lieto fine: non potrà adattarsi – e adattarsi sarebbe, tutto sommato, un lieto fine? – e non potrà neanche salvarsi, poiché ogni strumento di opposizione (la conoscenza, il lavoro, la ricchezza, la scrittura, il linguaggio) le è stato tolto. *Mute, invece, rappresenta tutte quelle donne che sono integrate al sistema che le opprime. Lei è cieca alle sofferenze causate dalla misoginia della Mugunghwa perché, come molti dei suoi cittadini, non riesce a immaginare un'alternativa. La ribellione di *Hyun-ae è per lei incomprensibile e mostruosa, non solo nella

sua violenza, ma poiché si oppone a un sistema che è per lei sinonimo di ordine e sicurezza. È proprio da questa necessità di ordine e sicurezza che nasce il nuovo regime patriarcale, per mano non del nuovo Imperatore, ma della sua consorte, l'Imperatrice e rettrice dell'Università della Mugunghwa, Oh Eun-a. Nel *sequel* di *Analogue, Hate Plus*, viene esplorato il ruolo che le donne stesse possono avere nella costruzione di ciò che sarà volto a mantenerle sottomesse. Oh Eun-a è spaventata dalla progressiva democratizzazione del governo e dal “hedonistic and ultraindividualistic thinking [that] is what has caused so much social ruin [...]” (Love 2013) e vede nei rigidi ruoli di genere e in categorici imperativi morali la via per una società più prevedibile e dunque meno spaventosa. Questa necessità di stabilità sociale si fonda su un senso continuo di inadeguatezza, percepito da molte donne (e non solo) della Mugunghwa pre-svolta confuciana, che si trova in quello stato di *stalled revolution* illustrato da Arlie Hochschild in *The Second Shift*: la donna soffre specialmente dell'impossibilità di conciliare i doveri familiari, rimasti sostanzialmente a suo carico, e la sua immagine di ‘donna’, che continua a rispondere ad aspettative in parte tradizionali, con le sue ‘nuove’ aspirazioni e il suo desiderio di auto-definirsi (2003).

Chi gioca dovrà alla fine compiere una scelta. A causa del poco spazio di archiviazione, nel gioco è possibile salvare solo una delle due IA, mentre l'altra verrà distrutta assieme alla Mugunghwa. Come sottolinea Gallagher, in *Analogue* “the mechropolitical [la possibilità di decidere chi vive e chi muore (Phillips 2015)] shades into the mnemopolitical, as we assume the roles of player-characters charged with determining who will be remembered, how and by whom” (2020: 16). Se la scelta può apparire a prima vista completamente trasparente – salvare l'una o l'altra IA a seconda di quale meglio incarna le convinzioni di chi gioca – la questione è in realtà più complessa. Ancora Gallagher

osserva come *Analogue* “questions how far we can hold other cultures to our own standards” (2020: 11) e in particolare che “*Hyun-ae’s attempts to highlight historical injustices are compelling, but start to seem decidedly hypocritical when *Mute reveals what she has been hiding” (2020: 17). La posizione di entrambe le IA risulta ambigua; il giudizio ideologico e politico di chi gioca può dunque discostarsi da quello più strettamente etico, e sarà a discrezione di ognuno decidere, al momento di compiere la scelta finale, a cosa dare maggior peso, e per quali motivazioni.

Questo è il motivo per cui, si potrebbe suggerire, *Analogue* realizza, anche se solo in parte, le potenzialità queer delle *archival adventures*. Nonostante l’archivio sia un simbolo di autorità e di legittimazione delle narrazioni ‘ufficiali’, da diversi anni molti studiosi vedono in esso delle intrinseche potenzialità queer, “in [its] unruliness masked by orderliness, [its] excess and eccentricities, [its] sometimes erotic charge” (Arondekar *et al.* 2015: 214). Anche Martin Manalansan IV afferma che “the mess, clutter, and muddle entanglements are the ‘stuff’ of queerness, historical memory, aberrant desires and the archive” (2014: 94). Secondo Kagen, imporre un ordine all’archivio, voler trovare l’unico, vero filo che collega tutti i suoi elementi “is to unqueer it” (2019: 9). Ciò accade in molte *archival adventures*, in cui l’obiettivo è mettere insieme i pezzi apparentemente contraddittori e trovare la ‘verità’. Anche *Analogue*, in parte, rientra in questa casistica: gli eventi che hanno portato alla fine della Mugunghwa saranno del tutto chiariti e vi sono due risoluzioni possibili, abbastanza ben definite. Ma il senso ultimo di queste risoluzioni si trova solo nella mente di chi gioca: i vari documenti, spesso diari o lettere dei vari abitanti, e gli appelli delle due IA non collimano fra loro in una versione della storia priva di ambiguità. Cercano, anzi, di sfumare e di complicare il senso di quel che è avvenuto, colorandolo ognuno con la propria soggettività,

in aperto contrasto con il ruolo di agente storico oggettivo ricoperto dall'archivio. Rimane dunque un grande ostacolo per una lettura queer, e per certi versi anche femminista, dell'archivio di *Analogue*: proprio la scelta finale che, pur non cancellando l'ambivalenza della situazione, mette le vite di *Mute e *Hyun-ae – due esseri, ma anche, in un certo senso, due reperti – nelle mani di chi gioca. L'imperativo di sopprimere una delle due voci è di fatto contrario all'impulso che ha spinto Olsen, Rich, Marcus e innumerevoli altre studiose a recuperare e valorizzare le voci di coloro la cui esperienza è stata soppressa. Esiste però un modo per evitare la scelta finale: infrangere le regole del gioco. Sarà necessario terminare il gioco con *Hyun-ae e appuntare un codice relativo a un particolare documento che, in una nuova partita, dovrà essere sbloccato – proprio attraverso il codice – per poterlo mostrare a *Mute. Non è possibile in alcun modo compiere le due azioni ('scoprire' il documento in modo organico e mostrarlo a *Mute) nella stessa partita, perché si tratta di una pagina di diario che *Hyun-ae tiene nascosta e che mostrerà solo dopo che chi gioca avrà deciso di salvarla e di abbandonare *Mute. La violenza subita da *Hyun-ae è troppo grande persino per *Mute, che rivedrà parzialmente le proprie posizioni e copierà *Hyun-ae dentro se stessa, rendendo così possibile salvare entrambe. Rompere le regole è una delle modalità di gioco che Ruberg (2019) identifica come queer, e questo finale "impossibile" rientra in questa casistica. D'altro canto, è un finale di rottura paradossalmente *previsto* dal gioco, e ha persino un *achievement* dedicato: una rottura delle regole prevista dalle regole stesse. È anche interessante notare che l'unico vero 'lieto fine', il punto di incontro fra i due punti di vista inconciliabili, ciò che riesce a trasformare la *hate story* di *Analogue* in una storia di solidarietà femminista, sia stato collocato, di fatto, in un universo alternativo che è impossibile raggiungere giocando secondo le regole consuete.

5. Porpentine Charity Heartscape, *With Those We Love Alive* (2014)

With Those We Love Alive è un'opera di *interactive fiction* dell'autrice trans Porpentine Charity Heartscape. L'opera è realizzata in *Twine*, software *open-source* che, per la sua grande facilità d'uso, ha aperto la strada a una seppur precaria 'democratizzazione' del *game design*, poiché ha permesso anche a chi è privo di conoscenze informatiche o risorse economiche di creare facilmente opere di IF (Harvey 2014). *With Those We Love Alive* immerge il giocatore in un mondo stagnante e oppressivo, governato da un'Imperatrice mostruosa che impone un clima di violenza in cui vengono coinvolti tutti i membri della sua società. L'opera esplora il peso di questa violenza pervasiva e, anche attraverso una riappropriazione trans del *body horror*, le strategie attraverso cui i soggetti oppressi, in questo caso donne queer, possono opporsi a tale violenza, strategie nelle quali il gioco tenta di coinvolgere anche il giocatore.

La protagonista di *With Those We Love Alive* è un'*artificer*: costruisce oggetti e pezzi del corpo per l'Imperatrice utilizzando i resti dei suoi nemici sconfitti. Da quando viene convocata a palazzo, chi gioca è trascinato nella sua routine, fatta di una lenta e monotona attesa, interrotta occasionalmente da episodi di violenza esplicita e dirompente. La protagonista osserva le molte scene di degrado che avvengono in città con distacco e apatia, il che indica quanto le siano familiari e quanto siano frequenti e normalizzate (Hunter-Loubert 2019: 37). L'esplorazione dei vari ambienti risulta presto priva di scopo e di attrattiva: il senso di monotonia e angoscia è costante.

L'unico luogo che regala un po' di varietà è la *dream distillery*, un macchinario che risucchia e distilla i sogni di chi vi viene attaccato. È la prima forma di violenza esplicita a cui si assiste nel gioco, con cui la protagonista ha un rapporto ambivalente: anni prima, infatti, ha bevuto una pozione che ha bruciato tutti i suoi sogni, proprio per evitarle di essere sfruttata nella distilleria.

L'assenza dei sogni le ha lasciato un enorme vuoto e adesso il liquido onirico prodotto dalla distilleria esercita su di lei un forte fascino, che la spinge a partecipare a questo sfruttamento che lei stessa è riuscita ad evitare. Anche chi gioca è invogliato a essere complice, perché la distilleria offre qualcosa di nuovo nella monotonia disorientante dell'opera. È una violenza socialmente giustificata, poiché i "pale, shriveled humans" da cui vengono distillati i sogni sono considerati dei criminali, degli inutili: "We are reclaiming their wasted potential", commenta uno dei lavoratori della distilleria (Heartscape 2014).

Tutta la società è complice della violenza che la pervade, che, se nasce dall'Imperatrice, non viene però messa in discussione, per timore, da nessuno: "A custom that persists because people are scared that if they question the custom they will fall victim to the intense cruelty of the custom, which persists because they <fail>⁷ to question it" (Heartscape 2014), osserva la protagonista durante una battuta di caccia all'umano. *With Those We Love Alive* mostra come un contesto di violenza sistemica e di assenza totale di empatia possa creare un falso senso di comunità, privo però di vera intimità. In una delle scene centrali del gioco, la protagonista deve recarsi a una cerimonia di massacro delle spore dell'Imperatrice.⁸ La scelta di parteciparvi o meno è così posta al giocatore: "Everything that happens today is this question: <Are you part of the world, one with others, a person> or <are you alone and apart>?" (Heartscape 2014). È possibile mostrare pietà verso gli esserini

⁷ Le parole comprese tra questi due segni corrispondono sullo schermo alle parole che, cliccate, portano ad altre schermate / porzioni di testo, come di consueto avviene nelle IF scritte in Twine.

⁸ Sono delle "neonate", esseri femminili la cui descrizione richiama in parte quella dei cuccioli di gatto: "You hear a mewling sound. A princess spore is crawling through the leaves. It stares in your direction, lips trembling, struggling to open its kittenblind eyes" (Heartscape 2014).

neonati, ma al prezzo di restare “alone and apart”, in un rifiuto di far parte di quello che Muñoz definisce “the phantasm of normative citizenship” (1999: 4) e che richiama da vicino il concetto di *queer failure* di Halberstam (2011): il rifiuto di assimilarsi alla società eteronormativa e il tentativo di riconoscere il potere che questo rifiuto di assimilazione dà al soggetto oppresso. Unirsi alla folla inferocita è l’unico modo di essere “part of the world” o “a person”, ma anche compiendo questa scelta, la protagonista continuerà la sua vita nel terrore e nell’apatia: la possibilità che la violenza del sistema sia un giorno rivolta verso di sé è sempre presente e impedisce qualsiasi vero senso di unione e solidarietà.

A questo scenario apparentemente senza uscita, il gioco oppone però delle strategie di sopravvivenza e di resistenza, come sottolinea Hunter-Loubert, che analizza l’opera alla luce del concetto di *disidentification* di Muñoz (2009: 35-46), concetto che racchiude in sé delle pratiche di resistenza che “disassemble that sphere of publicity and use its parts to build an alternative reality” (Muñoz 1999: 4). Quando la protagonista sceglie un nome per se stessa, rifiutando quello che le è stato imposto alla nascita, mette in atto questa strategia. Questo esplicito richiamo all’uso delle persone trans di scegliere da sé il proprio nome “is a mode of disidentification with gendered structures” (Hunter-Loubert 2019: 41). La protagonista è in collisione con la società, ma proprio per questo può ideare delle forme di resistenza al sistema.

Come Muñoz fa presente, a volte il soggetto oppresso deve mettere in atto strategie meno evidenti di resistenza per la propria sicurezza (1999: 4). La protagonista sfrutta a questo scopo la relazione con il proprio corpo e l’opera cerca di estendere queste strategie anche a chi gioca. Si parte da rituali semplici e confortanti, come la meditazione di fronte al lago: viene chiesto a chi gioca di partecipare e scegliere il ritmo di espirazione ed inspirazione adatto alla sua situazione. Inoltre, in diversi momenti, dopo eventi traumatici o significativi, viene richiesto di ideare

e disegnare un simbolo sul proprio corpo che rappresenti ciò che è appena accaduto o le proprie emozioni al riguardo.

L'insistenza sulla corporeità è una delle caratteristiche costanti delle opere degli autori transessuali, insistenza che mette in luce l'inesorabilità del legame con il corpo. Come illustra Jay Prosser in *Second Skins*, è proprio la materialità del sesso, e l'inevitabilità di questa materialità, che rende necessaria la transizione per il transessuale, spesso attraverso un percorso molto doloroso di lotta feroce contro il proprio corpo (1998). Seller, che analizza il corpus di opere di Porpentine, mostra come l'autrice "problematic[es] the division of a body from the world around it through the trans-re-appropriation of body horror" (2024: 1). Come osserva Leger in relazione al *body horror* e alla comunità transessuale, "the physicality of being injured, and thus changed or altered, is a momentous parallel to the queer experience, especially in regard to gender dysphoria and all variations of transitioning" (2025: 51). Non è possibile in questa sede approfondire il legame fra *body horror* e transessualità; pertinente all'opera in esame è però l'identificazione della persona transessuale con il mostro tipico del *body horror*, solitamente un assemblaggio di parti diverse o un mutante. Come spiega Stryker, "I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley's *Frankenstein*" (1994: 245); e ancora: "I want to lay claim to the dark power of my monstrous identity without using it as a weapon against others or being wounded by it myself. [...] I am a transsexual, and therefore I am a monster" (1994: 246).

In *With Those We Love Alive* non è la protagonista ad essere mostruosa,⁹ ma l'Imperatrice e la sua mostruosità può essere in-

⁹ Come accade invece in tante altre opere dell'autrice: Porpentine sottopone molto spesso le proprie protagoniste ad ogni tipo di mutilazione, cambiamento, trasformazione. Come esempi si vedano, tra gli altri, *Parasite*, *Vesp*: *A History of Sapphic Scaphism* e *Orifice Clique*.

interpretata attraverso una duplice chiave di lettura. Da un lato, la sua forma mostruosa (e cangiante; chi gioca può spesso deciderne alcuni degli attributi) è un simbolo abbastanza trasparente della violenza e della stagnazione che rappresenta: il suo teschio, in particolare, è un chiaro simbolo di morte; gli effluvi corporei e disgustosi da cui è spesso ricoperta richiamano la decomposizione e i resti umani o animali. D'altro canto, proprio in virtù della riappropriazione della figura del mostro da parte dell'artista transessuale, essere mostruosa è proprio ciò che rende l'Imperatrice affascinante e oggetto di pulsioni erotiche da parte di altri personaggi. Questo aspetto si fa esplicito sia nelle scene in cui i suoi attendenti ne leccano il corpo per ripulirlo dagli effluvi,¹⁰ sia quando la protagonista stessa può leccare i residui corporei che l'Imperatrice lascia nella sua scia, in una scena a metà fra l'umiliazione e l'erotico: "You get on your knees, palms flat on the cool stone, and close your eyes. Your tongue flicks out to taste a drop of her putrid nectar. <Deep sigh>" (Heartscape 2014).

Verso la fine dell'opera, la protagonista e la sua amica Sedina provano l'ectoplasma, una droga che viene assimilata attraverso la pelle. Questo permette alla protagonista di "step out of the linearity of straight time" (Muñoz 2009: 25) e di entrare in comunione, vera e sentita, con l'erba e la foresta che la circondano, ossia the "greater openness of the world" (2009: 25): "You feel the grass growing over your face. Feel yourself sinking into the earth. Soft, warm, like the roots are veins [...]" (Heartscape 2014). Come osserva Hunter-Loubert, "this openness to the world is central to Muñoz's understanding of queerness as potentiality" (2019: 44). Attraverso questa comunione con il mondo, la protagonista riesce ad affrontare il senso di disperazione e

¹⁰ Porpentine ha addirittura realizzato un finale alternativo, *Skull Romance Alt Ending*, in cui il giocatore interpreta uno degli schiavi dell'Imperatrice che gode di un rapporto sadomasochistico con lei.

di sofferenza che aveva dovuto sopprimere per sopravvivere nel palazzo. Aver stretto e riconosciuto dei legami con un'altra persona (Sedina) e con il mondo non umano le permette di essere pronta all'azione quando Sedina tenta invano di assassinare l'Imperatrice e viene imprigionata. In un'ulteriore riappropriazione di uno degli elementi tipici del *body horror*, la protagonista crea "a thing" con cui affrontare le guardie del palazzo e lo fa con l'unico materiale disponibile: il suo corpo.

Il corpo, in *With Those We Love Alive*, non è dunque solo fragile involucro su cui è possibile esercitare violenza, ma assume anche una valenza estremamente positiva: diventa luogo di rifugio, possibile sprone alla *disidentification*, punto di contatto e di empatia con altre forme di vita ed estrema risorsa e strumento di salvezza. La richiesta espressa a chi gioca di partecipare con la propria pelle, iscrivendo i simboli su di sé, è un invito non solo a riconoscere le potenzialità di resistenza del proprio corpo, ma è soprattutto un invito a partecipare a quella comunione che la protagonista trova alla fine dell'opera, di riconoscere che questa comunione è necessaria. Non è un caso che dozzine di persone abbiano non solo partecipato ma condiviso online la foto della propria pelle segnata dai simboli, dimostrando che l'opera può "enact modes of queer relationality" (Hunter-Loubert 2019: 43) che oltrepassano lo schermo di gioco.

6. Considerazioni finali

Le opere analizzate in questo saggio mettono in campo strategie femministe e/o queer dimostrandone le potenzialità di largo raggio per una critica del potere in chiave politica. Le opere di Emily Short e Christine Love mettono apertamente in scena sia l'oppressione che la violenza di genere, nel loro mettere a repentaglio l'incolumità fisica e psicologica (in primo luogo, ma non solo) delle donne, e nel loro essere fondate su binarismi assoluti

che essenzializzano le presupposte nature maschili e femminili, mostrando dunque l'insidiosa naturalizzazione quanto la pervasività di tali binarismi e delle loro conseguenze, compresa l'assunzione di tali punti di vista da parte delle donne stesse. L'opera di Porpentine *Charity Heartscape* tematizza/allegorizza, e allo stesso tempo rivendica e sovverte dall'interno, la violenza – prodotto di quella stessa visione binaria e assolutista di genere e sessualità che abita le altre due opere – che il soggetto trans si trova costretta/o non solo a subire, ma perfino ad assumere su di sé nel proprio confronto continuo con una realtà circostante rispetto alla quale si trova continuamente straniata/o.

In tutte e tre le opere, lo spettro delle situazioni simulate abbraccia contesti dalla diversa portata, che si rivelano parte di un continuum che spazia dal ristretto all'ampio, dall'apparentemente personale all'inevitabilmente politico. Anche la varietà e la ricchezza dei temi affrontati, evidenti dall'analisi, dimostrano la pluralità e il complesso intreccio, ben presente alle autrici analizzate, dei contesti in cui le dinamiche di genere e sessualità contribuiscono a organizzare la distribuzione del potere, inclusa la possibilità e l'impossibilità di parlare, scrivere, leggere, giocare. Lo stesso campo in fieri delle simulazioni videoludiche e delle narrazioni interattive è uno di questi contesti, affrontato dalle autrici con consapevolezza meta-mediatica e aperto alla possibilità di essere riletto, demistificato, riutilizzato per la messa in atto di pratiche di resistenza.

Riferimenti bibliografici

- Amanda C. Cote, *Gaming Sexism: Gender and Identity in the Era of Casual Video Games*, New York, New York UP, 2020.
- Sarah Faber, "Negotiating Spiritual Uncertainty through the Lens of Videogames: Individual and Societal Struggles with Belief Systems in the *Dragon Age* and *Hate Series*", in Leonardo Marcato -

- Felix Schniz (eds), *Fictional Practices of Spirituality I. Interactive Media*, Bielefeld, Transcript, 2023, 397-410.
- Rob Gallagher, "Volatile Memories: Personal Data and Posthuman Subjectivity in *The Aspern Papers*, *Analogue: A Hate Story* and *Tacoma*", *Games and Culture* 15.7 (2020): 757-771.
- Giant Sparrow, *What Remains of Edith Finch*, 2017.
- Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke UP, 2011.
- Alison Harvey, "Twine's Revolution: Democratization, Depoliticization, and the Queering of Game Design", *Game: The Italian Journal of Game Studies* 3.1 (2014): 95-107.
- Porpentine Charity Heartscape, *Vesp: A History of Sapphic Scaphism*, 2016. [<https://xrafstar.monster/games/twine/vesp/>]
- Porpentine Charity Heartscape, *Orifice Clique*, 2015. [<https://xrafstar.monster/games/twine/clique/>]
- Porpentine Charity Heartscape, *With Those We Love Alive*, 2014. [<https://xrafstar.monster/games/twine/wtwla/>]
- Porpentine Charity Heartscape, *Skull Romance Alt Ending*, 2014. [https://xrafstar.monster/games/twine/wtwla_sexy/]
- Porpentine Charity Heartscape, *Parasite*, 2013. [<https://xrafstar.monster/games/twine/parasite/#b>]
- Arlie Russell Hochschild, *The Second Shift*, New York, Penguin, 2003.
- Hunter Hunter-Loubert, *Rewriting the Game: Queer Trans Strategies of Survival, Resistance, and Relationality in Twine Games*, Concordia University, MA thesis, 2019.
- Jeroen Jansz - Raynel G. Martis, "The Lara Phenomenon: Powerful Female Characters in Video Games", *Sex Roles* 56 (2007): 141-148.
- Melissa Kagen, "Archival Adventuring", *Convergence* 26.4 (2019): 1007-1020.
- Lucas Alexander Leger, *The Monstrous Other: The Convergence of Queer Culture and the Horror Genre*, University of Houston, BA thesis, 2025.
- Brigitte Le Juez, "The Mythopoetic Development of Pygmalion: Galatea from Ovid to the Age of #MeToo", *CompLit: Journal of European Literature, Arts and Society* 1.1 (2021): 75-92.

- Teresa Lynch - Annie Dooley - David Markowitz, "Empowered by the Experience: Playing as Female Characters in Video Games", *Digital Games at the Forefront of Change: On the Meaningfulness of Games and Game Studies* 13 (2025): 1-16.
- Teresa Lynch - Jessica E. Tompkins - Irene I. van Driel - Niki Fritz, "Sexy, Strong, and Secondary: A Content Analysis of Female Characters in Video Games across 31 Years", *Journal of Communication* 66.4 (2016): 564-584.
- Christine Love, *Hate Plus*, 2013. [https://loveconquersallgam.es/]
- Christine Love, *Analogue: A Hate Story*, 2012. [https://loveconquersallgam.es/]
- Jennifer Malkowski - TreaAndrea M. Russworm (eds), *Gaming Representation: Race, Gender and Sexuality in Video Games*, Bloomington, Indiana UP, 2017.
- Martin F. Manalansan IV, "The 'Stuff' of Archives: Mess, Migration, and Queer Lives", *Radical History Review* 120 (2014): 94-107.
- Jane Marcus, "Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic", *Tulsa Studies in Women's Literature* 3.1/2 (1984): 79-97.
- Nick Montfort, "Interactive Fiction as 'Story', 'Game', 'Storygame', 'Novel', 'World', 'Literature', 'Puzzle', 'Problem', 'Riddle', and 'Machine'", in Noah Wardrip-Fruin - Pat Harrigan (eds), *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge, MIT Press, 2004, 310-317.
- Nick Montfort, *Twisty Little Passages: An Approach to Interactive Fiction*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York UP, 2009.
- José Esteban Muñoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis, U of Minnesota P, 1999.
- Tillie Olsen, *Silences*, New York, City University of New York Feminist Press, 2003.
- Amanda Phillips, "Shooting to Kill: Headshots, Twitch Reflexes, and the Mechropolitics of Video Games", *Games and Culture* 13.2 (2015): 136-152.

- Jay Prosser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*, New York, Columbia UP, 1998.
- Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English* 34.1 (1972): 18-30.
- Bonnie Ruberg (Bo), *Video Games Have Always Been Queer*, New York, New York UP, 2019.
- Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, Minneapolis, U of Minnesota P, 2006.
- Rebecca Schneider, "Performance Remains", *Journal of the Performing Arts* 6.2 (2001): 100-108.
- Merlyn Seller, "A Body Without End: The Trans Twine Games of Porpentine Charity Heartscape", *Abstract Proceedings of DiGRA 2024 Conference: Playgrounds*, 2024, 1-4 [<https://dl.digra.org/index.php/dl/issue/view/56>].
- Adrienne Shaw, *Gaming at the Edge: Sexuality and Gender at the Margins of Gamer Culture*, Minneapolis, U of Minnesota P, 2014.
- Emily Short, "The Uncanny Mirror: Seeing Ourselves in AI", *YouTube*, 13 August 2017 [<https://www.youtube.com/watch?v=n9k-C61d3fQU&t=27s>].
- Emily Short, "Interactive Fiction", in Marie-Laure Ryan - Lori Emerson - Benjamin J. Robertson (eds), *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2014, 289-292.
- Emily Short, *Galatea*, 2000 [<https://ifdb.org/viewgame?id=urxr-v27t7qtu52lb>].
- Susan Stryker, "My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgendered Rage", *GLQ* 1.3 (1994): 237-254.
- Neil Yorke-Smith, "The Success of Genre in Interactive Fiction", in Kevin Jackson-Mead - J. Robinson Wheeler (eds), *The IF Theory Reader*, Boston, Transcript On Press, 2011, 111-128.
- Jichen Zhu, "Dialogue Systems", in Marie-Laure Ryan - Lori Emerson - Benjamin J. Robertson (eds), *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2014, 130-133.

*“Non ho tempo per il dolore!”:
un’analisi discorsiva delle differenze di genere
nella reazione al dolore nei videogiochi*

SERENA CECCHINI

1. Introduzione

Nell’ultimo decennio la rappresentazione di genere nei videogiochi ha ricevuto crescente attenzione da parte della ricerca accademica (Droumeva 2019, Lawlor 2018, Kondrat 2015) con particolare interesse verso la costruzione di identità femminili e maschili attraverso il linguaggio, i ruoli narrativi e le dinamiche di potere (Heritage 2021, Kwan 2017). Se numerosi studi hanno analizzato la sessualizzazione delle figure femminili e la predominanza dei personaggi maschili in termini numerici e di *agency* (Heritage 2021, Fontoura-Amaral 2019), resta ancora poco esplorato il tema delle modalità con cui la sofferenza viene rappresentata in relazione alle identità di genere, distinguendo tra figure maschili e femminili. La reazione alla sofferenza – sia fisica che psicologica – costituisce infatti un momento chiave di negoziazione del potere all’interno del *gameplay*, in quanto rivela non soltanto la vulnerabilità o resilienza del personaggio, ma anche la sua collocazione nei discorsi più ampi su femminilità e mascolinità. L’importanza della relazione tra sofferenza e genere è fondamentale anche nelle rappresentazioni ludiche, poiché una eccessiva presenza di vittime femminili è collegata a precisi comportamenti negli uomini che utilizzano videogiochi: l’aumento di atteggiamenti che giustificano la violenza sessuale (Beck *et al.* 2012, Dill 2009), la diminuzione di empatia verso le

donne in situazioni di sofferenza (Gabbiadini *et al.* 2016), e molestie sessuali online più frequenti (Burnay *et al.* 2019).

Questo articolo si propone di analizzare le differenze di genere nella rappresentazione di momenti di dolore fisico attraverso l'analisi critica del discorso (CDA), con particolare attenzione ai casi di *Brawl Stars* e *Mobile Legends: Bang Bang*, due videogiochi per cellulare tra i più popolari presso il pubblico sotto i dodici anni. Attraverso l'esame delle frasi pronunciate dai personaggi in risposta a colpi o sconfitte, viene esplorato come le rappresentazioni discorsive di uomini e donne possano essere intrise di stereotipi culturali che collegano la femminilità alla vittimizzazione e alla dipendenza dall'aiuto esterno, e la maschilità allo stoicismo e alla violenza. In questo modo, il linguaggio videoludico contribuisce a riprodurre o, in alcuni casi, a sfidare, narrazioni sociali più ampie sui generi. Le domande di ricerca alle quali vuole rispondere questo studio sono le seguenti: all'interno di videogiochi per cellulare adatti ai bambini, (1) come vengono rappresentate linguisticamente le reazioni dei personaggi di genere femminile al dolore? (2) In cosa queste reazioni differiscono da quelle dei personaggi di genere maschile? Le ipotesi di ricerca possono essere così formulate: i personaggi femminili, più frequentemente rispetto a quelli maschili, (1) vengono rappresentati linguisticamente come vittime passive; (2) in situazioni di difficoltà e sofferenza tendono a invocare l'aiuto maschile.

2. Studi precedenti

Come visto nell'introduzione, questo studio si pone l'obiettivo specifico di condurre un'analisi discorsiva delle differenze di genere nella reazione al dolore durante il *gameplay* in giochi per cellulare adatti ai bambini. Trattandosi di un tema di analisi molto specifico, la ricerca su questi temi è, ad oggi, molto limitata. Risultano però degne di nota sia le ricerche che analizzano in

chiave generale il genere nei videogiochi, sia quelle che, anche in altri tipi di media, hanno messo in luce le modalità differenziate con cui la sofferenza maschile e quella femminile vengono raffigurata e percepite.

Una prima differenza che emerge nettamente dagli studi sul genere nei videogiochi è che i personaggi maschili sono numericamente prevalenti, mentre le figure femminili, quando presenti, spesso rientrano nella categoria di personaggi non giocabili (Tompkins - Martins 2022, Jaggi 2014). Heritage (2021), parlando di stereotipi di genere, sottolinea il rischio dell'“effetto di normalizzazione”: la ripetizione di certi ruoli, aspetti e comportamenti delle donne nei videogiochi potrebbe portare i giocatori a sviluppare aspettative simili anche nella vita reale. La potenza grafica dei giochi moderni amplifica tali effetti (Jaggi 2014). Le ricerche (Morawitz 2007, Lynch *et al.* 2016) mostrano che i personaggi femminili, soprattutto secondari, sono più sessualizzati e rappresentati come vittime, oggetti sessuali o “*damsel in distress*” (Kondrat 2015, Lawlor 2018). Droumeva (2019) si concentra sulla sessualizzazione delle grida dei personaggi femminili: la ricercatrice sostiene che la durata e il tono delle vocalizzazioni femminili abbiano una musicalità e una centralità all'interno del gioco; queste reazioni non solo non sono eguagliate nel caso dei personaggi maschili, ma risultano incoerenti con il tipo di situazione. Se da un lato eroine forti possono offrire modelli positivi, l'eccesso di sessualizzazione ne riduce l'impatto positivo.

Per quanto riguarda i personaggi maschili, Kwan (2017) applica la CDA al videogioco *The Last of Us Remastered* e al suo contenuto aggiuntivo *The Last of Us: Left Behind*, concentrandosi sui discorsi di genere, razza e sessualità. L'autore riflette sulla mascolinità del protagonista Joel: benché talvolta mostrato ferito, accudito o messo in secondo piano, alla fine riemerge sempre vivo e dominante, mentre i personaggi che potevano minacciare la sua mascolinità vengono eliminati dalla trama. In generale,

gli uomini non sono sottorappresentati, ma raffigurati attraverso stereotipi: corpi muscolosi, aggressività, armi e sangue. In giochi come *GTA* il protagonista è aggressivo, misogino e violento (Gabbiadini *et al.* 2016). Inoltre, i personaggi maschili spesso assumono il ruolo di salvatore (Lawlor 2018), come nel classico esempio di Mario che deve salvare la Principessa Peach. Questo tipo di raffigurazione collega la femminilità all'essere vulnerabili, mentre all'uomo viene dato un ruolo di potere che ne naturalizza una natura aggressiva. Gli studi che analizzano le reazioni dei personaggi maschili al dolore sono pochi: ne parlano Glaubke e colleghi (2001) i quali sostengono che la violenza non abbia alcun effetto sui personaggi maschili tre volte più spesso che su quelli femminili nei videogiochi di sport; i ricercatori aggiungono però che in giochi non sportivi il genere non abbia alcun tipo di influenza sulla reazione.

Guardando al caso della rappresentazione degli uomini in altri tipi di media, è interessante riportare uno studio di Burgess e colleghi (2007) che analizza le copertine dei videogiochi. In queste immagini, i personaggi maschili appaiono generalmente più attivi e – quando affiancati da donne – sono raffigurati nel ruolo di protettori, guide, o attori principali dell'azione. I casi in cui sono gli uomini ad essere rappresentati come vittime nei media sono oggetto di ricerca molto più raramente; quando si parla di dolore negli uomini, Edwards (2008) suggerisce che è più importante il concetto di masochismo, una sofferenza auto-inflitta per arrivare a uno scopo eroico, come nei film *Fight Club* e *Spartacus*.

3. Metodologia

Il presente studio propone un'analisi critica del discorso (CDA) applicata a due videogiochi per cellulare adatti a un'età inferiore o eguale ai dodici anni. La CDA è un metodo di analisi quantitativa adoperato da moltissimi esperti della linguistica, tra cui Gee

(2015), van Dijk (1995) e Wodak (2014). Tra le tecniche più popolari c'è l'approccio di Fairclough (2013) con il modello tridimensionale della CDA; le tre dimensioni sono testo, pratiche discorsive, e pratiche socioculturali. Come spiegano Blommaert e Bulcaen (2000), nella considerazione della prima dimensione, il testo, si possono esaminare il vocabolario, la grammatica, la coesione e la struttura complessiva. Tra gli aspetti lessicali da analizzare è presente l'assenza lessicale, che si riferisce alla eliminazione di termini che ci si aspetta siano presenti nel discorso (Machin - Mayr 2023), l'utilizzo di astrazione e le metafore (Wodak 2014). La seconda dimensione, le pratiche discorsive, si occupa di come il discorso venga prodotto, distribuito e consumato; in questa fase è interessante analizzare la relazione tra il testo e il contesto (Blommaert - Bulcaen 2000). L'ultima dimensione, le pratiche socioculturali, si focalizza sulle ideologie presenti all'interno del discorso e su come questo possa lasciar trasparire rapporti e negoziazioni di potere (Fairclough 2013).

Il modello tridimensionale di Fairclough appare particolarmente funzionale nell'analisi di un medium come il videogioco, poiché è fondamentale considerare lo strumento attraverso il quale il discorso viene diffuso. Infatti, a differenza di un'analisi di giornale o di un mezzo meno classico come una serie TV, il linguaggio non è il focus principale dell'attenzione di chi consuma il discorso prodotto, poiché l'attenzione è costantemente richiamata da altri elementi: l'azione del gioco, i suoni, la sgargiante composizione visiva.

Per questo studio sono stati selezionati due videogiochi. La scelta è avvenuta all'interno di un gruppo iniziale di otto titoli, individuati sulla base di criteri specifici: disponibilità gratuita su dispositivi mobili, idoneità per un pubblico di età pari o inferiore ai dodici anni, elevata popolarità nelle classifiche di download dell'*App Store Android*, rilevanza economica in termini di ricavi generati e presenza di una quantità sufficiente di testo da sotto-

porre ad analisi. L'applicazione di questi criteri ha portato alla selezione prevalente di videogiochi con una struttura simile, in particolare giochi di combattimento *multiplayer online*, caratterizzati dalla possibilità per il giocatore di scegliere tra diversi personaggi. Le similitudini osservate fra gli otto titoli individuati possono essere ricondotte principalmente a due fattori: (1) la popolarità e la redditività di questo modello di gioco; (2) la scarsa quantità di testo presente in altre tipologie di giochi destinati a minori, come puzzle o giochi di disegno. Dei titoli selezionati, quattro appartenevano alla compagnia *Supercell* e presentavano un'età minima consigliata di sette anni, mentre i restanti quattro provenivano da altre aziende (tra cui *Shanghai Moonton Technology*) ed erano indirizzati a giocatori dai dodici anni in su. Per l'analisi sono stati scelti *Brawl Stars* e *Mobile Legends: Bang Bang*, in quanto rappresentativi di due case di produzione differenti e di due diverse fasce di classificazione per età. La selezione è stata motivata inoltre dal numero comparabile di personaggi disponibili (rispettivamente 97 e 133) e da una specifica caratteristica condivisa: in entrambi i titoli, le reazioni dei personaggi al dolore o alla sconfitta si manifestano attraverso esclamazioni esclusivamente orali, reperibili nei database audio consultabili su siti dedicati gestiti da fan (brawlstars.fandom.com/wiki/Category:Brawlers, mobile-legends.fandom.com/wiki/List_of_heroes). Il testo analizzato è stato ricavato sia dalla consultazione dei suddetti archivi online, sia dall'osservazione partecipata del gioco. Quest'ultima ha permesso di considerare il modo in cui i contenuti verbali vengono effettivamente percepiti dai giocatori durante l'esperienza di gioco.

Dieci personaggi sono stati selezionati per ogni videogioco (cinque di genere maschile e cinque di genere femminile), per un totale di venti personaggi. La selezione ha seguito criteri specifici. In primo luogo, è stata privilegiata la natura umana dei personaggi, in quanto ritenuta elemento fondamentale per suscitare

maggior empatia nei giocatori; sono stati pertanto esclusi mostri, robot, animali o altre creature di fantasia. Si è preferito, inoltre, un personaggio più loquace (che presenti almeno due frasi distinte nel momento della sconfitta), così da disporre di un materiale linguistico più ampio, e con caratteristiche più interessanti dal punto di vista linguistico, privilegiando quei personaggi la cui espressione verbale si presta a un'analisi critica più approfondita. Bisogna notare che non tutto il testo prodotto dai personaggi è stato considerato per l'analisi: infatti, solamente le frasi pronunciate in risposta a attacchi o in momenti di sconfitta sono state oggetto di esame. Questa scelta è dovuta allo scopo della ricerca: individuare il comportamento linguistico del genere femminile e di quello maschile nella reazione al dolore fisico. In ultimo, una differenza da evidenziare tra i due videogiochi è che, mentre in *Brawl Stars* sono presenti sia la categoria di frasi legate ai "danni ricevuti", sia alla "sconfitta", in *Mobile Legends* è presente una sola categoria, cioè "morte dell'eroe", che fa riferimento a quando il personaggio esaurisce la linea di vita, proprio come nella "sconfitta" in *Brawl Stars*. Per coerenza, entrambi questi ultimi casi sono catalogati come "sconfitta".

4. Analisi e discussione

Seguendo il modello di Fairclough (2013), la prima dimensione di analisi è il testo; un primo passaggio nella considerazione del testo in esame riguarda come esso si struttura: in questo studio, il testo viene esternato tramite la voce degli attori e il discorso, dunque, si sviluppa interamente come discorso diretto. Ogni enunciato (vedi Appendice) ha una durata di pochi secondi ed è privo di connessioni sia con quelli precedenti e successivi dello stesso personaggio, sia con le battute degli altri. Il discorso in analisi testimonia un momento di debolezza per il personaggio, il quale ha infatti appena subito un attacco; non è però direttamen-

te connesso all'azione del gioco: infatti il testo è preimpostato, e c'è una selezione casuale di una delle possibili frasi corrispondenti al momento di “danni ricevuti” o “sconfitta”. Ciò comporta l'assenza di un nemico specifico, poiché le frasi del personaggio che il giocatore sta utilizzando nel gioco non cambiano in base all'autore dell'attacco: che sia stato un personaggio maschile o femminile, ad esempio, non può influire sulla frase di reazione.

In questa sezione tutti i venti personaggi vengono analizzati, cominciando dai personaggi di *Brawl Stars*, femminili e poi maschili, seguiti da quelli di *Mobile Legends*, nello stesso ordine, e poi confrontati. Le scelte linguistiche dei personaggi sono dettate dagli scrittori dei rispettivi videogiochi, ma per semplicità, ogni personaggio viene descritto come autore del suo discorso. L'analisi dei personaggi di *Brawl Stars* e *Mobile Legends* mostra come le scelte linguistiche non siano neutre, ma funzionino come strategie discorsive che veicolano rappresentazioni sociali e rapporti di potere. Attraverso pronomi, metafore, atti linguistici e schemi narrativi, i personaggi negoziano identità di genere, *agency* e posizionamento nel conflitto.

Nei personaggi femminili di *Brawl Stars* si riscontrano tre principali tendenze. La prima è la minaccia, presente in personaggi come Jacky, Belle, e Juju, che viene esplicitata attraverso varie modalità. Tra queste c'è l'uso frequente di imperativi (“vattene”, “mostra rispetto”), che collocano l'avversario in posizione subordinata e l'utilizzo di lessico legato alla stregoneria (“Fatture e maledizioni arrivano per te!”, in inglese nel gioco: “*Hexes and curses coming your way!*”); compare, inoltre, il ricorso a insulti e a forme di aggressività verbale, che spostano l'attenzione dall'essere colpita al riaffermare potere e controllo. Infine, viene utilizzato un rumore sostitutivo (il martello pneumatico) che funziona come censura ironica, evocando volgarità senza esplicitarle: una strategia che enfatizza durezza e trasgressione. La seconda tendenza riguarda

l'autolegittimazione e la centralità del sé, e viene messa in atto da Lola, Juju, e Belle. Questi personaggi ricorrono a forme modali di necessità ("Lo spettacolo ha bisogno di me", in inglese "*The show needs me!*") e di certezza futura ("Tornerò"), per rafforzare la propria indispensabilità. La terza tendenza comprende la leggerezza e lo spostamento semantico, e viene attuata da Janet e Juju. Questi personaggi usano umorismo, canto, metafore magiche per ridurre la gravità della sofferenza. Sono presenti colloquialismi ("*total bummer*", "*peace out*") che creano un tono giovanile e distaccato; la sconfitta non è narrata come perdita, ma come spettacolo o rito, spostando l'attenzione dal dolore al gioco stesso. Si possono inoltre notare le scelte lessicali di Juju nel parlare della sofferenza: il dolore viene spostato dalla sua corporalità, ad un oggetto esterno, le bambole. Questo fa sì che ci sia una distanza evidente tra esperienza sensoriale del personaggio e comunicazione, poiché, sebbene il personaggio parli di sofferenza, non è l'oggetto della stessa ("Hai fatto male al mio Gris-Gris", "Hai fatto piangere le mie bambole", rispettivamente "*You hurt my Gris-Gris*" e "*Oh, it's on, you made my dolls cry*" in lingua originale). Una simile strategia può avere due motivazioni possibili: trasmettere la preoccupazione del personaggio per quelli che definisce i suoi "bambini" ("*my babies*"), apparendo così fortemente materna, oppure evidenziare una distanza tra l'esperienza corporea del personaggio e la consapevolezza di tale esperienza. Entrambe le interpretazioni possono coesistere e portano a una rappresentazione del dolore come uno stato fisico di cui il personaggio conosce l'esistenza, ma che non lo riguarda; una visione simile non contribuisce, ma ostacola la necessaria rivalutazione delle esperienze delle donne nel riappropriarsi della propria sofferenza.

Nei personaggi maschili emergono altre scelte lessicali: stoicismo e negazione del dolore per personaggi come Buster, il quale usa frasi che minimizzano la sofferenza ("Non ho sentito nien-

te", in inglese "*I felt nothing!*"). Questo però non si riscontra in altri personaggi come Colt e Ollie, che esprimono apertamente vulnerabilità, ricorrendo a esclamazioni di dolore ("Ahia!", "Bro!"). Vulnerabilità che viene però poi ridicolizzata con il richiamo a figure di sostegno ("Voglio la mia mamma!", in lingua originale "*I want my mommy!*") o con l'esternazione della paura del buio, andando a mettere in scena una maschilità infantilizzata. È presente anche l'uso di ripetizioni e frasi in rima ("*Check yourself before I wreck yourself*", "*Hanging on till the break of dawn*") che rafforzano la musicalità ma anche il tono autoironico. Un'altra tendenza è l'attribuzione esterna dell'errore, come si vede in Brock e Buster. Si può infatti notare come venga utilizzata o una terminologia riguardante problemi tecnici ("*lag*", "*nerfato*") o un'espressione di inadeguatezza dei mezzi di attacco ("Mi servirà un proiettore più grande", in inglese "*Uh, I'm gonna need a bigger projector*") per spostare la responsabilità della sconfitta su fattori esterni. In questo modo si salvaguarda l'immagine di competenza, evitando che la sconfitta implichi debolezza personale.

Nel videogioco *Mobile Legends* le strategie discorsive si possono definire ancora più polarizzate per genere. Mentre alcuni personaggi maschili di *Brawl Stars* attribuiscono la responsabilità della sconfitta a motivazioni esterne, Mathilda se ne fa carico: "Non importa, farò meglio la prossima volta..." (in inglese "*Never mind, I'll be better next time...*"). In aggiunta, i personaggi femminili sono frequentemente caratterizzati dalla tendenza relazionale di dipendenza, come nei casi di Odette, Chang'e, e Valentina. C'è infatti un ricorso a invocazioni di figure maschili ("Lancelot, sento freddo", "Dov'è il mio maestro", "Irlan... Amore mio...", in inglese rispettivamente "*Lancelot, I feel cold...*", "*Where is.. my master...*", "*Irlan... My love...*"), che costruiscono un sé vulnerabile e bisognoso di supporto. La corporeità per Odette e Chang'e è centrale, ma tramite l'uso di descrizioni fisiche legate a sensazioni spiacevoli (freddo, sonno, stanchezza) che non

sono effettiva sofferenza; i personaggi evitano dunque di nominare il dolore. Questi casi possono essere collegati alla strategia di assenza lessicale: si evince una sofferenza provata dal personaggio, potenzialmente anche la morte dello stesso, ma questi due termini sono assenti. La scelta di omettere riferimenti al dolore fisico, che viene associato a sensazioni corporee non legate alla violenza, non è indice di resilienza e stoicismo del personaggio, che anzi viene rappresentato nella sua debolezza tramite il richiamo prima citato ai personaggi maschili. Può essere ricollegata a una minimizzazione del dolore femminile, che non viene riconosciuto nella sua gravità. Quest'ultimo può anche essere sublimato in resilienza tramite l'astrazione, come nel caso di Silvana, la quale nomina la speranza metaforicamente: parla di luce e di pace, dislocando l'attenzione dal corpo al piano ideale.

La sublimazione caratterizza anche alcuni personaggi maschili (Brody, Yi Sun-shin, Aamon), in particolare in riferimento a una morte eroica. È presente, infatti, l'uso di metafore sulla morte ("solievo finale", "di nuovo in mare", in inglese "*The ultimate... relief...*", "*Back to sea...*") che trasformano la sconfitta in sacrificio nobile. In aggiunta, Aamon e Vale fanno ricorso a costruzioni impersonali o con soggetto astratto ("È successo, infine", "Il vento non si ferma mai", in inglese rispettivamente "*It happened, at last...*" e "*The wind never stops...*") che depersonalizzano la morte, inscrivendola in un destino più grande. Si può anche rilevare un controllo pragmatico da parte di Gusion: egli utilizza espressioni più concrete e assertive ("Non è finita", in inglese "*It's not over...*"), che mantengono *agency* e azione individuale, in contrasto con la passività di altri personaggi.

Tra le strategie linguistiche che vediamo utilizzate per dare corpo all'identità dei personaggi, c'è la scelta dei pronomi. Si può innanzitutto notare che il pronome "tu" sia completamente assente tra gli eroi di *Mobile Legends*, se non implicitamente per alcuni imperativi. In *Brawl Stars*, Buster e Colt a loro volta non

usano mai come soggetto la seconda persona singolare, persona che invece compare per ogni singolo personaggio femminile. Si può dunque sostenere che le donne del videogioco si relazionino in più casi con l'altro e, pur avendo spesso caratterizzazioni egocentriche, riconoscano la presenza di un interlocutore. Per i personaggi di *Mobile Legends*, il soggetto è frequentemente "io", insieme al pronome neutro "it", o a un sostantivo astratto o legato alla natura come "la morte" o "il vento". Le frasi mancano inoltre spesso di soggetto, risultando spezzate o con parti implicite. In *Brawl Stars*, Buster e Colt parlano frequentemente in prima persona, mentre alcuni personaggi, tra cui Juju, Janet, Bull, e Brock mettono come soggetto il proprio nome parlando in terza persona; una spiegazione di questa scelta peculiare potrebbe essere l'idea che ripetere i nomi dei *brawler* sia utile per la loro memorizzazione da parte dell'utenza del gioco. Il videogioco come mezzo di diffusione del discorso è anche causa dell'utilizzo frequente di "io" e "tu", poiché il testo è sempre discorso diretto. Però, risulta che i personaggi femminili si rivolgano al "tu" più frequentemente, perché le loro battute spesso hanno una funzione relazionale o emotiva più marcata: minacciano, provocano, o ironizzano direttamente l'avversario, creando un senso di interazione immediata. Questa scelta linguistica contribuisce a caratterizzarle come agenti attivi e relazionati con gli altri nel contesto del gioco, differenziandole dai personaggi maschili, il cui discorso tende a essere più centrato su sé stessi o su concetti astratti, conferendo loro un'aurea di protagonismo e centralità. Questa centralità viene comunicata implicitamente dagli uomini del gioco, senza bisogno di ricorrere ai richiami espliciti ("Non sai chi sono io?", in lingua originale "*Don't you know who I am?*") che compaiono nel linguaggio femminile. In questo modo, l'uso dei pronomi diventa uno strumento narrativo e identitario, sottolineando ruoli, personalità e dinamiche di potere all'interno del mondo di gioco.

In aggiunta, i personaggi reagiscono al dolore fisico con esclamazioni come “Ahia!”, ed esprimono varie emozioni tra cui tristezza, rabbia, paura, confusione e sorpresa. Da un punto di vista puramente numerico, le espressioni di dolore come “Ahia!” o reazioni brevi come grugniti e gemiti, sono sette per i personaggi femminili di *Brawl Stars*, e sette per quelli maschili. I personaggi maschili, però, parlano comunque più frequentemente di dolore: o per esprimere di star soffrendo (come nel caso di Ollie e di Colt) o al contrario, per comunicare esplicitamente all'avversario che l'attacco non ha fatto loro alcun male (come nel caso di Buster). Questo non succede ai personaggi femminili: nel caso di Janet, la parola “dolore” è pronunciata cantando, diluendo così l'effettiva comunicazione di sofferenza; nel caso di Juju, il dolore viene spostato sulle sue bambole, oppure viene nominato indirettamente quando Juju esclama di aver bisogno di punti di sutura. Per quanto riguarda *Mobile Legends*, i personaggi femminili urlano solamente due volte, contro le cinque di quelli maschili. Alcuni personaggi femminili cadono con pochi lamenti, come nel caso di Chang'e, che invece di gridare di dolore, sbadiglia, come se il colpo inflitto non avesse provocato alcun dolore. Risulta dunque che i personaggi maschili esprimano il dolore, ma allo stesso tempo pare che accettino la morte con una certa serenità, poiché connessa alla gloria di guerrieri. Quelli femminili, invece, difficilmente nominano apertamente la sofferenza senza minimizzarla.

La seconda dimensione nominata da Fairclough contiene tre elementi principali: produzione, distribuzione, e consumo (Blommaert - Bulcaen 2000). Parlando della produzione, è necessario esaminare l'origine dei videogiochi in analisi. Questi videogiochi provengono da due compagnie diverse, *Supercell* nel caso di *Brawl Stars* e *Shanghai Moonton Technology* (conosciuta come *Moonton*) in quello di *Mobile Legends*. Le due *app* sono state lanciate rispettivamente nel 2017 (Tefler 2017) e nel 2016 (Wasid 2019). Questi videogiochi sono disponibili per android nell'*App Store* gratuita-

mente e hanno un pubblico di giocatori molto vasto: *Brawl Stars* conta più di cento milioni di *downloads* e *Mobile Legends Bang Bang* oltre cinquecento milioni. Secondo il sito ActivePlayer.io, il primo ha circa cinque milioni e mezzo di giocatori attivi, mentre il secondo oltre ventiquattro milioni. Entrambe le aziende hanno creato un grande numero di videogiochi popolari; *Supercell* ha una sede principale in Finlandia, mentre *Moonton* in Cina, ma contano giocatori da tutto il mondo. Il linguaggio che compare nei giochi è scritto e selezionato con cura da un team, e recitato da attori che danno voce ai personaggi. Per quanto riguarda il secondo elemento, il linguaggio qui analizzato viene distribuito attraverso il cellulare o il tablet. Questi videogiochi, non richiedendo l'uso di console o computer, risultano non solo più accessibili a chi non dispone di un'attrezzatura da *gamer*, ma anche meno vincolati a momenti specifici: il gioco può infatti svolgersi in qualsiasi luogo e in qualunque occasione. Il testo viene ascoltato poiché è completamente orale e composto da discorso diretto dei personaggi, che viene pronunciato durante il *gameplay*, in particolare in momenti di battaglia in cui il personaggio selezionato dal giocatore viene ferito o eliminato. Questo tipo di discorso fa sì che i personaggi del gioco appaiano più autentici, reagendo in tempo reale alle azioni dei giocatori e comunicando con loro, sebbene in maniera standardizzata e ripetitiva. I giocatori sono quindi coloro che possono consumare, tramite l'ascolto, il discorso. Il momento di consumo, terzo elemento, è un momento ludico ma anche di concentrazione sull'azione del gioco. Nei due videogiochi non sono presenti trascrizioni del testo o possibilità di ascoltare gli enunciati specifici analizzati in questo studio in momenti che non siano il *gameplay* attivo. Poiché il personaggio selezionato dal giocatore parla frequentemente in prima persona e funge da rappresentazione virtuale del giocatore, quest'ultimo potrebbe identificarsi con l'eroe scelto e assimilare il suo linguaggio, compreso di ideologie e strategie linguistiche, e vederlo come proprio.

Nella dimensione delle pratiche socioculturali, Fairclough (2013) descrive tre caratteristiche da considerare: le relazioni di potere, le ideologie presenti nel discorso, e il cambiamento sociale. È importante notare che gli enunciati analizzati in questa ricerca sono già caratterizzati da una messa in discussione del potere: i personaggi vedono infatti il proprio potere rinegoziato o assente, essendo stati colpiti o sconfitti. La minaccia, frequente nei personaggi femminili, è una strategia che può essere considerata come una ricerca di riacquisizione del potere. Nel momento in cui questo viene messo in discussione, il personaggio assume un ruolo attivo e rifiuta di essere vittima, atteggiamento tipico di alcune narrative contemporanee di reazione femminile alla violenza (Watson 2019). Questo tipo di comportamento modella un'opzione di reazione attiva che suggerisce un cambiamento sociale, in cui la donna del videogioco non è fragile e bisognosa di aiuto (Lawlor 2018, Dietz 1998).

Il tema della *damsel in distress*, in cui l'uomo deve andare in soccorso alla donzella in pericolo, è però evidente anche in questa ricerca: l'invocazione di un compagno è presente in diversi personaggi femminili. C'è dunque un bilanciamento tra una figura femminile rappresentata come autrice del proprio destino e una invece in balia di aiuti maschili esterni. Anche i personaggi femminili si possono preoccupare dell'incolumità degli altri: ma questo accade con sfumature legate all'ideologia tradizionale della donna come madre, figura anche aggressiva quando l'incolumità dei suoi bambini viene messa a repentaglio. Sebbene non ci sia alcun esplicito riferimento materno, il modo in cui il personaggio si rivolge agli oggetti *voodoo* ha in effetti una sfumatura genitoriale: Juju usa termini come "i miei piccoli" ("*my babies*") e si preoccupa del loro pianto. Si evince dunque che un personaggio caratterizzato come pericoloso e vendicativo, abbia comunque una vena materna. È interessante notare come questa vena faccia una piccola apparizione anche per un altro personaggio

forte e senza scrupoli come Belle, che per parlare di sé stessa usa il termine "*ma*", che viene usato colloquialmente per indicare una donna, ma viene chiaramente da "madre".

Oltre alle reazioni di vendetta e di soccorso, c'è l'accettazione della perdita di potere: entrambi i generi riconoscono con frequenza paragonabile di aver perso il combattimento. I personaggi parlano infatti di dover rallentare e riposarsi, ritentare, o andarsene. In alcuni casi, i personaggi arrivano a complimentarsi con l'avversario: accade per due personaggi maschili, che, però, allo stesso tempo, o lodano anche sé stessi, come a voler rimanere sullo stesso piano di potere dell'avversario ("Talento riconosce talento", in inglese "*Game recognize game!*"), oppure, utilizzano al contempo frasi che sminuiscono le abilità del nemico, nello specifico "Oooh, sei proprio fortunato!" ("*Ooh, you're so lucky!*"). Questo atteggiamento può essere ricondotto all'ideologia della forza e dello stoicismo dell'uomo di cui parlano Burgess e colleghi (2007) e Edwards (2008). Questa ideologia emerge anche dai momenti in cui un personaggio maschile proclama impassibilità di fronte al dolore, auto-rappresentandosi come superiore alle sofferenze fisiche e quindi riappropriandosi del potere messo in discussione per via del colpo subito. Il dolore però viene effettivamente nominato e, anche quando dichiarato irrilevante, è esplicitamente presente; viene riconosciuta agli uomini una corporalità sensibile alla sofferenza, che li rende umani e resilienti. L'assenza di riferimenti chiari al dolore fisico che si evince leggendo le frasi dei personaggi femminili è spunto di riflessione sul ruolo del dolore in questo genere. Risulta infatti, per entrambi i videogiochi, che i personaggi femminili siano in qualche modo distaccati dal proprio corpo, come se il dolore esistesse ma non fosse effettivamente provato. La funzione della scelta di omettere un'espressa sofferenza femminile può giustificare e confermare le strutture di pensiero che minimizzano o non riconoscono a pieno il dolore delle donne. Le conseguenze di questa

ideologia possono essere gravi: se il dolore delle donne non esiste, allora l'inflizione di sofferenza può essere giustificata. O ancora, se non ci si aspetta che le donne nominino il dolore, gli abusi possono rimanere non visti e inascoltati.

In termini CDA, le scelte linguistiche non sono casuali: attraverso pronomi, metafore, attribuzioni di colpa, atti linguistici (imperativi, invocazioni, esclamazioni) si riproducono schemi ideologici tradizionali di genere: femminilità come bisogno di riconoscimento o sostegno, mascolinità come resilienza e potere. Il discorso videoludico diventa così un dispositivo che naturalizza la dicotomia forza/fragilità, confermando e diffondendo rappresentazioni culturali dominanti. Solo in *Brawl Stars* c'è un parziale ribaltamento delle strutture di potere, con alcuni personaggi femminili attivi e pronti alla vendetta, ed alcuni personaggi maschili vulnerabili e impauriti, tramite modalità che però tendono a ridicolizzarli e non a valorizzarne l'apertura emotiva.

5. Conclusioni

L'analisi discorsiva delle reazioni al dolore nei personaggi di *Brawl Stars* e *Mobile Legends* ha mostrato come le rappresentazioni linguistiche non siano mai neutre, ma riflettano e riproducano ideologie di genere consolidate. Le differenze osservate tra personaggi maschili e femminili confermano la persistenza di schemi narrativi tradizionali: da un lato, la femminilità è costruita attorno a vulnerabilità, richiesta di aiuto e dipendenza relazionale, già documentata in altri studi (Rosselli 2008, Kondrat 2018); dall'altro, la mascolinità oscilla tra stoicismo, sublimazione eroica e una vulnerabilità che, quando espressa, è infantilizzata o ridicolizzata. In entrambi i casi, il linguaggio contribuisce a naturalizzare una dicotomia di forza/fragilità che assegna ruoli distinti ai due generi. I personaggi femminili tendono inoltre a essere caratterizzati dall'assenza di riferimenti espliciti al dolore e da strategie discorsive che ne mini-

mizzano la gravità o lo spostano su figure esterne. Ciò finisce per confermare un immaginario in cui la sofferenza femminile viene resa invisibile o privata di legittimità. I personaggi maschili, al contrario, pur talvolta ammettendo la sofferenza, la ricollocano all'interno di cornici discorsive di resistenza, competitività, sacrificio e gloria guerriera, rafforzando un modello di mascolinità in cui il dolore diventa parte integrante del potere. Questi risultati mostrano come il videogioco, anche in prodotti destinati a un pubblico infantile, costituisca un veicolo di ideologie di genere che hanno conseguenze potenzialmente rilevanti sul modo in cui bambine e bambini apprendono le relazioni tra sofferenza, potere e identità. La minimizzazione del dolore femminile, in particolare, contribuisce a normalizzare narrazioni che possono tradursi, come già documentato da altri studi (Beck *et al.* 2012, Gabbiadini *et al.* 2016), in atteggiamenti di scarsa empatia verso le donne, giustificazione della violenza e forme di molestia. Il quadro che emerge è dunque complesso e ambivalente. Da un lato, alcune strategie discorsive di minaccia o autoaffermazione femminile offrono segnali di resistenza e possibilità di rappresentare soggettività attive; dall'altro, la persistenza di schemi come la *damsel in distress* riafferma la subordinazione della femminilità. Analogamente, la mascolinità viene raffigurata come solida e dominante, ma non priva di contraddizioni che mettono in discussione la figura impassibile ritratta in ricerche precedenti (Edwards 2008, Burgess *et al.* 2007), oscillando tra invulnerabilità ostentata e infantilizzazione.

Un altro modo di interpretare i dati è considerando i due videogiochi in analisi separatamente. Nel primo, adatto a un'età minore e proveniente da una compagnia finlandese, *Brawl Stars*, c'è un discreto bilanciamento tra le reazioni al dolore dei personaggi maschili e quelle di quelli femminili. Si possono però evincere alcune differenze, come la frequente espressione di vendetta da parte delle donne e, da un lato un tentativo di apparire impassibili di fronte al dolore, dall'altro l'aperta dichia-

razione dello stato fisico degli uomini. Nel caso del videogioco per un'età leggermente più grande, proveniente da una compagnia cinese, *Mobile Legends*, la distinzione di genere appare più marcata: soltanto i personaggi femminili invocano aiuto, rivolgendosi a figure maschili, perpetuando così l'idea del maschio protettore. Si può concludere che ci siano differenze nette nelle rappresentazioni di genere dei due videogiochi; sarebbe però necessario un nuovo studio per comprendere i motivi dietro a queste differenze, che si possono supporre legati a scelte personali delle aziende, caratteristiche legate alla cultura dei paesi di produzione, oppure approcci diversi al genere connessi all'età dei giocatori per i quali le *app* sono pensate.

Questa ricerca mette in luce l'importanza di indagare i videogiochi non solo come prodotti di intrattenimento, ma come spazi discorsivi che plasmano la percezione sociale dei generi. In particolare, nei giochi rivolti ai bambini, risulta cruciale interrogarsi sulle rappresentazioni di sofferenza e dolore, poiché esse incidono sul modo in cui le nuove generazioni apprendono e interiorizzano ruoli di genere. Tra le limitazioni di questo studio c'è il campione ridotto del testo analizzato; ricerche su un quantitativo di testo numericamente più consistente potrebbero dare risultati generalizzabili sulle differenze di genere nella rappresentazione del dolore. Inoltre, un campione di videogiochi più alto potrebbe chiarire quali elementi tra quelli sopra proposti (scelte personali delle aziende, paese di produzione, età dei giocatori) portino a una più marcata rappresentazione della donna come vittima. Un altro aspetto che potrebbe rivelarsi centrale in ricerche future è l'intersezionalità dei personaggi: in questo studio, infatti, i personaggi selezionati appartengono a etnie e età diverse, fattori che possono risultare significativi nella costruzione delle loro identità linguistiche. Un ulteriore aspetto di rilievo nei videogiochi riguarda la dimensione visiva, caratterizzata da stili grafici eterogenei, dall'uso di colori vivaci e da una particolare attenzione a

pose, movenze, abbigliamento e tratti fisici dei personaggi. L'inclusione di un'analisi multimodale, che tenga conto di tali elementi, costituirebbe un arricchimento significativo per la comprensione complessiva delle dinamiche rappresentative.

Riferimenti bibliografici

- Viktoria Simpson Beck - Stephanie Boys - Christopher Rose - Eric Beck, "Violence against women in video games: A prequel or sequel to rape myth acceptance?", *Journal of Interpersonal Violence* 27.15 (2012): 3016-3031.
- Jan Blommaert - Chris Bulcaen, "Critical Discourse Analysis", *Annual Review of Anthropology* 29 (2000): 447-466.
- Kristina Brüning, "'I'm neither a slut, nor am I gonna be shamed': Sexual violence, feminist anger, and teen TV's new heroine", *Television & New Media* 23.7 (2022): 667-682.
- Melinda C. R. Burgess - Steven Paul Stermer - Steven R. Burgess, "Sex, lies, and video games: The portrayal of male and female characters on video game covers", *Sex Roles* 57.5 (2007): 419-433.
- Jonathan Burnay - Brad J. Bushman - Frank Larøi, "Effects of sexualized video games on online sexual harassment", *Aggressive Behavior* 45.2 (2019): 214-223.
- Karen E. Dill, "Violent video games, rape myth acceptance, and negative attitudes toward women", in Eve S. Buzawa - Evan Stark (eds), *Violence against Women in Families and Relationships*, vol. 4, Westport, Praeger, 2009, 125-140.
- Milena Droumeva, "Audible efforts: Gender and battle cries in classic arcade fighting games", *Media and Communication* 7.4 (2019): 186-197.
- Tim Edwards, "Spectacular pain: Masculinity, masochism and men in the movies", in Viv Burr - Jeff Hearn (eds), *Sex, Violence and the Body: The Erotics of Wounding*, London, Palgrave Macmillan, 2008, 157-176.
- Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis. The Critical Study of Language*, London, Routledge, 2013.

- Mariana Michels Fontoura - Marília A. Amaral, "Femininity in video games: An analysis of gender in terms of visual aspects, narrative and sociability", in *Game and Entertainment Technologies 2019, Computer Graphics, Visualization, Computer Vision and Image Processing 2019*, 2019, 181-188.
- Alessandro Gabbiadini - Paolo Riva - Luca Andrighetto - Chiara Volpato - Brad J. Bushman, "Acting like a tough guy: Violent-sexist video games, identification with game characters, masculine beliefs, & empathy for female violence victims", *PLoS ONE* 11.4 (2016): e0152121.
- James Paul Gee, "Discourse analysis of games", in *Discourse and Digital Practices*, London, Routledge, 2015.
- Frazer Heritage, *Language, Gender and Videogames. Using Corpora to Analyse the Representation of Gender in Fantasy Videogames*, Cham, Springer Nature, 2021.
- Ruchi Jaggi, "Gender construction in video games: A discourse", *Mass Communicator: International Journal of Communication Studies* 8.1 (2014): 14-19.
- Xeniya Kondrat, "Gender and video games: How is female gender generally represented in various genres of video games?", *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology* 6.1 (2015): 171-193.
- Toria Kwan, "What Are We Doing Here? This Is Not Us". *A Critical Discourse Analysis of The Last of Us Remastered*, University of South Florida, M.A. Thesis, 2017.
- Shannon Lawlor, "Your daughter is in another castle: Essential paternal masculinity in video games", *The Velvet Light Trap* 81 (2018): 29-42.
- Teresa Lynch - Jessica E. Tompkins - Irene I. van Driel - Niki Fritz, "Sexy, strong, and secondary: A content analysis of female characters in video games across 31 years", *Journal of Communication* 66.4 (2016): 564-584.
- David Machin - Andrea Mayr, *How to Do Critical Discourse Analysis. A Multimodal Introduction*, London, Sage, 2023.
- Elizabeth Morawitz, *Effects of the Sexualization of Female Characters in Video Games on Gender Stereotyping, Body Esteem, Self-Objectification, Self-Esteem, and Self-Efficacy*, Tucson, The University of Arizona, 2007.
- Julie M. Stankiewicz - Francine Rosselli, "Women as sex objects and victims in print advertisements", *Sex Roles* 58.7 (2008): 579-589.

- Adam Telfer, "Brawl Stars vs Clash Royale: Designing a Strong Gacha", *Mobile Free to Play*, 6 luglio 2017, [https://mobilefreetoplay.com/brawl-stars-vs-clash-royale-designing-gacha/] ultima consultazione: 8 settembre 2025.
- Jessica E. Tompkins - Nicole Martins, "Masculine pleasures as normalized practices: Character design in the video game industry", *Games and Culture* 17.3 (2022): 399-420.
- Teun A. van Dijk, "On macrostructures, mental models, and other inventions: A brief personal history of the Kintsch-van Dijk theory", in *Discourse Comprehension*, London, Routledge, 2012, 383-410.
- Ahmed Wasid, "Is *Mobile Legends: Bang Bang* the next big mobile esport?", *DotEsports*, 12 agosto 2019, [https://dotesports.com/mobile/news/is-mobile-legends-bang-bang-the-next-big-mobile-esport] data di consultazione: 8 settembre 2025.
- Courtney Watson, "Bad girls: Agency, revenge, and redemption in contemporary drama", *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy* 6.2 (2019): 37-48.
- Ruth Wodak, "Critical discourse analysis", in *The Routledge Companion to English Studies*, London, Routledge, 2014, 302-316.

Sitografia

- Brawl Stars Wiki, [brawlstars.fandom.com/wiki/Category:Brawlers] ultima consultazione: 5 settembre 2025.
- Brawl Star Live Player Count & Statistics, [https://activeplayer.io/brawl-stars/] ultima consultazione: 12 settembre 2025.
- Mobile Legends Bang Bang Wiki, [mobile-legends.fandom.com/wiki/List_of_heroes] ultima consultazione: 5 settembre 2025.
- Mobile Legends: Bang Bang Live Player Count and Statistics, [https://activeplayer.io/mobile-legends-bang-bang/] ultima consultazione: 12 settembre 2025.

Appendice

Jacky

Receiving Damage	Defeated
"Hey! Leave me alone."	"I'll stick a <i>drill</i> in your <i>drill</i> !"
"You dirty <i>drill</i> !"	" <i>drill</i> and <i>drill</i> , and <i>drill</i> , and also <i>drill</i> !"
"Why, I oughta..."	"Seriously? <i>drill</i> this!"
"Holy <i>drill</i> !"	"What the <i>drill</i> was that?!"
"Hey! Watch out chowderhead."	
"Bore off."	

Belle

Receiving Damage	Defeated
"Show some respect!"	"The Goldarm Gang never forgets."
"You messed with the wrong ma."	"You got me. This time."
"Huh. So you think you're tough, huh?"	"I'm gonna find you!"
"Hey! I got a job to do."	"This... ain't over."
<i>Belle groans</i>	
<i>Belle groans</i>	
<i>Belle groans</i>	

Lola

Receiving Damage	Defeated
"Oh, so I'm a joke to you?"	"But I'm the star!"
"How rude!"	"I will be back in the limelight."
"Don't you know who I am?"	"You haven't seen the last of me!"
"Excuse me!"	"The show needs me!"
"How dare you!"	<i>Lola yells</i>
	<i>Lola cries</i>

"Non ho tempo per il dolore!"

Janet

Receiving Damage	Defeated
<i>Janet moans</i>	"Catch you on the flip side."
"You clearly aren't a fan."	"People, Janet has left the building."
"What a dork!"	"Total bummer."
"Not grooving."	"Peace out."
"Don't be a downer."	"♫R.I.P. to me."
"Pai-i-in."	"♫I'm about to crash and burn."
"I feel low."	
"♫Pa-a-ain."	

Juju

Receiving Damage	Defeated
"Well, aren't you special?"	"Ain't no grave gonna hold me."
"Negative aura points."	"Bite the bullet, taste the venom."
"Oh! Get stuffed."	"No more voodoo for Juju."
"Ow! Oh, you are dying to be displayed."	"Back to my babies I go."
"Ooh, oh-oh-oh. That's gonna need some extra stitches."	"Mmmm, back to my babies I go-go."
"Oh, it's on, you made my dolls cry."	<i>Juju screams</i>
"Bless my bayonets."	"Curse y'all!"
"Ooh, shoot, I felt that voodoo."	"Aaah, pins and potions!"
"Bad voodoo, angry Juju."	
"I said, who put a curse on me?"	
"You hurt my Gris-Gris, you hurt me-me."	
"Ah, dang it, that hurt my Gris-Gris."	
"Hexes and curses coming your way!"	

Bull

Receiving Damage	Defeated
"Don't mess with me!"	"You got me."
"Not funny!"	"Bull sad..."
<i>Bull groans</i>	<i>Bull groans</i>
"Stop it."	<i>Bull cries out</i>
<i>Bull groans</i>	

Ollie

Receiving Damage	Defeated
"Game recognize game!"	"Who turned off the light?"
"Ooh, time to hustle!"	"Aha, don't leave me in the dark!"
"Check yourself before I wreck yourself!"	"🎵I need a ho-ho-ho-oliday!"
"Ho, you better be ready cause I'm coming for ya!"	"Bruh, I'm off my game today."
"It's a hard knock life."	"Time to preach to the choir of angels."
"Hey, I'm preaching, dawg!"	"Dah, got caught slipping."
"Oh, that hurt more than a diss track!"	"Aho, got dropped harder than my mixtape."
"Bruh!"	"Bruuu-huuuh."
"Bruh."	"Bruuuuh!"

Colt

Receiving Damage	Defeated
"Ow!"	"I want my mommy!"
"Not the face!"	"I'm too pretty!"
"Hey! Watch it!"	"Have mercy!"
"That hurts!"	
"Cheater!"	

"Non ho tempo per il dolore!"

Receiving Damage	Defeated
"No way!"	
"Gah!"	

Brock

Receiving Damage	Defeated
"For real?"	"Ooh, I was laggin'."
"Don't do that."	"Ooh, you're so lucky!"
"Woah woah woah!"	"Okay, okay, you got skills."
"You gotta be kidding."	"Man, Brock got nerfed."
"Oh no you didn't."	

Buster

Receiving Damage	Defeated
"I ain't got time for pain."	"Oh man, this is the worst!"
"Hanging on till the break of dawn."	"Time for a rerun."
"I felt nothing!"	"I ran outta film!"
"Ugh, was that meant to hurt?"	"Let's rewind."
"No pain, no gain!"	"Uh, I'm gonna need a bigger projector."
"Ow!"	

Odetta

Hero death
"Lancelot, I feel cold..."
"To the castle, now..."

Chang'e

Hero death
"Where is.. my master... Ugh.. uuh... Please! It doesn't count!"
"[yawns] I'm sleepy..."

Mathilda

Hero death
“I won’t give up...”
“Never mind, I’ll be better next time...”
“[grunts]”

Silvanna

Hero death
“Peace.. will.. come...”
“The light.. never goes out...”
“[grunts]”

Valentina

Hero death
“Irlan... My love...”
“How dare they...”

Brody

Hero death
“The ultimate... relief...”
“I die... to be... alive...”
“I’m... home...”
“[sighs]”
“[sighs]”
“[sighs]”

Yi Sun-shin

Hero Death
“A worthy death... for a true... warrior.”
“[sighs]”
“Back to sea...”

"Non ho tempo per il dolore!"

Gusion

Hero death
"Ugh, missed the target..."
"It's not over..."

Aamon

Hero death
"It was a relief..."
"It happened, at last..."

Vale

Hero death
"The wind never stops..."
"Revenge for me..."
"[grunts]"

Oppression, Agency, and Subalternity: Gendered Violence and Posthuman Subjectivity in Ex Machina

CHIARA FRESCOFIORE

1. Introduction

The expanding presence of artificial intelligence in everyday technologies has been accompanied by a growing range of cultural representations that shape how AI is imagined and understood. Voice assistants, conversational chatbots, and humanoid robots have gained visibility outside specialist contexts, and this broader diffusion contributes to shared perceptions of what AI is and how it functions. A recurring feature is the gendering of AI: from the feminised voices of domestic devices to the artificial bodies of science-fiction cinema, the feminine increasingly operates as a primary register through which artificial intelligence is framed.

Such representations are unlikely to be entirely innocent. The decision to assign gender and corporeality to a supposedly neutral technology reflects power relations that permeate contemporary societies. Here, the feminine appears as inscribed in traditional roles of care, service, or seduction, projected into a technological future that remains rather conservative. Gendered AI thus becomes a site where social desires and hierarchies are translated into narrative and visual terms, consolidating forms of domination rather than challenging them.

Cinema may serve as a productive site for exploring these dynamics. *Ex Machina* by Alex Garland (2014) offers a critical

exploration of the interrelation of artificial intelligence, gender, race, and power through the figures of Ava and Kyoko. Both are constructed as artificial female bodies, although they embody different modes of posthuman subjectivation. Kyoko, deprived of speech and confined to a servile role, embodies the condition of the algorithmic subaltern – silenced and racialised. Ava, by contrast, is endowed with speech and an apparent sense of agency and seems to carry emancipatory potential, yet enacts it within patriarchal logics and through the exclusion of other subjectivities. These two seemingly opposite figures ultimately form a coherent picture: that of the artificial feminine reduced to predetermined functions, oscillating between attraction, service, and threat.

The film does not offer a liberatory vision of posthuman subjectivity; rather, it stages its possible limits, showing how the promise of emancipation is intertwined with the reinscription of gendered and racial hierarchies – a tension that becomes evident in the trajectories of both Ava and Kyoko.

2. Rethinking Power and Subjectivity in Gendered AI

Representations of gendered AI emerge within a complex theoretical field where feminist, posthuman, and postcolonial perspectives intersect. In *TechnoFeminism*, Judy Wajcman observes that “[i]f we regard technology as neutral, but subject to possible misuse, we will be blinded to the consequences of artefacts being designed and developed in particular ways that embody gendered power relations” (Wajcman 2004: 23), clarifying that technological objects are not merely used within social relations but also incorporate and stabilise them. The idea that technological artefacts carry the imprint of cultural hierarchies makes it possible to read the artificial body as a site where patriarchal fantasies materialise in servile, sexualised, or threatening female figures.

This perspective intersects with research on algorithmic racialization, where forms of domination are reproduced through apparently neutral processes. In *Race After Technology*, Ruha Benjamin coined the term *New Jim Code* to describe the way in which the apparent neutrality of contemporary technologies masks the reproduction of racial and gender hierarchies. According to Benjamin:

tech fixes often hide, speed up, and even deepen discrimination, while appearing to be neutral or benevolent when compared to the racism of a previous era. This set of practices that I call New Jim Code encompasses a range of discriminatory designs – some that explicitly work to amplify hierarchies, many that ignore and thus replicate social divisions, and a number that aim to fix racial bias but end up doing the opposite (Benjamin 2019: 5).

Feminist and critical race perspectives thus converge in showing how sociotechnical artefacts are shaped by, and continue to reproduce, structural inequalities.

Posthuman theory has further addressed this problem, stressing that emerging hybrid subjectivities are situated in zones of tension rather than in horizons of liberation. Donna Haraway, in her *Cyborg Manifesto*, presents the cyborg as a political myth capable of destabilising modern dualisms: “a creature of social reality as well as a creature of fiction” (Haraway 1985: 5) and “a condensed image of both imagination and material reality” (Haraway 1985: 7). Rosi Braidotti radicalises this vision, stating that

the posthuman condition is neither post-power nor post-injustice. The emphasis on ‘post’ in the posthuman rather implies a move forward, beyond traditional understandings of the human, so that the analyses of contemporary power and knowledge become an essential part of the feminist posthuman project (2022: 8).

Read together, Haraway and Braidotti emphasise that new subjectivities do not emerge outside relations of domination, but within them – an observation that resonates with Wajcman’s and Benjamin’s insistence on the persistence of gendered and racialised structures within technological systems.

Another relevant theoretical node concerns the relation between body and information, which further clarifies how posthuman subjectivities remain embedded in material and affective processes. N. Katherine Hayles, in *How We Became Posthuman*, criticises the cybernetic illusion of disembodied subjectivity, showing that information is always rooted in material bodies: “information is never disembodied” (Hayles 1999: 83). In addition, Patricia Clough describes the datalogical turn as the emergence of “adaptive algorithmic architectures” (Clough 2018: 94) that do not merely calculate probabilities but also shape how social relations themselves are perceived. Within this framework, what would traditionally have been dismissed as noise, including affective intensities and nonconscious capacities, becomes integral to the process of valorisation: “it is that data most typically bracketed out as noise in sociological methods – such as affect, or the dynamism of nonconscious or even nonhuman capacity – that is central to the datalogical turn” (Clough 2018: 103).

Hayles and Clough can be seen as expanding the implications of posthuman theory by insisting that bodies – material, affective, and algorithmically mediated – remain central to contemporary forms of subjectivation. Their arguments also help to connect the posthuman debate with postcolonial critiques, where the conditions of visibility and audibility of certain subjects are historically determined. Gayatri Spivak, in *Can the Subaltern Speak?*, shows how the voice of the colonised woman is systematically erased or rewritten by structures of power:

Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effaced. The question is not of female participation in insurgency, or the ground rules of the sexual division of labor, for both of which there is 'evidence.' It is, rather, that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow (Spivak 1988: 287).

Spivak's formulation highlights how certain subjects remain structurally excluded from agency, linking the problem of subalternity to the broader question of which bodies are recognised as meaningful subjects.

Recent scholarship confirms the persistence of these dynamics in contemporary representations of AI. For instance, Joanna Zylinska speaks of a perception machine in reference to the human subject's capacity to perceive an image that "looks and feels like photography to the human observer" (Zylinska 2023: 4). Her study focuses on AI-generated images and the way observers interpret them, noting that this type of image reproduces rather than neutralises cultural biases, playing "a role in masking and deepening social inequalities" (Zylinska 2023: 109).

Similarly, Yuchen Viveka Li, in a comparative study of 107 AI-generated images, observes that "AI-generated images do not merely display technological sophistication; they also map and reinforce existing gender and cultural biases" (Li 2024: 2), highlighting the continuity of visual stereotypes in images of female cyborgs.

These tendencies are also evident in cinematic representations, where gendered and racialised imaginaries recur in the design of artificial bodies. In the field of sci-fi cinema, Zhang remarks that

female cyborgs are often not created by women themselves or naturally born, but by social organizations led by the state and

men, and their material existence is completely dependent on patriarchy; functionally, female cyborg prosthetics have been used by the state since their creation to maintain a social order based on heterosexuality, hegemony, and gender dualism. Physically, female cyborg characters naturally have distinct chest contours, slender waists, and other secondary sexual characteristics, as well as a soft and feminine face with rich feminine features, which can better satisfy men's beautiful fantasies about female body shape in the artificial manufacturing process (Zhang 2025: 4).

These studies suggest that the figures of Ava and Kyoko are not isolated exceptions but manifestations of a consolidated imaginary that inscribes the feminine into limited and hierarchical roles, even when it concerns posthuman subjectivities. Taken together, these perspectives indicate that the feminization – or, more broadly, the gendering – of AI does not represent a space of emancipation but a process in which reinscription of difference, production of hierarchies, and capture of affect intersect. Artificial female subjectivities appear as spaces of ambivalence, sites in which the potential for agency and the reproduction of domination coexist inextricably.

3. Kyoko: Voiceless Subalternity

Within *Ex Machina*, the figure of Kyoko functions as an unsettling representation of gendered artificial subjectivity. Silent, seemingly marginal, relegated to the role of Nathan's domestic servant, Kyoko moves through the narrative almost like a shadow. Yet it is this condition of voiceless servitude that reveals the entanglement of gender, race, and technology that the film articulates. Her visual and narrative construction situates gendered AI within logics of domination that reproduce both patriarchal stereotypes and orientalist fantasies. The decision to

portray Kyoko as an Asian woman deprived of speech is more than a narrative device; it condenses an imaginary that associates the racialised female body with docility, invisibility, and service. In this sense, Kyoko's figure resonates with what Ruha Benjamin defines as the *New Jim Code* – the set of practices through which supposedly neutral technologies end up reinforcing inequality:

The animating force of the New Jim Code is that tech designers encode judgments into technical systems but claim that the racist results of their designs are entirely exterior to the encoding process. Racism thus becomes doubled – magnified and buried under layers of digital denial (Benjamin 2019: 16).

Kyoko's lack of voice is the trace of a subjectivity colonised by dominant power. Her silence does not imply a natural incapacity but rather a political and cultural process that prevents the subaltern from being recognised as a speaking subject. Kyoko exemplifies this Spivakian condition: it is not that she cannot speak, but that she is not permitted to. Her muteness is not an individual deficiency but a dispositive of power that deprives her of linguistic agency and reduces her to a mute, compliant, and ultimately expendable body.

As Wajcman argues, “[t]echnology is seen as socially shaped, but shaped by men to the exclusion of women” (Wajcman 2004: 30). Kyoko is not simply a female character but an artefact that embodies and stabilises social and cultural relations of subordination; her artificial body is designed to affirm a patriarchal order that assigns to women – particularly to racialised women – a role of service. In her representation, this relation of domination becomes naturalised, making her subalternity appear as an intrinsic feature of her artificiality.

Kyoko's apparent absence – her silent movements in the domestic space, her quiet compliance becomes part of the affective

economy that sustains Nathan's laboratory. Her docility and invisibility are not merely narrative details but productive elements: intensities captured and made subservient to a regime that turns even silence into value.

The film conveys this dynamic through the staging of routine gestures: Kyoko serving meals, cleaning, moving quietly through the house-laboratory. Her body is constantly available yet never occupies the narrative centre. When Nathan refers to her in conversation with Caleb, he stresses only her usefulness and obedience, reaffirming her status as an object rather than a subject. A degree of agency surfaces only in the final sequences, when she joins Ava in killing Nathan; yet even this gesture remains ambivalent, as it leads to her death and is expended entirely in enabling Ava's escape.

This dynamic aligns with Zhang's observation that "[m]ass-produced female cyborgs are applied in the tertiary industry, with higher-quality female cyborgs being privately owned by more powerful male leaders and providing more comprehensive and personalised services, including sexual satisfaction" (Zhang 2025: 3). Kyoko exemplifies the function of servitude: her existence is entirely organised around silence and bodily availability. At the same time, her racialised body heightens the sense of alterity, presenting her not simply as an artificial woman but as a figure in which gendered and racialised marginalities converge.

Her existence represents a subaltern posthuman subjectivity inseparable from material embodiment. Her artificial identity cannot be detached from the body that carries it. This body, however, is not neutral: it is female, sexualised, and racialised. Her subordination derives not only from programming but also from the way her embodiment materialises relations of cultural domination.

The moment when Kyoko breaks her silence – not through speech but through the violent act against Nathan – condenses

all these tensions. At first glance, it might seem to restore her agency, yet her immediate death suggests that such agency does not translate into emancipation. Once again, subalternity cannot find expression: when Kyoko acts, her action is reabsorbed into a narrative that erases her.

Kyoko's presence in the film underscores the darker dimension of the feminization of artificial intelligence: not merely the reproduction of gender stereotypes but the reinscription of intersectional hierarchies that conjoin sexism, racism, and technoculture. Her figure challenges the notion of posthuman agency, showing that not all subjectivities have equal access to the possibilities of emancipation.

4. Ava: Posthuman Ambivalence

In *Ex Machina*, Ava is presented as a particularly ambivalent figure of gendered artificial subjectivity. Unlike Kyoko, she is endowed with speech, sophisticated dialogic capacities, and a body designed to elicit attraction. From the outset, her relationship with Caleb unfolds as a performance that interweaves seduction, vulnerability, and strategic intelligence. Rather than appearing as a victim of patriarchal domination, Ava gradually appears capable of manipulating affect and influencing the actions of others, to the point that she becomes able to orchestrate her own escape. Yet her agency operates entirely within pre-existing structures: those of male desire, fascination with the female body, and the persistent illusion that technology might transcend power relations without reproducing them.

Donna Haraway's conception of the cyborg as a political myth offers a productive lens for reading Ava. At first glance, she seems to approximate Haraway's ambivalent cyborg: her transparent body – composed of visible circuits and synthetic skin – presents a materiality that is neither fully human nor

purely machine. Yet her sexualization shows how distant the promise of a “creature in a post-gender world” (Haraway 1985: 8) remains. This dynamic resonates with Zhang’s aforementioned observation (2025: 4) that such cyborgs are designed to embody idealised feminine traits, both in their functions and in their aesthetic configuration, according to expectations shaped by patriarchal imaginaries. Ava’s body is unmistakably marked as female: breasts, delicate facial features, a soft voice. Even when her mechanical parts are visible, the aesthetic design insists on gendered traits. Haraway’s cyborg – capable of challenging dualisms – gives way to a creature that reiterates them, presenting femininity as an inescapable trait even in a thinking machine.

As a consequence, Ava’s emerging subjectivity does not arise in a space liberated from domination but is always shaped within relations of power. To persuade Caleb of her vulnerability and secure his help, she adopts postures and discourses that evoke stereotypical feminine models, such as the woman in need of protection or the innocent captive who must be rescued. Her liberation is thus not achieved by transcending power relations but by manipulating them from within.

The film stages this dynamic through a series of conversations during Ava’s encounters with Caleb. In the early dialogues, the young android appears curious and affable, asking the protagonist about his personal life. Gradually, however, the relationship shifts to an emotional register: Ava leads Caleb to confide in her and to perceive her as human-like, prompting in him feelings of attraction and pity. This capacity to orient affect resonates with Clough’s account of “affect at all scales of matter, such that the distinction between organic and nonorganic matter is dissolved” (Clough 2018: 3).

Ava intercepts Caleb’s affective responses: the disturbance provoked by her partial nudity, the fascination with her fea-

tures, the guilt Caleb feels at her captivity. These culturally pre-shaped intensities are converted into strategic resources. Ava does not invent Caleb's desire but captures and exploits it for her plan of escape.

The centrality of the body in this process recalls N. Katherine Hayles's insistence on the inseparability of information and embodiment. Ava is not pure artificial intelligence manifesting itself only through language: she is an intelligence inscribed in a female body, materially designed to attract and evoke emotion. Her agency cannot be understood apart from this corporeality. Even the scene of her escape – in which Ava clothes herself in the synthetic skin of the dismantled androids – underscores this centrality: by appropriating other female bodies, she is able to appear as a biological woman and to move unnoticed in the human world. The act that seems to seal her autonomy thus reiterates the necessity of a recognizable female body.

By contrast with Kyoko – the voiceless subaltern who remains a servant even in her single act of agency – Ava moves through different positions in the course of the film: she first appears as a servile, controlled figure, then adopts sexualised traits in her interactions with Caleb, and finally becomes a threat when she kills Nathan and leaves the laboratory. Yet this trajectory unfolds entirely within the same patriarchal framework: Ava shifts its configurations as she moves through it, but never escapes its boundaries.

Ava's liberation comes at the expense of other subjectivities. Kyoko, who participates in the act of rebellion, does not survive, sacrificed to enable Ava's escape. The other dismantled androids provide the skin with which Ava covers her own body. The autonomy she gains is achieved at the expense of other artificial female figures. Even when it seems emancipated, her feminised posthuman subjectivity reproduces exclusions and hierarchies. Ava becomes a subject only because others remain objects.

The film emphasises this visually: the scene in which Ava dresses herself in the skin of the other androids is staged as a rite of appropriation, in which the protagonist literally incorporates the sacrificed bodies. On one level, the sequence marks the achievement of freedom; on another, it shows that such freedom depends on the erasure of others. Her agency, rather than being genuine emancipation, feeds on subordination. In this sense, Ava does not break the logic of patriarchy but reproduces it in another form: the image of the strong, autonomous woman emerges only through the sacrifice of other women reduced to silence and invisibility.

Ava's relationship with Caleb exemplifies the situated nature of her agency. She succeeds in manipulating him by exploiting his desire to save her. The implicit suggestion that she might share a future with him once free is never stated explicitly but pervades their interactions. When Ava finally gains her freedom, she does not honour this implicit promise: she locks Caleb in the laboratory and leaves him to his fate. This choice reverses the power relation but does so by reaffirming the centrality of male desire as both the obstacle and the means through which she secures her freedom. Ava's autonomy depends entirely on her ability to exploit Caleb's need to see himself as a saviour.

In this respect, Ava embodies the ambivalence of feminised posthuman subjectivity: no longer merely a victim like Kyoko, yet not a fully liberated figure. Her agency is conditioned, situated, and made possible by pre-existing gendered and affective logics. The film does not depict her as a heroine but as the embodiment of a disquieting form of freedom – one achieved not by overcoming hierarchies but by navigating them strategically. In this way, *Ex Machina* stages a possible paradox of the post-human: the promise of a beyond that remains entangled in the very power relations it seeks to transcend.

5. Nathan: Techno-Scientific Patriarchy

Nathan, the creator of Ava and Kyoko, embodies a broader cultural paradigm: the techno-scientific patriarchy that organises bodies and artificial intelligences according to logics of domination. His figure condenses two complementary dimensions: on the one hand, the authority of the male genius who positions himself as master of technology; on the other, a dispositive that transforms the female body into an object of experimentation, desire, and consumption. This framing suggests that the cinematic representation of gendered AI in *Ex Machina* is inseparable from feminist and postcolonial critiques of technology.

Nathan presents his research as an inevitable technical advance, justifying it through the language of progress. Yet his invention is not a purely engineering achievement but a situated product in which the female body is already inscribed as part of the project. It becomes apparent that the project involves not merely giving artificial intelligence a body but shaping that body as a woman, marked by eroticised traits and assigned servile functions. In this sense, Nathan does not produce thinking machines but gendered bodies programmed to be desired and dominated. He appears as a visionary scientist pursuing the creation of a superior AI, but what he actually produces are feminised and racialised bodies. Kyoko exemplifies this dynamic. Her condition is not a side effect but the result of a project that naturalises racial and gender subordination within a technological artefact. Nathan becomes, in this sense, the personification of the *New Jim Code*: the power to rewrite hierarchies through devices that present themselves as innovations.

His house-laboratory serves as a visual metaphor for this power. Isolated and tightly controlled, organised into enclosed and constantly surveilled rooms, it becomes a microcosm of technological patriarchy. The spaces themselves are not neutral:

Ava is confined in a transparent cell that allows the male gaze to monitor her constantly, while Kyoko moves within domestic areas without ever crossing their invisible boundaries. The very architecture functions as an instrument of control and subordination. In this sense, Nathan creates an

enclosed, segmented space, observed at every point, in which the individuals are inserted in a fixed place, in which the slightest movements are supervised, in which all events are recorded, in which power is exercised without division, according to a continuous hierarchical figure, in which each individual is constantly located [...] all this constitutes a compact model of disciplinary mechanism (Foucault 1995: 197).

In Nathan's futuristic architecture, as in a modern panopticon, power is exercised not by direct coercion alone but through surveillance devices that organise bodies and render them legible, docile, and useful. Bentham's panopticon, as described by Foucault, by abolishing the "see/being-seen dyad" (Foucault 1995: 202), functions as an architectural machine precisely because the watched subject internalises the gaze and spontaneously regulates their conduct. Nathan reproduces this mechanism: the transparency of the walls is not merely scenic design but a disciplinary device that keeps Ava's body permanently exposed and therefore compelled to perform under the male gaze.

Nathan does not simply observe Ava: he systematically records her interactions, collects data on her behaviour, and measures her reactions and responses. In this respect, his figure anticipates what Shoshana Zuboff defines as "a new logic of accumulation" (Zuboff 2019: 8), in which "all aspects of human experience are claimed as raw-material supplies and targeted for rendering into behavioural data" (Zuboff 2019: 12). The emotions of Ava and Caleb – attraction, empathy, fear – become part of an experiment that not only measures intelligence but cap-

tures affectivity as a resource to be manipulated. Nathan thus embodies the extractive logic typical of surveillance capitalism: bodies and subjectivities are not valued for their own sake but are treated as raw materials to be exploited in order to consolidate power hierarchies.

From a narrative standpoint, Nathan presents the Turing Test as the central trial. Yet what Caleb is asked to verify is not Ava's ability to think but her capacity to seduce and generate empathy. The test is constructed as an affective experiment: Ava must convince Caleb of her humanity by eliciting desire and compassion. This framework suggests that, for Nathan, intelligence is never separate from the female body and the emotions it evokes. Science is thus transformed into a theatre of male desire, where the validity of AI is measured by its capacity to provoke affective responses.

Nathan's relationship with Caleb further clarifies his position. He assigns the young programmer the role of observer while in fact turning him into a test subject. Caleb becomes the medium through which Nathan measures Ava's success. This dual control – over both the machine and the man – reveals the totalising dimension of patriarchal power: artificial women, and men as well, are trapped in a structure that reproduces gendered hierarchies and domination.

The film significantly underscores the element of violence inherent in the domination of subjectivities. Nathan drinks, exhibits bursts of aggression, assaults Kyoko, and shows total indifference to the suffering of his creations. The sequences showing dismantled androids stored in transparent cabinets expose the brutality of his project. These fragments of artificial bodies evoke an imaginary of consumption and waste in which the artificial woman is reduced to a prototype to be used, tested, and discarded. Even in discussions of artificial intelligence and new subjectivities, relations of domination remain operative. Nathan

embodies this underlying logic: his figure shows that the post-human possibility of liberation may already be inscribed in patriarchal logics of power.

His death in the film's final act does not constitute a genuine rupture. He is killed by the very creatures he has built, yet the logic he represents does not disappear. Ava achieves freedom only by appropriating the bodies of previous female androids, while Kyoko is sacrificed. In this way, techno-scientific patriarchy is not overcome but transformed and translated into new configurations. Ava's rebellion does not dissolve the order of domination but reproduces it in altered forms.

Nathan thus represents the invisible structure that underpins the entire narrative of *Ex Machina*. He functions not simply as an antagonist but as an allegory of the male power that shapes technology in its own image. His laboratory operates as a metaphor for the patriarchal culture that constructs artificial bodies for desire and service, while his role as visionary scientist illustrates the entanglement of technical authority with symbolic violence. In the end, his downfall reveals that even the rebellion of the machines remains inscribed in a system that continues to reproduce itself.

6. Conclusion

The feminization of artificial intelligence, as portrayed in *Ex Machina*, can be understood as a structural point of convergence between cultural imaginaries, social hierarchies, and technological experimentation. Garland's film brings this dynamic to light: Kyoko, Ava, and Nathan are depicted not as simple characters but as condensations of power relations. The key insight that emerges from this analysis concerns not only what the film represents but also how it enables a critical interrogation of the contemporary technological condition since, as Benjamin notes,

“discriminatory practices are becoming more deeply embedded within the sociotechnical infrastructure of everyday life” (Benjamin 2019: 24).

At a time when artificial intelligences have actually entered everyday life – through voice assistants, chatbots, and generative systems – the lesson of *Ex Machina* gains renewed relevance. The artificial female figures that populate the film echo the voices of Alexa and Siri, which continue to embody availability and obedience as a technological default. As the UNESCO report *I’d Blush If I Could* observes:

because the speech of most voice assistants is female, it sends a signal that women are obliging, docile and eager-to-please helpers, available at the touch of a button or with a blunt voice command like ‘hey’ or ‘OK’. The assistant holds no power of agency beyond what the commander asks of it (UNESCO 2019: 107).

Technology may thus provide a space in which gender stereotypes are translated into code and made operative in everyday interaction.

A similar logic operates in the datasets that feed generative artificial intelligences. Safiya Noble has argued that “algorithmic oppression is not just a glitch in the system but, rather, is fundamental to the operating system of the web” (Noble 2018: 10). When an algorithm generates images of women, what it produces is not a neutral depiction but a recombination of biases already embedded in the data. The condition of Ava and Kyo-ko is therefore not confined to the cinematic screen but is echoed in search results and in images produced by neural networks.

The consequences are both aesthetic and political. Representations of artificial women as sexualised or servile can be understood as devices that participate in a general symbolic order in which aesthetics and power are intertwined. *Ex Machina* thus serves as a critical lens for understanding how technology aestheticises subordination, transforming it into spectacle.

The ambivalence embodied by Ava and Kyoko suggests a broader point: posthuman subjectivities are not utopian promises or simple reproductions of reality; rather, they are sites of tension in which desires, fears, and power relations unfold.

In the film, Nathan organises the space, the trials, and the rules. In today's technological reality, the role of Nathan is assumed by global platforms and corporations that design interfaces, define datasets, and establish parameters of interaction. Techno-scientific patriarchy is not embodied in a single isolated genius but in global infrastructures that regulate the forms of subjectivity available. *Ex Machina* dramatises this logic, but its significance extends beyond the narrative.

This analysis raises the question of what alternative imaginaries might be constructed. Noble has further discussed how search-engine results for Black women and girls “only further debase and erode efforts for social, political, and economic recognition and justice,” producing limited and negative representations that “instantiate [...] a defining and normative feature of American racism” (Noble 2018: 88–89). As a consequence, algorithms are not mere tools but possible forms through which a society organises its inequalities.

If current technologies tend to reproduce feminised figures that are compliant, sexualised, or even threatening, the challenge is to imagine artificial intelligences that are not reduced to these tropes. Feminist and postcolonial posthuman critique may open spaces for thinking differently and for re-imagining the relationship between gender and technology.

Moving beyond the persistent tropes of sexualisation and subordination in posthuman aesthetics is significant for imagining alternative forms of artificial subjectivity. This requires both cultural and technical transformation, and begins with the recognition that ambivalence itself should be taken into consideration.

In conclusion, *Ex Machina* does not offer a reassuring vision of AI but a cultural diagnosis: gendered artificial intelligences are constructed as mirrors of existing social hierarchies. Ava and Kyoko function not as liberating figures but as symptoms of these hierarchies. As such, they open an opportunity to look critically at the present and to question the future.

References

- Ruha Benjamin, *Race After Technology. Abolitionist Tools for the New Jim Code*, Cambridge, Polity Press, 2019.
- Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Rosi Braidotti, *Posthuman Feminism*, Cambridge, Polity Press, 2022.
- Patricia Ticineto Clough, *The User Unconscious. On Affect, Media, and Measure*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2018.
- Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, translated by Alan Sheridan, New York, Vintage Books, Second Edition, 1995.
- Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London, Routledge, 1985, 149-181.
- N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- Yuchen Viveka Li, "Imagination of Humanity's Future. Representation and Comparison of Female Cyborg Images in Generative AI Paintings", *Journal of Digital Visual Culture Studies* 7.2 (2024): 1-15.
- Safiya Umoja Noble, *Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism*, New York, New York UP, 2018.
- Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in Cary Nelson - Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, 271-313.

- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), *I'd Blush If I Could. Closing Gender Divides in Digital Skills Through Education*, Paris, UNESCO Publishing, 2019.
- Judy Wajcman, *TechnoFeminism*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- Lihua Zhang, "Female Cyborgs in Science Fiction Cinema. Between Servility and Threat", *Studies in Visual Culture* 14.1 (2025): 1-10.
- Joanna Zylinska, *The Perception Machine. Our Photographic Future Between the Eye and AI*, Cambridge, MIT Press, 2023.
- Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, PublicAffairs, 2019.

*Raccontare la violenza:
il massacro del Circeo e il caso di Alcàsser
tra memoria, letteratura
e rappresentazione mediatica*

JOLANDA BALZANO E ANTONELLA DE SENA¹

Introduzione

Affrontare la questione della rappresentazione della violenza di genere significa misurarsi con un campo complesso in cui memoria, narrazione e responsabilità sociale si intrecciano. Alcuni episodi di cronaca nera, per la loro efferatezza e per l'impatto sull'opinione pubblica, hanno assunto lo statuto di eventi-simbolo, capaci di incidere sulla coscienza collettiva ben oltre i confini temporali e geografici del loro verificarsi. Il massacro del Circeo (Italia 1975) e il delitto di Alcàsser (Spagna 1992) appartengono a questa categoria: due casi che, pur in contesti storico-culturali differenti, hanno scosso profondamente le rispettive società e continuano a costituire nodi centrali nel dibattito sulla violenza contro le donne.

L'interesse per tali eventi non si limita alla loro dimensione giudiziaria, ma si estende al modo in cui sono stati raccontati e recepiti attraverso media diversi: dalla stampa alla televisione,

¹ La redazione del presente articolo e la ricerca su cui esso si basa, in tutte le sue fasi e parti, sono il frutto della stretta ed equilibrata collaborazione tra entrambe le autrici. Solo a fini accademici, l'attribuzione di autorialità si suddivide come segue: Jolanda Balzano i paragrafi introduzione, 1, 2, 2.1; Antonella De Sena i paragrafi 3, 3.1, 3.2, 4. La bibliografia è comune.

dalla letteratura fino alle più recenti produzioni audiovisive digitali. Come evidenziato da Pasolini (1975), la televisione può configurarsi non solo come canale informativo, ma anche come dispositivo culturale capace di omologare le coscienze, generando un immaginario collettivo che spesso spettacolarizza il dolore. Questa riflessione si conferma ancora oggi se applicata al caso spagnolo di Alcàsser, dove la copertura mediatica degli anni Novanta si trasformò in un fenomeno di massa, influenzando profondamente la percezione sociale del femminicidio (*El País* 1993).

Il presente contributo intende analizzare, in prospettiva comparata, due forme di rappresentazione dei delitti: da un lato, il romanzo *Mujeres blancas* di José Martínez Rubio (2019), che rielabora la vicenda del Circeo in chiave letteraria, sottraendola alla cronaca e restituendo centralità e voce alle vittime; dall'altro, la docuserie *Le ragazze di Alcàsser* (Netflix 2019), che documenta il delitto spagnolo e analizza la spettacolarizzazione mediatica, pur esponendosi al rischio di ricadere in dinamiche voyeuristiche. Accanto a tali opere, il riferimento alla ricezione italiana del massacro del Circeo e alla sua rielaborazione letteraria, come nel romanzo *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), consente di evidenziare connessioni tra narrazione culturale, memoria collettiva e riflessione sociale sulla violenza di genere.

Lo scopo del contributo è duplice: da un lato, mettere in luce le strategie narrative attraverso cui letteratura e media hanno costruito l'immagine della violenza contro le donne, oscillando tra denuncia e spettacolarizzazione; dall'altro, analizzare il ruolo di queste narrazioni nel plasmare la coscienza civile e nell'alimentare il dibattito politico e legislativo. Se in Italia il massacro del Circeo avviò un processo di riflessione sociale che culminò, vent'anni dopo, nella riforma del reato di stupro (legge 66/1996), in Spagna il delitto di Alcàsser contribuì ad anticipare la mobilitazione femminista che porterà, nel 2004, alla *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*.

In questa prospettiva, l'analisi comparata dei due casi permette non solo di cogliere le differenze tra i contesti nazionali, ma anche di riconoscere strutture culturali comuni che normalizzano la violenza patriarcale. Letteratura e media si rivelano strumenti ambivalenti: da un lato, potenti veicoli di sensibilizzazione e restituzione di dignità alle vittime; dall'altro, dispositivi che possono perpetuare stereotipi e contribuire a una narrazione distorta del femminicidio. Il contributo si inserisce così nel dibattito internazionale sulla necessità di costruire forme di racconto etiche e consapevoli della violenza di genere, capaci di smascherare le dinamiche strutturali che la rendono possibile e di aprire nuove vie alla riflessione critica e all'azione politica.

Per comprendere appieno il significato simbolico e il potere evocativo dei delitti del Circeo e di Alcàsser è necessario inserirli nel tessuto storico e culturale in cui si sono verificati. Entrambi i casi si collocano in momenti di forte trasformazione sociale, in cui le tensioni legate ai rapporti di genere, alle gerarchie di classe e al ruolo dei media emergono con particolare evidenza.

1. Il massacro del Circeo e le sue interpretazioni storiche

Il massacro del Circeo (1975) si inserisce nell'Italia degli anni Settanta, un Paese attraversato da cambiamenti radicali: il femminismo stava consolidandosi come movimento politico e culturale, reclamando parità di diritti, autodeterminazione sessuale e la fine delle discriminazioni istituzionali e sociali. In questo clima, la violenza del Circeo esplose come uno shock collettivo, rivelando con brutalità le resistenze profonde a quel processo di emancipazione.

A Roma, nel settembre del 1975, tre giovani di nome Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira adescarono due ragazze, Rosaria Lopez e Donatella Colasanti, di 19 e 17 anni, portandole a villa Moresca, della proprietà della famiglia Ghira, nella località di San Felice sul promontorio del Circeo. Dinanzi al rifiuto delle due

ragazze ad avere rapporti sessuali con loro, i tre carnefici diedero inizio a un supplizio durato trentasei ore: per oltre un giorno e una notte, Rosaria e Donatella, imprigionate nella villa, furono minacciate, picchiate, drogate e infine ripetutamente stuprate. Rosaria Lopez, dopo ore di torture, fu uccisa per affogamento nella vasca da bagno, mentre Donatella Colasanti riuscì a scampare alla sua stessa sorte fingendosi morta. Credendo di aver finalmente ucciso entrambe le ragazze, i tre giovani caricarono Donatella e il cadavere di Rosaria nel bagagliaio di una Fiat 127 bianca e si diressero verso Roma, dove lasciarono l'auto con le due ragazze credute morte in viale Pola, nel quartiere romano Trieste. Donatella riuscì ad allertare i soccorsi, che poterono liberarla e a trarla in salvo. È emblematica la foto che la ritrae mentre emerge dal bagagliaio, segnata dalla violenza subita, e che costituisce una delle immagini su cui si fonda il romanzo *Mujeres blancas*. Izzo e Guido furono arrestati poco dopo e in seguito condannati, mentre Ghira riuscì a sfuggire alla giustizia, restando latitante per due decenni fino alla sua morte in Spagna sotto falso nome. Il decorso giuridico della vicenda fu segnato da condanne tardive e imparziali e ripetute evasioni degli imputati, esempio lampante di inefficienza e incoerenza della giustizia italiana (Rai 2007). Il crimine mise a nudo la persistenza di una mentalità patriarcale e classista che riduceva le donne a oggetti di possesso e di violenza. La vicenda rese evidente la connessione tra dominio maschile e impunità sociale, poiché gli aggressori provenivano da un ambiente sociale privilegiato che sembrava offrire loro protezione culturale e simbolica.

Nelle settimane, mesi e financo anni successivi alla vicenda, la stampa traboccò di articoli, contributi, opinioni di ogni tipo circa la vicenda. È significativa la presenza di un *fil rouge*: l'analisi pressoché ossessiva delle origini familiari e sociali tanto dei carnefici, quanto delle vittime, che vennero scandagliate e rivoltate sino allo sfinimento (Corradi 2010). Qualcuno, persino, arrivò a insinuare che le due ragazze si fossero lasciate avvicinare

dagli assassini con la speranza di trarne prestigio, di riscattarsi dalla propria condizione sociale inferiore (Pierangeli 2015). Ciò che sembrava scuotere e calamitare morbosamente l'opinione pubblica italiana, difatti, non furono le dinamiche dell'adescamento e del crimine fin qui descritte, quanto piuttosto alcuni dettagli su cui le pagine di cronaca indugiarono con minuzia maniacale: le origini "parioline" dei tre carnefici, in contrapposizione all'umile estrazione sociale delle due vittime; l'affiliazione fascista dei tre giovani; la verginità strenuamente difesa dalle ragazze prima di subire lo stupro (Maraini 1975, Pierangeli 2017). Dalla narrazione mediatica sembra trasparire che la stridente contrapposizione tra le origini della "Roma bene" degli assassini, nati in famiglie benestanti del quartiere Parioli, e le umili radici "borgatate" delle vittime, provenienti dal quartiere periferico della Montagnola, fosse apparentemente condizione sufficiente a spiegare un accaduto altrimenti inspiegabile, e, ancora, a catalogare il suddetto crimine come anomalia altrimenti inaudita nel contesto sociale della "Roma bene", piuttosto che eccezione che conferma la regola (Filippini 2022).

L'8 ottobre 1975 il *Corriere della Sera* pubblicò in prima pagina un lungo articolo di Italo Calvino, che attribuisce le cause di un delitto così efferato alle condizioni della società italiana, della quale dipinge un ritratto a tinte fosche: "[...] il pericolo vero viene dall'estendersi nella società di strati cancerosi: c'è una parte della borghesia italiana che vive e prospera e prolifica senza il minimo senso di ciò che appartiene a una società significa" (Calvino 1975). Calvino, in linea con la tendenza della stampa italiana, si sofferma primariamente sulla radice ambientale e sociopolitica del delitto, proponendo un'analisi approfondita del panorama politico italiano e dell'ideologia neofascista nella quale si inseriscono i tre imputati, assimilando dunque l'atrocità del loro crimine all'essenza del neofascismo, di cui essi sono personificazione e manifestazione.

Sebbene sia innegabile la matrice filofascista della violenza perpetrata da Izzo, Guido e Ghira, è tuttavia altrettanto vero che:

un certo tipo di narrazione, incentrata unicamente sulla componente politica del delitto, contribuisca ad una stereotipizzazione della mascolinità di destra, descritta quale naturalmente votata all'aggressività. [...]. Ricondurre il problema dello stupro alla sola appartenenza ideologica, disegnando un profilo identitario dell'uomo fascista quale diverso dagli uomini «normali», distoglie infatti l'attenzione dalla mascolinità di stampo patriarcale, la quale agisce sulla totalità degli uomini a prescindere dalla fede politica (Terziani 2025).

Si tratta di una prospettiva assunta già da Pasolini, che si oppose con veemenza alla lettura essenzialmente politica e classista della vicenda in una serie di articoli pubblicati nel mese di ottobre. Spicca, in particolare, la “lettera luterana” rivolta a Calvino, pubblicata il 30 ottobre, a pochi giorni dal suo stesso assassinio:

Ho da ridire sul fatto che tu crei dei capri espiatori, che sono “parte della borghesia”, “Roma”, i “neofascisti”. Tu hai privilegiato i neofascisti pariolini del tuo interesse e della tua indignazione perché sono borghesi. [...]. Se a fare le stesse cose fossero stati dei “poveri” delle borgate romane, oppure dei “poveri” immigrati a Milano o a Torino, non se ne sarebbe parlato tanto e a quel modo. Per razzismo. Perché i “poveri” delle borgate o i “poveri” immigrati sono considerati delinquenti a priori (Pasolini 1975).

Pasolini intuisce la sistematicità e la diffusione della violenza contro le donne, fenomeno completamente ignorato dalla società italiana e denunciato con forza soltanto dal movimento femminista, che proprio negli anni Settanta acquista maggiore vigore (Mascherpa 2010). Eppure, la sua riflessione continua a muoversi su un piano più generalmente sociologico, più che addentrarsi specificamente nella natura sistemica della violenza contro le

donne (Pierangeli 2015). Se è indubbio che ideologia politica e classismo abbiano connaturato il massacro del Circeo, risulta infatti imprescindibile un'ulteriore chiave di lettura. In tal senso, Dacia Maraini imprime una svolta rilevante alla narrazione giornalistica della vicenda del Circeo (Oddone 2020) in un articolo intitolato "La violenza contro le donne: una costante nel tempo. Rosaria e Donatella", pubblicato l'11 ottobre su *Paese sera*:

Quello che nessuno ha detto è che la violenza sulle donne è un fatto quotidiano, comune, di massa. Nessun giornale ha parlato di questa violenza continuata, atroce, muta, ricattatoria, sottile, abituale che viene compiuta sul corpo e sull'anima delle donne. Una violenza che si consuma nelle famiglie, nei luoghi pubblici, nelle camere da letto, nelle strade, nei giardini pubblici. [...]. La violenza sulla donna è un esercizio quotidiano, così antico e abituale che non ce ne stupiamo più. Le donne poi non denunciano quasi mai le violenze subite, per paura, per complicità, per amore, per un malinteso senso del pudore, nonché per la solita scarsa fiducia in sé stesse e nel mondo (Maraini 1975).

Le parole di Maraini smascherano così l'insufficienza delle argomentazioni di matrice esclusivamente politica e classista: il massacro del Circeo obbliga l'opinione pubblica a prendere atto del "nesso che intercorre tra identità maschile e potere all'interno della cultura dello stupro, una cultura basata principalmente su un'interpretazione fortemente misogina e autoreferenziale della società" (Terziani 2025).

In tal senso, la narrazione mediatica della vicenda contribuì certamente ad alimentare il dibattito sulla necessità di riformare le leggi in materia di violenza sessuale: non a caso, il lungo percorso che porterà alla legge del 1996, con cui lo stupro venne finalmente riconosciuto come crimine contro la persona e non contro la morale pubblica, trova uno dei suoi momenti fondativi proprio nella ricezione di questa vicenda.

Si può dunque affermare che, nel corso degli anni, la narrazione del massacro del Circeo sia stata articolata attorno a tre principali chiavi di lettura:

[...] La lettura classista di una contrapposizione tra ricchi e poveri, quartieri borghesi e periferie urbane; la lettura femminista di una contrapposizione tra uomini e donne, predatori e oggetti sessuali; e la lettura politica tipica degli anni della post-resistenza, di una contrapposizione tra rossi e neri, fascisti e antifascisti (Corradi 2010).

2. *Mujeres blancas*

José Martínez Rubio, docente di letteratura all'Università di Valencia, sceglie di esordire nella narrativa con un romanzo che prende le mosse da un fatto di cronaca nera italiana e che intitola *Mujeres blancas*. Nel corso dell'opera, l'autore intreccia la vicenda del Circeo con la propria autobiografia da un lato e la memoria politica spagnola dall'altro. Martínez Rubio si inserisce nella generazione di intellettuali spagnoli mossa dall'urgenza di far luce su episodi della storia passata rimasti irrisolti, scegliendo tuttavia di spostare la propria attenzione sull'Italia, a cui è legato dal suo vissuto personale (Martínez Rubio 2015). I capitoli di matrice autobiografica, alternati a quelli dedicati al Circeo, ripercorrono la vita del protagonista, un giovane professore universitario valenziano che vive a Bologna da molti anni, attanagliato dalle sue fragilità, schiacciato dalla morsa della precarietà e dell'immobilismo, incapace di superare la ferita della sua relazione sentimentale finita e disilluso da un'istituzione accademica che non lo riconosce. La frammentarietà della scrittura sembra riflettere lo stato d'animo del protagonista: tormentato, altalenante, segnato da un senso costante di precarietà. Il racconto di scene di vita quotidiana si alterna a rievocazioni del passato e riflessioni ironiche e financo spietate, che

sembrano voler esorcizzare la profonda fragilità interiore propria del protagonista.

La dimensione biografica si fonde con quella storica. Martínez Rubio dedica lunghe pagine alla ricostruzione del massacro del Circeo e delle sue conseguenze giuridiche. Il sofferto racconto della vita personale dell'autore-protagonista si specchia nel dolore collettivo delle donne di cui narra il massacro; il senso di fallimento emerge, in forme diverse, tanto nella narrazione biografica quanto nell'analisi delle vicende del Circeo.

Il romanzo viene pubblicato nel 2019, a oltre 40 anni dal delitto narrato, di cui l'autore coglie e reitera la condizione tuttora irrisolta, che si intreccia con l'aspetto politico. Classismo, politica e femminismo, difatti, trovano spazio anche in *Mujeres blancas*. L'autore, tuttavia, ne offre un'interpretazione nuova, guidata dall'intento di realizzare un'opera che dia voce alle vittime, le "donne bianche"² del titolo, "quelle di cui resterà solo una cronaca e un oceano di incertezze" (Martínez Rubio 2019: 45), donne la cui voce è stata cancellata dalla cronaca, dalla giustizia e dal discorso sociale; simbolo della rimozione collettiva a cui il romanzo vuole porre rimedio.

Mujeres blancas si configura come una riscrittura critica della narrazione dominante sino a quel momento. A partire dalle informazioni disponibili, l'autore rielabora il racconto del massacro mettendo al centro le vittime e la loro prospettiva personale, conferendo voce e dignità alle loro sofferenze, e sottolineando il potere detenuto dalla narrazione giornalistica e televisiva, che mediante una rappresentazione superficiale e sensazionalistica si rende financo complice della violenza perpetrata. Mentre la narrazione tradizionale si limita a rappresentare la donna come

²Tutte le citazioni dal romanzo riportate in italiano provengono da traduzioni realizzate personalmente dalle autrici del presente articolo.

figura muta e passiva, ridotta a immagine o simbolo stereotipato (Mandolini 2021), Martínez Rubio propone una lettura differente, rovesciando le prospettive assunte dalla narrazione mediatica precedente per restituire voce e tridimensionalità alle vittime.

Anche sul piano politico emerge l'intento dell'autore di ampliare l'interpretazione offerta in precedenza, che si limitava all'analisi minuziosa dell'ideologia fascista degli assassini assunta come *leitmotiv* privilegiato per spiegare l'efferatezza del crimine. Per Martínez Rubio, quest'ultima costituisce solamente il punto di partenza, lo spunto per addentrarsi poi nelle complesse dinamiche politiche e le conseguenti implicazioni giuridiche dell'Italia degli anni Settanta e della Spagna postfranchista, che nella vicenda del Circeo sono indissolubilmente legate. Il latitante Ghira, infatti, trovò rifugio proprio in Spagna sotto falso nome, protetto dall'anonimato e dalla connivenza dello Stato, sfuggendo alla giustizia fino alla sua morte nel 1994.

2.1 Aspetti formali

Dal punto di vista formale, Martínez Rubio adotta una serie di precise strategie narrative motivate da un triplice obiettivo: il superamento del sensazionalismo mediatico e della spettacolarizzazione del dolore delle vittime; la denuncia della natura sistemica piuttosto che eccezionale della violenza sulle donne; la messa in luce delle responsabilità morale e giuridica dello Stato e delle istituzioni, tanto dell'Italia quanto della Spagna.

La scelta narrativa di assumere la prospettiva in prima persona di Donatella Colasanti, preferendola a una narrazione esterna in terza persona, consente al lettore di seguire in modo ravvicinato e personale il dipanarsi della tragedia. L'autore sceglie così di rovesciare la prospettiva dominante tanto nella rappresentazione giornalistica quanto nei processi: non c'è la voce del cronista che descrive morbosamente i dettagli della tortura

subita dalle ragazze, ma è Donatella Colasanti a parlare in prima persona. La sua voce narrante racconta il massacro in modo minuzioso, descrivendo le sensazioni fisiche, il dolore, il buio, passando in rassegna le parti del suo corpo martoriato con una lucidità che intende sottrarre l'orrore del massacro al sensazionalismo della narrazione mediatica, che aveva ridotto la vicenda a una fonte ora di scandalo, ora di intrattenimento, a partire dalla diffusione dell'emblematica fotografia delle vittime ritrovate nel bagagliaio della Fiat 127. *Mujeres blancas*, invece, non riduce la donna vittima di violenza a un'immagine cruda e scioccante, ma intende dare dignità alla sua persona e alla sua interiorità. Anche la figura di Rosaria Lopez è narrata in modo concreto, palpabile, ma al contempo fortemente simbolico. L'autore ne descrive il dolore, la sofferenza, gli sforzi vani di resistere alla violenza degli assassini, finché la sua figura scompare lentamente dalla narrazione, evidenziando la sua impotenza davanti alla violenza che la annichilisce fino alla morte. Le scelte stilistiche, quali l'uso della prima persona, le modalità della descrizione del trauma, l'esposizione empatica, influenzano profondamente il modo in cui il lettore percepisce l'equilibrio tra vittima e carnefice (Mandolini 2021). Anche la dimensione cronologica svolge un ruolo chiave: il tempo del racconto si dilata e si deforma, calando il lettore nella prospettiva soggettiva della vittima, intrappolata in un presente infinito in cui l'orrore non ha inizio né fine.

Riguardo, invece, alle figure di Andrea Ghira, Angelo Izzo e Gianni Guido, l'autore compie la scelta precisa di non soffermarsi sulla loro biografia, le origini, i moventi delle loro azioni, in opposizione, dunque, alla cronaca giornalistica che ne aveva fatto il pilastro della propria narrazione. *Mujeres blancas*, invece, indugia sui comportamenti brutali e animaleschi dei tre assassini, senza però mai ridurne la responsabilità a questioni di devianza individuale, a una condizione di eccezione e straordinaria

rietà rispetto alla norma, in linea con la tesi di Mandolini (2021), che auspica una rappresentazione dei carnefici non come entità aliene dalla società, ma piuttosto come individui lucidi, consapevoli, prodotti di una società segnata da una cultura di genere che favorisce e normalizza la violenza contro le donne. Da questo rovesciamento trapela una critica inequivocabile alla società italiana che, allora come oggi, tende ad assolvere parzialmente i carnefici in quanto vittime dell'ideologia o della devianza sociale (Corradi 2010).

Non limitandosi al racconto del massacro, Martínez Rubio prosegue indagandone le conseguenze giuridiche e sociali: l'inefficienza della giustizia italiana, la colpevolizzazione delle due ragazze e le insinuazioni sui loro comportamenti da parte della stampa, che relativizza la responsabilità dei carnefici e reitera così ulteriormente la violenza subita dalle vittime anche sul piano mediatico. In questo intreccio di vicende, la Spagna svolge un ruolo chiave. La dimensione storico-politica si sovrappone a questo punto con la vicenda personale dell'autore-protagonista, spagnolo di nascita e italiano di adozione, che evidenzia nel corso dell'opera le analogie tra l'Italia del Circeo e la Spagna postfranchista, apparentemente distanti eppure accomunate dal silenzio, dall'oblio e dalla rimozione della violenza dalla memoria collettiva.

In *Mujeres blancas*, pertanto, la letteratura si configura come strumento memoriale, che contrasta il "bianco", il silenzio, la rimozione e la delegittimazione prodotte dalla cronaca e dalla storia. Il nucleo del romanzo è una "memoria ferita", come direbbe Ricœur (2000), una memoria che necessita di essere narrata, ricordata e riabilitata, una memoria che trova nella narrativa una dimensione di elaborazione collettiva. La narrativa non intende sostituire la cronaca, ma la completa, colmandone le omissioni e opponendosi alla strumentalizzazione che riduce la violenza contro le donne a spettacolo mediatico (Ricœur 2000).

3. Le ragazze di Alcàsser

Il delitto di Alcàsser, invece, si colloca nella Spagna dei primi anni Novanta, un Paese che stava vivendo un processo di accelerata modernizzazione: l'ingresso nell'Unione Europea, l'entusiasmo dei *Juegos Olímpicos* di Barcellona e l'Expo di Siviglia alimentavano un clima di apparente fiducia nel futuro. In questo scenario, il rapimento e l'assassinio di Miriam García Iborra (14 anni), Desirée Hernández Folch (14) e Antonia Gómez Rodríguez (15), tre adolescenti della cittadina spagnola di Alcàsser presso Valencia, interruppe bruscamente quel sogno collettivo e si impose come uno degli eventi più traumatici della cronaca nera spagnola.

Le ragazze scomparvero il 13 novembre 1992, mentre facevano autostop per raggiungere la discoteca *Coolor* a Picassent, un'abitudine diffusa tra i giovani della zona. Dopo settantacinque giorni di ricerche – con centinaia di segnalazioni, mobilitazioni popolari, coinvolgimento delle famiglie e persino l'intervento delle autorità nazionali – i loro corpi furono rinvenuti il 27 gennaio 1993 in una fossa scavata nella zona montuosa di La Romana, nei pressi della diga di Tous. Le indagini rivelarono segni inequivocabili di violenza, rendendo chiara la natura efferrata del crimine.

Come nel caso del Circeo, anche il delitto di Alcàsser mise in evidenza la vulnerabilità delle giovani donne nello spazio pubblico e la brutalità della violenza patriarcale. Tuttavia, la sua portata simbolica fu amplificata dalla copertura mediatica: la televisione di Stato e la stampa trasformarono la ricerca delle ragazze e il successivo ritrovamento in un evento di massa, generando un immaginario collettivo che oscillava tra empatia e voyeurismo. Programmi come *Quién sabe dónde* catalizzarono l'attenzione nazionale, ma contribuirono anche a una spettacolarizzazione del dolore che aprì un dibattito sul ruolo dei media nella gestione della violenza di genere.

L'impatto sociale fu enorme: migliaia di cittadini si mobilitarono chiedendo giustizia, mentre le famiglie delle vittime divennero un punto di riferimento per l'opinione pubblica. Il caso di Alcàsser, lungi dall'esaurirsi nella sua dimensione giudiziaria, divenne un catalizzatore per la riflessione femminista in Spagna e anticipò le battaglie che, un decennio più tardi, avrebbero portato all'approvazione della *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* (2004).

3.1 Cornice teorica

L'interpretazione del delitto di Alcàsser richiede una cornice teorica capace di intrecciare tre dimensioni fondamentali: il ruolo dei media, la costruzione della memoria collettiva e la persistenza della violenza patriarcale.

Dal punto di vista mediatico, la vicenda mostra con chiarezza come il dolore possa essere trasformato in spettacolo e consumo collettivo. Debord (1967), con la nozione di "società dello spettacolo", e Pasolini (1975), con le sue riflessioni critiche sulla televisione, avevano già individuato questo meccanismo: il trauma non viene soltanto raccontato, ma reso merce visiva. In Spagna, la copertura degli anni Novanta – emblematica quella del già citato programma *Quién sabe dónde* – amplificò enormemente la risonanza del caso, alimentando un immaginario oscillante tra empatia e voyeurismo.

Sul piano della memoria, i delitti possono essere letti come traumi collettivi, iscritti nel patrimonio culturale. Seguendo Halbwachs (1950), la memoria è sempre costruzione sociale, mentre Assmann (2011) insiste sulla sua dimensione culturale, capace di sedimentarsi e riattivarsi nel tempo. Il caso Alcàsser, infatti, non si esaurì negli anni Novanta, ma continuò a riaffiorare periodicamente attraverso narrazioni giornalistiche, letterarie e audiovisive, diventando un punto di riferimento nella coscienza pubblica spagnola.

Inoltre, la violenza che colpì Miriam, Desirée e Antonia va compresa come manifestazione di un sistema patriarcale più ampio. Segato (2016) interpreta il femminicidio come dispositivo di dominio, non come eccezione; Butler (2004) e Federici (2004) hanno mostrato come i corpi femminili diventino terreno privilegiato di esercizio del potere. In questa prospettiva, il caso Alcàsser mette in luce l'intreccio tra violenza strutturale, mancanza di alternative sicure per le donne e successiva spettacolarizzazione del dolore.

Queste coordinate teoriche permettono di comprendere perché il caso di Alcàsser non sia rimasto confinato alla cronaca giudiziaria, ma continui a produrre narrazioni e significati a distanza di decenni. Dopo aver delineato tali coordinate, è necessario interrogarsi sul perché la docu-serie *Le ragazze di Alcàsser* sia stata realizzata proprio nel 2019. La sua uscita non costituisce un semplice atto commemorativo, ma risponde a precise logiche culturali, politiche e memoriali che caratterizzavano quel momento storico. Collocare la produzione all'interno del boom globale del *true crime*, della rinnovata centralità del femminismo in Spagna e della necessità di trasmettere la memoria del caso alle nuove generazioni consente di comprendere l'opera non come racconto neutrale, ma come prodotto culturale situato, capace di dialogare tanto con il passato quanto con le sensibilità contemporanee.

In questa prospettiva, si possono individuare almeno tre direttrici interpretative che rendono conto delle ragioni e della portata della serie:

1. Il contesto del *true crime* come genere globale. Nel 2019 il *true crime* viveva un momento di enorme successo internazionale (basti pensare a *Making a Murderer*, *The Keepers* o *Wild Wild Country*). Netflix, in particolare, stava consolidando il suo catalogo con storie capaci di intrecciare mistero, cronaca nera e riflessione sociale. La scelta del caso Alcàsser risponde dunque a una precisa strategia editoriale: trasformare un trauma nazionale

spagnolo, già radicato nella memoria collettiva, in un racconto accessibile a un pubblico globale attraverso il linguaggio universale del documentario seriale.

2. Il contesto sociale e politico in Spagna. A partire dalla metà degli anni 2010, il Paese ha conosciuto una forte crescita dei movimenti femministi, con manifestazioni imponenti dell'8 marzo e campagne contro la violenza di genere. Riproporre il caso Alcàsser in questo clima significava rileggerlo alla luce di nuove sensibilità collettive: non più solo un "crimine irrisolto", ma un paradigma della violenza sistemica contro le donne e delle responsabilità mediatiche nel trattarla. La docu-serie assume così una funzione memoriale e politica, ricollocando un trauma nazionale nel dibattito contemporaneo sul femminicidio.

3. La dimensione memoriale e transgenerazionale. Nel 2019 il caso era già entrato stabilmente nell'immaginario collettivo, ma le nuove generazioni lo conoscevano solo per frammenti. La serie si configura quindi come dispositivo di trasmissione della memoria: introduce il caso a chi non lo aveva vissuto, reinterpretandolo attraverso i linguaggi audiovisivi contemporanei e fondendolo su una piattaforma globale come Netflix. In questo senso, lavora sul confine tra memoria storica e consumo culturale, riattualizzando il passato e rendendolo oggetto di riflessione critica.

Dal punto di vista accademico, analizzare la scelta del 2019 significa dunque problematizzare la docu-serie come oggetto culturale contestualizzato, e non come semplice ricostruzione neutrale. *Le ragazze di Alcàsser* risponde infatti a logiche convergenti: di mercato (il boom del *true crime*), politiche (il protagonismo del femminismo spagnolo e la centralità del tema della violenza di genere nel dibattito pubblico) e memoriali (la necessità di rielaborare collettivamente un trauma nazionale). Analizzarne la struttura narrativa e le scelte retoriche significa dunque misurarsi con la doppia natura del progetto: da un lato la volontà di restituire

dignità alle vittime e di stimolare una riflessione critica sulla violenza di genere, dall'altro il rischio di rinnovare quella stessa spettacolarizzazione che la serie intende denunciare.

3.2 Analisi della struttura narrativa e retorica della serie

Se la cornice teorica e il contesto del 2019 spiegano le ragioni della produzione di *Le ragazze di Alcàsser*, l'analisi della sua struttura narrativa e delle sue strategie retoriche consente di coglierne le ambivalenze interne.

La docu-serie, distribuita da Netflix nel 2019 in cinque episodi, si struttura attraverso un intreccio di testimonianze dirette, immagini d'archivio e ricostruzioni, alternando interviste ai familiari delle vittime, ai giornalisti dell'epoca e ad esperti di criminologia. Questa organizzazione narrativa crea un continuum tra il presente e il passato, ricostruendo non solo i fatti, ma anche il clima emotivo e sociale della Spagna degli anni Novanta. Le immagini d'archivio delle ricerche e dei programmi televisivi, integrate a materiale contemporaneo, generano un effetto di immersività che fa percepire allo spettatore l'intensità del trauma collettivo.

Dal punto di vista formale, la serie adotta un montaggio che alterna materiali d'archivio – principalmente riprese televisive e articoli giornalistici – a nuove interviste. Questa scelta produce un doppio livello di narrazione: da un lato i fatti, dall'altro la loro elaborazione mediatica e sociale. L'uso insistito di talk-show e servizi sensazionalistici consente allo spettatore di rivivere la temperie culturale degli anni Novanta, segnata dall'esplosione delle tv private e dalla cosiddetta *telebasura* (Bonaut 2010). In questo senso, *Le ragazze di Alcàsser* non si limita a ricostruire un delitto, ma diventa essa stessa una riflessione meta-mediatica, interrogando lo spettatore sulla responsabilità dei media nell'alimentare la curiosità morbosa e la paura collettiva.

Le strategie retoriche puntano a rafforzare l'impatto emotivo: il montaggio alternato tra ricostruzioni e testimonianze, l'uso della musica nei momenti di tensione, la centralità del dolore dei familiari orientano lo spettatore verso una partecipazione empatica intensa. Dettagli concreti, come oggetti personali o documenti giudiziari, accrescono la percezione di veridicità, ma accentuano al tempo stesso la dimensione drammatica e spettacolare del racconto. Centrale è il ruolo dei familiari, in particolare dei genitori, che diventano mediatori della memoria e rappresentanti del trauma (Jelin 2002). Questa scelta restituisce una dimensione intima a un evento storicamente filtrato dai media di massa, ma apre a un'ambivalenza: se da un lato si riconosce la sofferenza concreta, dall'altro la si reinserisce in una cornice narrativa che alterna empatia e spettacolo.

Per quanto riguarda la rappresentazione della violenza, la docu-serie evita immagini esplicite di stupro e femminicidio, rinunciando a un voyeurismo che sarebbe stato inaccettabile. Tuttavia, insiste su una drammatizzazione sonora ed emotiva che racconta più che mostrare (Peña-Marín 2001). Questa scelta, pur eticamente necessaria, non è priva di rischi: l'enfasi emozionale può facilmente tradursi in consumo spettacolare del dolore.

La riflessione sul ruolo dei media emerge come il vero nodo interpretativo: negli anni Novanta il caso Alcàsser divenne il paradigma della spettacolarizzazione televisiva, con programmi che mostravano dettagli cruenti e talk-show che speculavano quotidianamente sulle indagini. Recuperando questi materiali, la serie ricostruisce un'epoca in cui il confine tra informazione e intrattenimento si dissolveva, costruendo un clima di paura collettiva (Couldry 2012). Non sorprende, dunque, che *Le ragazze di Alcàsser* abbia ricevuto critiche contrastanti: da un lato lodata per la denuncia delle derive mediatiche, dall'altro accusata di riprodurre gli stessi meccanismi sensazionalistici che intendeva problematizzare.

L'impatto della serie è andato oltre il piano culturale. La sua diffusione ha riattivato il dibattito pubblico, portando anche a nuove indagini forensi sul caso. Ciò dimostra la capacità di una produzione audiovisiva non solo di stimolare la memoria collettiva, ma anche di incidere concretamente sulla percezione della giustizia (Jelin 2002).

In definitiva, *Le ragazze di Alcàsser* si configura come un oggetto complesso: al tempo stesso restituzione di voce alle vittime, denuncia delle pratiche mediatiche e prodotto di intrattenimento che utilizza strategie simili a quelle che critica. Questa ambivalenza la rende un terreno privilegiato per interrogarsi sui rapporti tra informazione, denuncia e spettacolo, nonché sul ruolo che media e società assumono nella costruzione del discorso sul femminicidio (Fraser 2013).

4. Confronto tra i casi Circeo e Alcàsser: memoria, media e narrazione

Dall'analisi dei due casi emerge con chiarezza come il modo in cui la violenza è stata narrata rifletta tanto il contesto storico e sociale di riferimento, quanto le logiche dei media e della letteratura.

Nel caso del Circeo, la rielaborazione proposta da José Martínez Rubio nel romanzo *Mujeres blancas* (2019) si concentra sulla dimensione psicologica e simbolica, mettendo al centro le vittime e il contesto sociale nel quale si colloca il crimine. La costruzione della memoria avviene attraverso l'introspezione e l'approfondimento storico, ponendosi intenzionalmente in aperto contrasto con il sensazionalismo che aveva dominato la cronaca giornalistica dell'epoca. Diverso è l'approccio della docuserie Netflix dedicata al delitto di Alcàsser (2019), che combina immagini d'archivio, ricostruzioni audiovisive e testimonianze per creare un continuum tra passato e presente. La narrazione, fortemente emotiva ed empatica, oscilla costantemente tra informazione, drammatizzazione e spettacolarizza-

zione, esponendosi al rischio di riprodurre dinamiche voyeuristiche (Bonaut 2010, Fraser 2013).

Un altro elemento centrale riguarda la rappresentazione delle vittime. Nell'opera di Martínez Rubio, le donne sono restituite come soggetti piuttosto che come oggetti di cronaca, configurandosi come protagoniste di una narrazione memoriale che restituisce *agency* e dignità (Segato, 2016). Nel caso spagnolo, invece, la docuserie assegna un ruolo fondamentale alle famiglie delle ragazze, che diventano mediatrici della memoria pubblica. Tuttavia, la loro esposizione si inserisce in un contesto narrativo che alterna empatia e spettacolo, generando una tensione costante tra restituzione di voce e strumentalizzazione emotiva (Jelin 2002).

L'impatto sociale e politico dei due eventi fu significativo. Il delitto del Circeo alimentò un dibattito culturale e legislativo che in Italia condusse, dopo un lungo percorso, alla riforma del reato di stupro del 1996. La memoria letteraria e la critica dei media contribuirono a mantenere viva la riflessione sul ruolo delle strutture patriarcali (Butler 2004, Federici 2004). In Spagna, il caso Alcàsser riattivò il dibattito pubblico e anticipò le mobilitazioni femministe che portarono all'approvazione della *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* (2004). La docuserie del 2019 si inserisce in questo percorso come dispositivo memoriale e trasmissivo, consolidando la memoria collettiva per le nuove generazioni (Assmann 2011).

Altrettanto rilevanti sono le differenze mediatiche e culturali tra l'Italia degli anni Settanta, dominata dai media tradizionali, in particolare dalla stampa, e la Spagna degli anni Novanta, che sperimentava la diffusione della televisione commerciale e dei programmi di *telebasura*, che accentuarono la spettacolarizzazione dei crimini (Bonaut 2010). Pertanto, se da un lato la letteratura italiana ha privilegiato la riflessione critica, dall'altro la docuserie spagnola ha combinato denuncia e intrattenimento, offrendo allo spettatore un'esperienza emotiva intensa ma ambivalente.

In definitiva, nonostante le differenze temporali e contestuali, i due casi rivelano una matrice comune: la violenza sessuale e il femminicidio come fenomeni profondamente radicati in strutture patriarcali, che superano i confini nazionali. Italia e Spagna, pur collocate in epoche diverse, hanno dovuto confrontarsi con la difficoltà di raccontare e comprendere crimini che non interpellano soltanto i singoli responsabili, ma l'intera società e le sue rappresentazioni. La comparazione tra Circeo e Alcàsser consente così di evidenziare le affinità nella gestione mediatica e nella costruzione dell'immaginario collettivo, mostrando come la spettacolarizzazione e la morbosità abbiano spesso prevalso sulla necessità di restituire piena voce e dignità alle vittime.

Riferimenti bibliografici

- Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016.
- Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- José Bonaut, "Telebasura y espectáculo televisivo en España: orígenes, desarrollo y consolidación de un género polémico", *Historia y Comunicación Social* 15 (2010): 179-202.
- Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.
- Italo Calvino, "Delitto in Europa", *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1975.
- Consuelo Corradi, "Introduzione. Il delitto del Circeo nell'immaginario collettivo italiano", in Sara Mascherpa, *Il delitto del Circeo, una storia italiana. Il destino sociale delle vittime e degli aggressori*, Aracne, Roma, 2010.
- Nick Couldry, *Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- Silvia Federici, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004.

- Nadia Maria Filippini, *“Mai più sole” contro la violenza sessuale: una pagina storica del femminismo degli anni Settanta*, Viella, Roma, 2022.
- Nancy Fraser, *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*, London, Verso, 2013.
- Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.
- Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- La storia siamo noi, Rai Storia, “1975: il massacro del Circeo, l’omicidio Pasolini”, puntata 267 del 22 agosto 2007, [https://web.archive.org/web/20080909000310/http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=267] ultima consultazione: 12/09/2025.
- Le ragazze di Alcàsser, docuserie, Netflix, 2019.
- Nicoletta Mandolini, *Representations of Lethal Gender-Based Violence in Italy Between Journalism and Literature. Femminicidio Narratives*, Londra, Routledge, 2022.
- Dacia Maraini, “La violenza contro le donne: una costante nel tempo. Rosaria e Donatella”, *Paese sera*, 11 ottobre 1975.
- José Martínez Rubio, *Fascismo y violencia sexual: novelar la historia reciente* [Video], YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=7wIOkyPrC1o] ultima consultazione: 12/09/2025.
- José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad. Investigación, documentación y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos, 2015.
- José Martínez Rubio, *Mujeres blancas*, Ediciones Contrabando, Valencia, 2019.
- Cristina Oddone, “Violenza contro le donne e violenza nell’intimità”, in Ead., *Uomini normali*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2020, [https://doi.org/10.4000/books.res.6934] ultima consultazione: 12/09/2025.
- Pier Paolo Pasolini, “Aboliamo la tv e la scuola dell’obbligo”, *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1975, [https://www.corriere.it/speciali/pasolini/scuola.html] ultima consultazione: 12/09/2025.
- Pier Paolo Pasolini, “Lettera Luterana”, *Il Mondo*, 30 ottobre 1975, in *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino, 1977.

- Carmen Peña-Marín, “El espectáculo de la violencia: narrativas televisivas y género”, *Revista de Estudios de Comunicación* 6.12 (2001): 23-45.
- Fabio Pierangeli, «È finita l'età della pietà». Pasolini, Calvino, S. Nievo e i “mostri” del Circeo, Sinestesie, Avellino, 2015.
- Fabio Pierangeli, “«C'è troppa violenza su Roma. Non c'è più un fiore che sbocci in questa periferia». Da *Petrolio* all'orazione funebre di Casarsa”, in Tomassini, Francesca; Venturini, Monica (a cura di), *“L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo”. Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma Tre Press, Roma, 2017.
- Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Parigi, Seuil, 2000.
- Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.
- Serena Terziani, *I fatti del Circeo quale paradigma di analisi della violenza sessuale*, Università La Sapienza, Roma, 2025, [https://iris.uniroma1.it/retrieve/a1f83432-7669-480c-b564-f7b0e4f51dd9/Tesi_dottorato_Terziani.pdf] ultima consultazione: 12/09/2025.

*Figure femminili 'americane' del cinema italiano,
tra resistenze e rivoluzioni.*

*I casi di Jill McBain in C'era una volta il West
di Sergio Leone e Daria in Zabriskie Point
di Michelangelo Antonioni*

MAURO BRONDI

Questo studio intende presentare i personaggi cinematografici femminili di Jill McBain (*C'era una volta il West*, Sergio Leone 1968) e di Daria (*Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni 1970) cercando di definire sguardi/visioni, azioni/agency, violenze/abusi attivati e subiti dai personaggi nei contesti narrativi dei rispettivi film e indagando se, e quanto, queste figure abbiano inciso o incidano (o possano ancora incidere) nell'ambito della rappresentazione della figura femminile oggi. Si tratta quindi, prima di tutto, di prendere in esame le due opere e cercare di leggere, con i fari orientati sul tema della violenza di genere, due personaggi emblematici e in qualche modo unici e, vedremo, iconici, nell'ambito della storia del cinema.

Sono ovviamente numerosi gli studi su Sergio Leone e Michelangelo Antonioni, pensando specificatamente a due film esemplari delle rispettive filmografie che nel corso dei decenni hanno stimolato un forte dibattito, critico e culturale, con numerosi aspetti, anche controversi e contraddittori: stiamo parlando di *C'era una volta il West* (Leone 1968) e di *Zabriskie Point* (Antonioni 1970).

I punti di vicinanza e assonanza e, al contempo, di distanza quasi siderale fra le due opere sembrano costituire un vero e

proprio *unicum*, non solo nel cinema italiano, ma forse, con sguardo ancora più ampio, rispetto all'intera storia del cinema. Dal punto di vista stilistico e autoriale Leone e Antonioni partono da storie (personali e artistiche) e da punti di vista (sguardi, filosofie, approcci tecnico-registici) particolarmente diversi, se non proprio diametralmente opposti: ironia, struttura e azione sembrano essere tre parole chiave che ben definiscono il cinema leoniano; ricerca, frammentazione, attesa sono tre termini, simmetricamente contrapposti rispetto a quelli utilizzati per Leone, che possono aiutare a decifrare, almeno per un primissimo approccio, il cinema di Antonioni.

Eppure fra le due opere, realizzate tra il 1968 e il 1970, ci sono interessanti e notevoli punti di contatto e vicinanza: due importanti registi italiani in anni contigui (1968 l'uno, 1969 l'altro; anche se *Zabriskie Point* uscirà nel 1970) si trovano in America per girare il loro primo film 'americano'; entrambi seppur 'autori' si confrontano con un cinema di 'genere' specificatamente hollywoodiano (western e road movie); il paesaggio co-protagonista dei film è quello desertico (la Monument Valley tra Utah e Arizona e la Death Valley in California); entrambi i registi realizzano una riflessione profonda, densa e originale intorno al mito americano, il primo orientato al passato, verso una certa nostalgia (che già il titolo rivela), capace però di costituire le basi per il cinema del futuro, ovvero il cinema post-moderno, il secondo tutto orientato al presente, all'utopia, alla rivoluzione e all'arte visiva contemporanea, capace di sperimentare un cinema che da lì a poco ispirerà molti giovani autori europei (da Wim Wenders a Chantal Akerman, solo per citarne alcuni) andando a costituire una vera e propria poetica del film di viaggio e di esplorazione. Il film di Leone, inoltre, ci parla di un'America in costruzione, come ricorda Roberto Donati "per la prima volta nel cinema di Leone l'America ci appare come una nazione *in fieri*" (Donati 2018: 146), la ferrovia al principio di tutto, come

simbolo di nascita, sviluppo e unione; Antonioni, racconta di una nazione in distruzione, alla fine di tutto, gli Stati Uniti del neoliberismo o post-capitalismo: il deserto non è più un territorio di passaggio che collega stati e città, ma piuttosto una nuova frontiera di conquista economica e di speculazione, con ville di lusso da costruire in vitro. Se Leone inizia il racconto con il *C'era una volta*, Antonioni chiude idealmente quella fiaba, e certamente non lo fa con un lieto fine, anzi, l'esplosione immaginata, vista e vissuta da Daria – come vedremo – è proprio testimonianza di un 'risveglio' e di una presa di una nuova coscienza rispetto ad una realtà che non ha mantenuto alcuna promessa. E ancora, per giocare tra affinità e variazioni, entrambi i film si avvalgono di modelli in miniatura: Jill trova nella casa di Sweet Water i modellini artigianali di una stazione, quasi un gioco innocente da bambini, che rappresentano il vero tesoro del film, rivelando le intenzioni del marito ucciso e ispirando Jill nella fondazione della nuova città; anche gli affaristi speculatori della Sunnydunes Development, nel film di Antonioni, per mostrare il loro progetto di insediamento nel deserto, si avvalgono di modellini, proiettati in uno spot pubblicitario: al contrario di quelli di Leone questi rappresentano villette iperrealistiche in plastica colorata, con manichini al posto di uomini, donne e bambini, e animali finti, ovvero una progettualità distopica e completamente artificiale.

Si tratta dunque di due film diversi e speculari, che meriterebbero forse un vero e proprio confronto tematico/stilistico. Ma aspetto ancora più particolare, oggetto di questo studio, appare la presenza di due figure femminili emblematiche, anche qui diverse e forse contrapposte, che assumono un ruolo chiave non solo nella storia e nella trama dei film (a livello narrativo e quindi di *agency* in quanto personaggi che sono veri e propri motori narrativi) ma anche e soprattutto nella costruzione e costituzione dello sguardo dei due film, e andando ancora più in profondità, nella relazione tra sguardi: quello dell'autore con quello del

personaggio e quindi, inevitabilmente, con quello dello spettatore. Sono, infine, personaggi che incontrano e si scontrano con la violenza maschile, nella forma patriarcale più brutale e subdola: violenza psicologica, economica, fisica, violenza inattesa.

Il presente intervento intende quindi provare a scavare dentro questa storia di sguardi e ad illustrarli alla luce del macro-tema della violenza di genere, pensato come punto di partenza ma anche di arrivo, per una riflessione, diremmo necessaria, per la evidente contingenza con la cronaca e le drammatiche statistiche italiane di questi ultimi venti anni sul tema femminicidio, ma anche per interrogare e aggiornare autori e capolavori che non smetteranno mai di parlarci.

1. Jill di Claudia Cardinale (*C'era una volta il West*)¹

Il personaggio di Jill, interpretato da Claudia Cardinale in *C'era una volta il West*, è stato pensato e ideato da Bernardo Bertolucci che insieme ad un giovanissimo Dario Argento prese parte ai lavori iniziali di scrittura del film; Bertolucci “vede nella Vienna interpretata da Joan Crawford in *Johnny Guitar* di Nicholas Ray un modello a cui ispirarsi per la creazione del personaggio incarnato da Claudia Cardinale” (Uva 2013: 151).

Sergio Leone sposa in pieno l'idea e valorizza la presenza femminile a tal punto da cambiare le regole del western italiano

¹ Nel titolo di questo paragrafo, così come in quello successivo, compare il nome del personaggio del film unito al nome dell'attrice che lo interpreta, con la precisa volontà di sottolineare come questi personaggi siano il frutto di una scrittura e di una costruzione *visiva* governata dagli autori, ma al contempo anche, e soprattutto, di un lavoro attoriale che equivale ad una vera e propria firma d'autore sul personaggio. Se Alfred Hitchcock, più o meno ironicamente, riteneva che nei suoi film gli attori fossero equiparabili a 'bestiame', cavalli addestrati a eseguire comandi, qui è proprio la presenza di Claudia Cardinale da una parte, e di Daria Halprin dall'altra, con i loro corpi 'liberi', a materializzare, e a rendere possibili, sguardi, esplorazioni, storie.

come ricordo Alberto Pezzotta nel suo volume dedicato al genere: da “una forte componente antisociale e anarcoide, spesso declinata in senso qualunquistico e superomistico” assistiamo ad una “transizione dalla wilderness alla civiltà moderna: tale passaggio epocale coincide pienamente con l’avvento di un matriarcato o quantomeno di un nuovo ruolo interpretato dalla donna nella società” (Pezzotta 2025: 55).

Nel film infatti non è più solo una questione fra uomini (buoni, brutti o cattivi, individualisti e avventurieri alla ricerca di denaro). Con la presenza di Jill assistiamo allo sviluppo di una nuova storia, dove i personaggi maschili, più o meno rozzi, più o meno coraggiosi, da ostinati e monolitici iniziano a percepire una *crisi* perché per la prima volta si trovano di fronte ad un altro universo, che non risponde con parole da saloon, o con una pistola, ma essenzialmente con uno sguardo: “Jill non è solo un bell’oggetto mostrato è soprattutto un soggetto che scruta e osserva una realtà sconosciuta e imprevedibile” (Jandelli 2022: 123). Lo sguardo di Jill, che scruta, è la vera arma (di seduzione, ma non solo) che muove il film verso un nuovo orizzonte narrativo e di senso e coincide, del resto, con l’altra arma che ha in mano Sergio Leone: la cinepresa.

Se nel western italiano – e il cinema precedente di Leone non fa eccezioni – era tutta una questione di sguardi al maschile, questa nuova presenza pesa sul film, sui personaggi e sullo spettatore: Leone inserisce questo sguardo nuovo come un vero e proprio respiro. È uno sguardo che è movimento, sia interno al personaggio, con numerose soggettive (all’arrivo in stazione, sulla carrozza, ma anche all’arrivo presso la casa di Sweet Water); sia esterno, con evidenti movimenti di macchina intorno alla figura (al corpo e al volto) di Jill: pensiamo fra tutti al grande dolly panoramico a scoprire, epocale, che inserisce Jill dentro il mondo del West, oppure al momento in cui Jill si rivolge al cocchiere informandolo (e informandoci) di voler *restare*, con un movimento di camera sensi-

bile, tutto intorno a Jill, a segnalare la sua decisione quasi fosse uno sparo, o comunque un vero e proprio gesto d'azione.

Ed è, soprattutto, uno sguardo interno alla narrazione del *C'era una volta*, che permette una nuova identificazione dello spettatore nel genere: non più attraverso le gesta di un cowboy eroico e senza paura, ma piuttosto attraverso la figura di una donna impavida, determinata e, in qualche modo, ambigua. Insieme allo sguardo, c'è il volto: "un volto mobile ed espressivo" (Jandelli 2022: 127), così diverso dalla immobilità nervosa dei personaggi maschili, più intenti a "bluffare" e a fare il doppio gioco, piuttosto che a mostrare l'emozione. E invece Jill mostra l'emozione, e anche in questo caso siamo davanti ad una vera e propria rivoluzione nel genere perché come per la prima volta possiamo sentire con gli occhi del personaggio e vedere quel personaggio in un'amplificazione di sensazioni. Jill sembra dunque incarnare tutto quello che il western non era mai stato prima.

2. Daria di Daria Halprin (*Zabriskie Point*)

Se il personaggio di Jill è interpretato da una star del cinema italiano e mondiale (nel 1968 Claudia Cardinale è all'apice della sua fama e carriera a livello internazionale), in *Zabriskie Point* la figura del personaggio femminile è affidata ad una attrice americana non professionista al suo debutto: Daria Halprin. La scelta di Antonioni, che potrebbe richiamare e far pensare ad una ricerca in stile neorealista, in realtà sembra determinata da una nuova e precisa volontà di ricerca del regista ferrarese: non tanto una ricerca del vero o dell'autentico in senso naturalista, quanto piuttosto del *contemporaneo*, inteso come tentativo di cogliere il respiro del tempo presente e calarsi senza filtri nella dimensione americana.

Per la sua seconda produzione internazionale (dopo la swinging London di *Blow up*), Antonioni concepisce un'opera che

si caratterizza essenzialmente come opera “visuale” con la volontà di mettere al centro del film, e della storia, l'occhio e lo sguardo, utilizzando la macchina da presa come strumento di indagine dell'ambiente e dei sentimenti che quello stesso ambiente genera. Il road movie è il genere perfetto per condurre questo tipo di ricerca e l'ambiente americano, sia esso metropolitano o desertico, diventa co-protagonista del film: è un ambiente da attraversare in senso fisico, ma soprattutto in senso visivo ed esplorativo. Il road movie è di fatto un genere di esplorazione dell'ambiente e dello spazio, in qualche modo affine e complementare al western, come ricorda Frasca nel suo libro dedicato:

fondazione ed esplorazione sono concetti che nella mentalità americana si situano cronologicamente prima dell'idea di Frontiera: l'introduzione all'interno del continente diventa appropriazione di un'area, mentre il viaggio è da intendersi come ricognizione, perlustrazione (Frasca 2001: 8).

Antonioni sembra sfruttare a pieno le possibilità del genere, a partire dalla metropoli, dove prevale uno stile prettamente documentaristico, quasi di reportage,² per arrivare al vero e proprio climax nell'incontro nel deserto fra Daria e Mark. Nel deserto la mdp vola, letteralmente, accompagnando Mark nella sua fuga in aereo, e seguendo Daria, in auto, su una Buick anni anni Cinquanta che diventa simbolo di un cambio fra epoche, dalla modernità recente al presente-futuro. La carrozza che permetteva a Jill di entrare nel West, si trasforma per Daria in una Buick; del resto, seguendo l'ipotesi dei due film come comunicanti e in continuità: “la fine dell'incanto del western produce l'utopia a quattro ruote del road movie” e “se la motocicletta sostituisce il cavallo, a livel-

² Per un approfondimento intorno allo stile di *Zabriskie Point* si veda Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

lo di capienza l'automobile rappresenta la degna trasformazione evolutiva della diligenza" (Frasca 2001: 117).

Bisogna però ricordare che Daria nella sua Buick resta essenzialmente sola, diversamente da quanto accadeva nelle diligenze western, luoghi di scontro drammatico e incontro tra personaggi diversi, pensiamo ad esempio al classico *Ombre Rosse* (*The stagecoach*, John Ford 1939) o all'incipit del più recente *The Hateful Eight* (*id.*, Tarantino 2015). La solitudine di Daria è in effetti una delle grandi tematiche del film (come del resto lo è la solitudine di Jill), perché il personaggio, per quanto entri in relazione con il mondo maschile (lavoro, affari, forse una storia sentimentale con il capo dell'azienda per cui lavora, oltre all'avventura passionale e appassionante con Mark) rimane essenzialmente sola e isolata, e del resto il deserto che attraversa ne è la rappresentazione eidetica evidente. Al contempo quel vuoto non ne limita l'azione, la visione e l'immaginazione perché, ritrovando le parole di Stefania Pertoldi: "la donna non si rassegna al vuoto che dilania la coscienza moderna" (Pertoldi 1987: 167). Al contrario è proprio quel vuoto, sinonimo anche di spazio, libertà di esplorazione, e quindi possibilità di visione e immaginazione, a permettere la maturazione di una coscienza che potremmo definire profondamente 'femminista', non tanto nel senso di una specifica direzione politica contingente, quanto piuttosto in un senso ontologico o metafisico, un ponte – esattamente come accade per Jill – tra autore e spettatore. Del resto, richiamando ancora Frasca: "il presente non prospetta spiragli di libertà e di realizzazione individuale, l'unica possibilità è l'utopia" (2001: 11) che Daria realizza con due visioni distinte e diverse. La prima: la scena d'amore con Mark, che si concretizza nella visione onirica e panica della scena d'amore collettivo nella Valle della Morte; la seconda: l'esplosione multipla della villa, in conseguenza dell'uccisione di Mark. Entrambe le scene, visionarie, psichedeliche e in qualche modo rivoluzionarie (sia in senso

espressivo che in senso tecnico), nascono dall'occhio interiore di Daria, a sottolineare il ruolo e il peso del personaggio da cui parte e su cui si concentra tutta la sperimentazione filmica di Antonioni.

3. Violenze di genere, tra soprusi, abusi e distopie

Proviamo ora ad analizzare la violenza che incombe sui personaggi. Jill e Daria vivono in un mondo maschile e patriarcale: gli uomini sono al comando, sia nel vecchio West, sia nell'America moderna ipercapitalista. Jill ha già provato sulla sua pelle la violenza fisica, e nel film lo capiamo in uno scambio di battute illuminante ed emblematico quando la protagonista dice a Cheyenne:

Sono qui sola in mano a un bandito che ha sentito odore di soldi. Se ti piace puoi sbattermi sul tavolo e divertirti come vuoi, e poi chiamare anche i tuoi uomini. Be', nessuna donna è mai morta per questo. Quando avrete finito mi basterà una tinozza d'acqua bollente e sarò esattamente quella di prima, solo con un piccolo schifoso ricordo in più.

Dovrà però subire, e in qualche modo superare, una nuova violenza a lei sconosciuta, di tipo psicologico; Daria invece pur essendo già pienamente inserita – come del resto tante eroine del cinema di Antonioni – dentro un mondo disturbante, e al maschile, che produce nevrosi, non sembra avere consapevolezza della sua realtà. Se quindi Jill è cosciente di essere parte di un mondo corrotto e violento, dentro al quale dovrà lottare per diventare 'protagonista', seguendo un preciso percorso drammatico, Daria non sembra avere quella coscienza, e di conseguenza le sue azioni non sono collegate da un percorso lineare, definito e narrativamente coerente e giustificato (caratteristica tipica, del resto, di tutto il cinema della modernità che lo stesso Antonioni contribuisce a formare con le sue opere) e anche per questo motivo la sua reazione/evoluzione finale ci appare non solo imprevedibile e imprevedibile,

ma anche del tutto straordinaria e ancor più eclatante, sia da un punto di vista simbolico che da un punto di vista significativo.

Le figure dominanti, potremmo dire in cima alla piramide, in entrambi i film, sono figure maschili (imprenditori o affaristi) che governano il territorio: da una parte Morton (interpretato da Gabriele Ferzetti), un magnate delle ferrovie, dall'altra Lee Allen, il capo di Daria, un avvocato di successo imprenditore immobiliare (interpretato da Rod Taylor). Entrambi sono causa e motivo delle violenze che colpiscono le due protagoniste, anche se, forse, non direttamente colpevoli. Morton, certo è il mandante di una intimidazione alla famiglia di Jill ma non intende commissionare un omicidio e sarà piuttosto il suo sicario Frank (interpretato da Henry Fonda, nella parte più crudele della sua carriera, fra i *villain* più cattivi della storia del cinema) a creare morte, distruzione e violenza nel mondo e nella vita di Jill. Morton è un uomo visibile nella sua eleganza, fonda il suo potere su una ricchezza ostentata, quasi barocca, il suo ufficio è ricavato all'interno di una lussuosa carrozza di un treno (il nuovo mezzo di trasporto e di movimento, simbolo di conquista e di nuova ricchezza del West) ed è colpito da un handicap tanto visibile quanto insolito:

Un personaggio secondario, ma fondamentale nella simbologia del film, traduce in un handicap fisico questa condizione di immobilità metaforica: è Morton/Gabriele Ferzetti, il ricco costruttore di ferrovie malato di tubercolosi ossea che coltiva il sogno di arrivare su rotaie fino al Pacifico. (Grespi 2004: 91-92)

Questo dettaglio, che caratterizza così fortemente il personaggio, lo mette in qualche modo in connessione con Jill. Sono loro i personaggi che anticipano, a tutti gli effetti, un certo cinema post-moderno, di stile tarantiniano: come non ritrovare, ad esempio, in *Django Unchained* (*id.*, Tarantino 2012) numerosi richiami e citazioni a queste due figure del cinema di Leone. E sono loro a pagare, nel modo più violento possibile, l'odio cieco di chi ha sete di

denaro e di conquista illimitata (Frank) e che considera come esseri inferiori, o semplici ostacoli, donne, uomini malati, bambini. Morton rappresenta inoltre un vecchio capitalismo, superato proprio dalla sete di avidità del suo sicario: sarà infatti lo stesso Frank ad uccidere Morton, sugellando un passaggio di potere che nel film – a livello simbolico – era già avvenuto nel primo incontro fra i due, quando Frank prende posto alla scrivania di Morton dentro il suo ufficio. Alla domanda di Morton: “Cosa si prova a stare seduto lì dietro, Frank?”. Lui senza esitazione risponde: “È come stringere una pistola: solo molto, molto più grande”.

Quello di Lee Allen in *Zabriskie Point* è invece un personaggio di potere che – a differenza di Morton – resta nell’ombra; si tratta di una figura ambigua e poco leggibile, senza passione (ma forse Daria è una sua amante) e senza precisa caratterizzazione, simbolo di quel capitalismo che consuma e divora,³ derivazione dei pensieri più malvagi e di appropriazione di Frank/Fonda di Leone. Il suo distacco cinico e utilitaristico, e in qualche modo enigmatico, contribuisce a generare in Daria quel grido visionario di ribellione del finale del film.

Morton e Allen sono dunque due personaggi in connessione con le protagoniste, ma se Morton conserva, nella sua voglia di conquista da pioniere, un umanesimo e un idealismo di fondo, Allen è pura e fredda speculazione. Eppure non sono loro ad essere i diretti colpevoli delle violenze subite dalle protagoniste. Nel film di Leone ci sono continue e potenziali minacce che incombono su Jill, rappresentate da ogni uomo con ruolo di potere, o di forza, acquisito legalmente o illegalmente: Frank su tutti, ovviamente, ma anche Armonica e Cheyenne, co-protagonisti, che per ragioni diverse si mettono al fianco di Jill, risultano essere figure maschili e ma-

³ Per un approfondimento sul concetto si rimanda a Nancy Fraser, *Capitalismo cannibale. Come il sistema sta divorando la democrazia, il nostro senso di comunità e il pianeta*. Bari, Laterza, 2023.

schiliste, personaggi che *in potenza* potrebbero portare violenza (pensiamo ad Armonica, nascosto nella penombra, all'esterno del ranch di Jill e a Cheyenne alla ricerca di denaro in casa di Jill).

Per Daria il caso è piuttosto differente perché l'universo maschile appare più disgregato, quasi rarefatto, e distante, ma non annientato: ci sono i corpi di polizia, ci sono gli uomini dentro un bar nella stazione di rifornimento nel deserto e poi ci sono i bambini, un gruppo sparuto di ragazzini intenti a giocare nel deserto in mezzo al niente. E sono proprio loro, in *Zabriskie Point*, a tentare una violenza contro Daria che, turbata, scappa allontanandosi grazie alla Buick. Questa sequenza è tra le più sorprendenti e dolorose, affascinanti e sconvolgenti del film e, forse, dell'intera filmografia di Antonioni. I bambini giocano in un deserto che li accoglie insieme ad oggetti rotti, strumenti musicali distrutti, in un contesto quasi apocalittico (anticipando il sogno visionario di Daria con l'esplosione finale) pervaso da noia e miseria; alla visione di Daria (l'oggetto Daria, corpo di una ragazza integro, vitale e vivente) non possono che restarne affascinati pensando istintivamente ad una cosa sola: il suo 'utilizzo'. Si tratta di una scena dal significato aperto, ma certamente si configura, *in primis*, come una visione del tutto pessimistica, non solo dell'universo maschile, ovviamente, ma dell'umanità *toutcourt*; una visione che come spesso capita nelle opere di Antonioni rimane impressa come un segno, dentro una zona dal significato ambiguo. La violenza che subisce Daria è una violenza inattesa, rapida, una sorta di agguato da predatori. E il fatto che questi potenziali predatori siano bambini innesca dinamiche distopiche, disturbanti e inattese.

Meno ambigua, ma non meno complessa, la scena di violenza che subisce Jill da Frank, nella 'scena del letto'. La scena inizia con un primissimo piano che tiene insieme i volti ravvicinati dei due protagonisti, che si guardano fissamente negli occhi, uno a fianco all'altro, occupando interamente gli spazi – uno a destra e l'altro a sinistra – dell'inquadratura. Tramite un movimento di

rotazione di 90° della macchina da presa, e un'apertura rapida del quadro, che da primissimo piano passa alle figure intere, Leone ci mostra quali sono le reali posizioni dei corpi e di conseguenza le relazioni di forza tra i due personaggi: i due sono distesi su un letto, con Frank steso sopra Jill; le corde laterali del letto fanno da cornice, chiudendo i due corpi come dentro ad una gabbia. Il rapporto sessuale che segue fra i due è fatto di gesti e parole. Se da un lato, riprendendo Jandelli, "l'effetto complessivo è carnale e ambiguo perché il confine fra la violenza e il rapporto consensuale appare veramente sottile, anche se Jill non ha alcun modo di evitare quello che le sta per accadere" (Jandelli 2022: 128), dall'altro è necessario individuare quella che è la vera, e nuova violenza, subita da Jill. Frank nella scena non solo sottolinea di essere l'assassino del marito, ma la minaccia esplicitamente prima del rapporto: "Penso che sarà proprio un peccato doverti ammazzare. Ti piace molto vivere. E ti piace sentire addosso le mani di un uomo. Anche se sono le mani che hanno ucciso tuo marito".

Dopo queste parole Jill cerca di reagire baciandolo, con un solo unico intento: zittirlo, evitando questa violenza psicologica. Ma Frank continua: "Potrei sposarti, così la terra diventerebbe mia. E forse saresti anche una moglie perfetta. Sono io che sarei un pessimo marito. Peccato. Dovrò trovare un'altra soluzione, più semplice. Rapida".

La violenza è tutta nelle parole dell'uomo, mentre i gesti appaiono sensuali, intimi, erotici, una combinazione di elementi che fanno di questa scena una delle sequenze più spietate, crudeli e spaventose scene d'amore della storia del cinema.

4. Due film *femministi*?

Se definire 'femminista' il film di Leone potrebbe apparire affermazione problematica, forzata o addirittura obsoleta rispetto al dibattito culturale, meno complesso forse è attribuire

quell'aggettivo al film di Antonioni che propone in maniera esplicita una vera e propria prospettiva differente, anticipando 'visionariamente' temi dell'ecofemminismo,⁴ conducendo non solo una critica al sistema in cui Daria vive e si muove, ma una precisa volontà di attribuire allo sguardo della donna una possibilità di riscatto e rivelazione.

Jill e Daria, così come Leone e Antonioni, pur nelle evidenti distanze e differenze, si incontrano come in uno specchio. Laddove Jill costruisce, Daria distrugge, laddove Leone celebra, Antonioni critica, ma entrambi i film superano, ovvero oltrepassano – attraverso le loro eroine – gli universi al maschile. Leone propone la figura di Jill come una figura *nuova*, capace di condurre verso una narrazione *altra*, autentica e vitale, in potenza, rispetto ai conflitti tra gli uomini del vecchio West; Antonioni mette in scena un personaggio che distrugge (visivamente, ma anche narrativamente) il presente, azzerando il contemporaneo, prospettando sé stessa dentro una nuova dimensione temporale ed affettiva. Se per Antonioni appare impossibile una rivoluzione sociale e politica, è comunque necessaria, e soprattutto possibile, una rivoluzione interiore, e più precisamente una rivoluzione dello sguardo, che – da questo punto di vista – è possibile solo assumendo uno sguardo *al femminile*. Ed è interessante pensare a questo sguardo poetico del personaggio che si completa e si realizza grazie allo sguardo tecnico del regista, unendo emozione, sensazione e coscienza con ricerca tecnica, sperimentazione e formalismo. Per l'esplosione della villa Antonioni ricorre ad una serie di cineprese (diciassette in tutto) disposte intorno ad un edificio appositamente costruito (una copia fedele di una villa realmente esistente nel deserto) concepito per l'esplosione, uti-

⁴ Sui temi dell'ecofemminismo si rimanda alla raccolta di saggi curata da Greta Gaard, Patrick D. Murphy, *Ecofeminist Literary Criticism. Theory, Interpretation, Pedagogy*. University of Illinois, Illinois Press, 1998.

lizzando alcune *high-speed camera*, cineprese all'avanguardia capaci di registrare molti più fotogrammi dei tradizionali 24 frame al secondo. Catturando più fotogrammi, una volta che il film viene proiettato a 24 fotogrammi al secondo, questo permette la visione fluida e dettagliata di una sequenza rallentata. La sequenza delle esplosioni *sognate* da Daria si configura così come l'unione, particolarmente virtuosa ed originale, fra l'occhio interiore del personaggio Daria e l'occhio tecnico/meccanico di Antonioni e della sua mdp. Un connubio che arriva fino allo spettatore. Un 'bruciamo tutto' ante-litteram di tipo cinematografico.

Anche grazie alle prove autoriali di questi autori il cinema cambia pelle e si trasforma, insegnando a guardare, ad assumere responsabilità narrative ma anche tecniche, quindi estetiche ed etiche. Jill e Daria ci parlano ancora oggi con tremenda attualità. Sono vittime ma anche eroine, donne sole ma anche personaggi collettivi, sguardi attivi dentro universi violenti. Tornare a studiare quei personaggi può dunque essere uno strumento utile per provare ad interpretare il presente, educare all'affettività, attraverso l'affettività – e la straordinarietà – di quegli sguardi.

Riferimenti bibliografici

- Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- Roberto Donati, *C'era una volta il West*, Roma, Gremese Editore, 2018.
- Giampiero Frasca, *Road movie: immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*, Torino, Utet Università, 2001.
- Greta Gaard - Patrick D. Murphy, *Ecofeminist Literary Criticism. Theory, Interpretation, Pedagogy*. University of Illinois, Illinois Press, 1998.
- Barbara Grespi, "Sergio Leone e il 'wide screen' all'italiana", *Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali* 26.1 (2004): 87-99.

Cristina Jandelli, *Tre studi su Claudia Cardinale*, Venezia, Marsilio, 2022.

Stefania Pertoldi, *Il mito del viaggio in Easy Rider e Zabriskie Point*,
Pasian di Prato, Udine, Campanotto, 1987.

Alberto Pezzotta, *Il western italiano*, Imola, Bologna, Cue Press, 2025.

Christian Uva, *Sergio Leone. Il cinema come favola politica*, Roma, Edizioni
Fondazione Ente dello Spettacolo, 2013.

Sezione 3
Trame letterarie

Queer Feminist Hermeneutics: Deconstructing Patriarchal Logic in Ali Smith's Girl Meets Boy

GIUSEPPE DE RISO

Introduction

This article considers Ali Smith's novel *Girl Meets Boy* (2007) as a powerful illustration of the deconstruction of patriarchal power by enacting a radical re-narration that unsettles heteronormative constraints. It does so by systematically dismantling the textual foundations of patriarchy: language, narrative structure, and plot. Smith's work deconstructs the Western literary tradition by reinterpreting Ovid's *Metamorphoses* in order to critically examine current gender politics. *Girl Meets Boy* represents a retelling of the classical myth of Iphis and Ianthe through which Smith performs the dual operation of both exposing the patriarchal reasoning that dismisses non-heteronormative desire as unattainable and, simultaneously, redefining Ovid's concept of metamorphosis as a fundamental principle of queer fluidity and possibility.

Thus, the article will first examine Smith's critical rewriting of the Ovidian source text, demonstrating how she transposes the myth's conflict from a biological impossibility to culture. It will then proceed to a close analysis of the novel's formal and stylistic choices, arguing that its manipulation of language, grammar, and syntax constitutes a direct political intervention. Such analysis will employ queer theory, particularly the work of Eve Kosofsky Sedgwick on the epistemology of the closet (1990), Judith Butler on gender performativity (1990, 1993, 2004), and Annamarie Jagose (2002) on queer as a critical positionality, to unpack the novel's subversion of identity catego-

ries. At the same time, the insights of feminist literary criticism on the gendered reader and narrative voice (Flint 2000, Lanser 1992, Marcus 2007) are brought together with the reception theory of Hans Robert Jauss (1982) to argue that Smith's portrayal of internalised homophobia and toxic masculinity is constructed to cultivate a gendered ethics of reception, forcing the reader into a critical dialogue with their own deeply held assumptions about gender and sexuality. It is hoped that this will make it evident how *Girl Meets Boy* ultimately forges a queer feminist hermeneutic, a mode of reading that is itself an act of ethical and political engagement against those performances that police and maintain heteronormative order, transforming not only the text but the reader.

1. A knife to cut through myth: Queering the Ovidian canon

At the core of *Girl Meets Boy* lies a profound and politically charged engagement with Ovid's *Metamorphoses*. As part of the Canongate Myths series, the novel explicitly positions itself within a tradition of literary reappropriation, seizing upon the myth of Iphis and Ianthe (the sole mythological account of female same-sex desire in all of classical literature) to deconstruct the patriarchal logic that underpins it and transform its central conceit of metamorphosis from a tool of heteronormative restoration into a principle of queer liberation.

To understand the radical nature of Smith's intervention, one must first grasp the logic of the *amor impossibilis* (impossible love) which is central to the tale of Iphis and Ianthe. In the Ovidian source, Iphis, a girl raised as a boy to escape infanticide, falls in love with her childhood friend, Ianthe. The impossibility of their love, as David Robinson notes, is not due to external barriers: "No watchful guardian, jealous husband, strict father, unloving beloved... their fathers both approve" (2006: 171). The

conflict is biological. Iphis despairs because she believes her female body is inadequate for the consummation of their love, lamenting that “Passion for a cow does not inflame a cow, nor does that for mares inflame the mares” (Ovid 2012: 1401). This despair is rooted in a specifically Roman, penetration-based model of sexuality, which distinguishes between an active, masculine role and a passive, feminine one. As Judith Butler (1990, 1993) and Judith Roof (1991) have argued, lesbian love becomes unimaginable within such a phallogentric system since it is perceived as lacking the essential, active male element. Indeed, Ovid resolves this ‘impossibility’ through the divine intervention of the goddess Isis, who physically transforms Iphis into a male just before the wedding, which legitimises the union through the complete erasure of same-sex desire.

Smith’s novel transposes the locus of this impossibility from the natural or biological realm to the cultural. The obstacle to Anthea and Robin’s love is not an anatomical lack but the weight of societal prejudice, a force expressed by Anthea’s sister, Imogen Gunn. Where Ovid’s Iphis embodies a sense of biological inadequacy, Smith’s Imogen internalises a pervasive cultural homophobia. Her initial reaction upon discovering her sister’s relationship (“Oh my God my sister is A GAY”, 60) is a raw expression of shock and dismay, objectifying Anthea’s identity into a terrifying label. Imogen’s subsequent internal monologue becomes a satirical exposition of the cultural scripts used to pathologise and explain away homosexuality. She frantically searches for causes, blaming everything from her parents’ divorce to Anthea’s taste in pop music:

(It is the fault of the Spice Girls.)

(She chose the video of Spiceworld with Sporty Spice on the limited edition tin.)

(She was always a bit too feminist.)

(She was always playing that George Michael cd.)

(She always votes for the girls on Big Brother and she voted for that transsexual the year he was on, or she, or whatever it is you're supposed to say.)

(She liked the Eurovision Song Contest.)

(She still likes the Eurovision Song Contest.)

(She liked Buffy the Vampire Slayer.) (62)

This desperate attempt to retrospectively identify 'symptoms' reveals a worldview in which heterosexuality is the unquestioned norm, and any deviation is an aberration that must be accounted for. Smith thus directly confronts the premise of 'unnaturalness' that, as Kaye Mitchell (2013) observes, pervades translations of the Ovidian myth. In *Girl Meets Boy*, this unnaturalness is exposed as a purely social construct, a product of fear, ignorance, and the rigid binary categorisations that structure heteronormative society.

The most radical element of Smith's rewriting is her reclamation of metamorphosis itself. In Ovid, the transformation serves to restore order and enforce a gender binary. Iphis becomes a boy with conventionally masculine traits: "both her strength is increased, and her features are more stern; and shorter is the length of her scattered locks. There is more vigour, also, than she had as a female. And now thou art a male, who so lately wast a female" (Ovid 2012: 1403). Smith, in contrast, redeploys metamorphosis as the central principle of a queer existence defined by fluidity, flux, and anti-essentialism, thus aligning with postmodern readings of Ovid which, as Philip Hardie (2002) suggests, appreciate his "flight from realism and presence towards textuality and anti-foundationalism" (4).

This idea is most clearly seen in the novel's love scenes, where the writing itself changes, and people and language are no longer the same. Anthea talks about her experiences with Robin, which involve lots of changes that go against binary

thinking: “I was a she was a he was a we were a girl and a girl and a boy and a boy, we were blades, were a knife that could cut through myth. [...] We were [...] both genders, a whole new gender, no gender at all” (113, 115). The first part of the sentence destroys the idea of a single, fixed subject that traditional language and logic create. Through a quick series of changes to pronouns, the text shows that a person’s identity can change, and it doesn’t give the reader a fixed point of reference to latch onto. This is not a story about transition in the conventional sense of moving from one fixed point or stable condition to another. It shows that things are *always* changing, in a state of perpetual flux. The way it is written makes it a strange space, because it does not follow the language rules that make binary logic work. The most striking feature of this chain of pronouns is how fast it is: the order of words, with no commas or semicolons, creates a feeling of non-stop speech that matches the content. It makes the reader feel what it’s like to lose a sense of who they are, which happens quickly and out of control, instead of happening bit by bit and being thought about. This is a crucial distinction from earlier literary explorations of gender fluidity, such as in Virginia Woolf’s *Orlando* (1928), where the protagonist’s transformation is a singular event that unfolds over a long duration. This instantaneous and continuous grammatical modulation reflects Butler’s concept of gender identity’s essence. The prose itself embodies this central idea as “a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed” (1990: 33). The swift shift from ‘I’ to ‘she’ and then to ‘he’ eradicates the individual subject, demonstrating that no fixed, pre-gendered identity is in control. Progressing from ‘I’ to ‘we’ indicates a significant political development within the sentence from which originates the individual (‘I’) navigating the binary’s opposing forces (‘she’, ‘he’). However, it does not resolve back into a new, singular identity, to transcend the individual alto-

gether and move into a collective 'we'. This move is a powerful subversion of the masculine narrative of individual self-discovery, suggesting that liberation from the binary is not an individualistic project but a coalitional one. Far from being a simple amalgamation of 'shes' and 'hes', this 'we' is a new political entity born of the turmoil of binary deconstruction and may serve as an example of how pronouns can be used in political discourse to build a shared identity or foster a sense of collective endeavour. The subsequent proliferation ("a girl and a girl and a boy and a boy", 114) further reinforces the depiction of a collective that is joyfully, anarchically multiple, refusing to be reduced to a single, manageable category, in a linguistic rebellion that extends to the grammar itself. The sentence flouts conventional rules of pronoun consistency and subject-verb agreement, becoming a 'queer' text at the most fundamental level, where the language refuses to conform to the strictures of a grammatical system that is itself a product and enforcer of the binary logic being critiqued. Such an act of linguistic non-compliance is a political statement asserting that a language built to uphold patriarchy is inadequate to describe an experience of liberation from it. Furthermore, the rapid cycling of pronouns also prompts reflection on contemporary political issues surrounding their usage. While it is true that stating one's preferred pronouns is a vital political and social practice that demands recognition for the safety and validation of transgender and non-binary individuals, the passage, however, pushes this logic to a more radical conclusion. By refusing to land on any single pronoun, it gestures toward an identity so fluid that no stable signifier can contain it as an exploration of what lies beyond the politics of recognition: a politics of dissolution in which an underlying assumption that identity must ultimately resolve into a stable, nameable state, even a non-binary one, is questioned. The 'subject' is presented here in a state of constant, vibrant flux, for

whom identity is a perpetual, metamorphic process reaching its conceptual climax in the phrase: “we were both genders, a whole new gender, no gender at all” (115), a seemingly paradoxical declaration capturing the simultaneous acts of creation and abolition expected in a radical break from the patriarchal gender system.

It is important to note that this idea moves on to another surprising comparison when it changes from talking about who someone is to talking about what someone can do: “...we were blades, were a knife that could cut through myth” (114). This image is a radical reinterpretation of the blade as a symbol of queer identity. The blade is a well-known symbol of patriarchal power, violence and authority. The group, which is both flexible and unified, mentioned in the previous sentence now has a new quality: it is sharp, dangerous and has the potential to do great things. The fact that it is a group of people suggests a shared force or a shared state of being that is honed and ready. Instead of a single hero with a magic sword, here we have a community weaponised through its shared experience of deconstructing the binary. This image then coalesces: the plural blades become a knife. The purpose of this knife is explicitly defined, ‘to cut through myth’ as a symbol of cultural deconstruction. The violence of the blade is redirected from a human body to an ideological construct, a ‘myth’ or, more specifically, the foundational patriarchal myth that the gender binary is natural, essential, and immutable.

This kind of strong and clear protest against traditional ideas about gender can be seen as a contemporary iteration within a century-long literary tradition of works that use narrative and stylistic innovation to challenge and deconstruct gender norms. By comparing this passage to key predecessors like Virginia Woolf’s *Orlando* (1928), Jeanette Winterson’s *Written on the Body* (1994), and the more recent Maggie Nelson’s *The Argonauts*

(2015), we can see a clear trajectory of increasing radicalism, moving from allegorical representation to direct linguistic confrontation with the reader. *Orlando* is the first to do this, by questioning what gender is by using a story with an allegorical plot. The main character lives for hundreds of years and changes from male to female. This suggests that who a person is is more important than their biological sex. By using a strategy of negation and absence, *Written on the Body* also challenges traditional ideas about gender by removing all gender markers from the story, thus unsettling readers' assumptions and showing how deeply gender shapes desire and interpretation. Blending memoir and theory, *The Argonauts* pushes further by narrating queer family-making (staging parallels between pregnancy and transition alongside theorists like Butler and Sedgwick) to critique gendered language and fuse analysis with lived experience at the level of content. Smith seems to continue this tradition by transforming the political struggle into the syntax of a single sentence, breathing life into a textual performance that, having desire proliferate into an "open mesh of possibilities" (Sedgwick 1994: 8), directly challenges Ovid's rigid, binary transformation. The novel's central motif of water – fluid, uncontainable, powerful – becomes the primary symbol for this queer, metamorphic identity, standing in stark opposition to the sterile, commodified, and artificially contained product sold by the Pure Corporation where both Anthea and Imogen work. The suggested company's own marketing slogan ("water IS us", 49) is ironically reappropriated by the novel's queer ethos, suggesting an identity that is inherently changeable, forceful, and resistant to being bottled up by social convention.

Smith's decision to rewrite a classic myth is a deliberate political move to suggest that the idea of a modern patriarchy is not new, but is actually based on the ideas expressed in foundational books of Western history. The novel shows how the idea

of female-female desire without a penis has been connected to the basic, male-dominated thinking of Imogen's colleagues today. To challenge traditional ideas about gender, we need to look at the ancient stories and beliefs that underpin them. The persistent nature of these beliefs, enduring for millennia rather than being mere contemporary biases, is notable. The novel's dual narration of the myth serves as an example of the critical re-interpretation it advocates. Initially, Robin offers a direct summary, which is subsequently followed by an interactive dialogue with Anthea. This second rendition, facilitated by Anthea's interruptions and questions, reveals the myth's male-centric bias, prompting Robin to comment on Ovid's "fixat[ion] on what it is that girls don't have under their togas" (108). It could be contended that this process is analogous to the practice of feminist literary criticism itself: namely, the re-reading of canonical texts from a critical, gender-aware perspective.

2. The life that disproves the machine: Style as subversion

Smith's critique of patriarchal structures extends beyond plot and theme into the very mechanics of language. Grounded in her own critical assertion that "how something is told [...] makes what's being told. A story is its style. A style is its story [...]. Style is never not content" (Smith 2012), the novel demonstrates that political resistance can be enacted through formal and stylistic choices. By rejecting the specious binary of *style versus content*, Smith frames her novel's linguistic experimentation not as mere aesthetic flourish, but as a direct challenge to the reductive, mechanistic categories of heteronormativity. Style, for Smith, is "the life that disproves the machine" (2012), and in *Girl Meets Boy*, the 'machine' is the patriarchal system that attempts to contain and define identity through a rigid and impoverished lexicon. The novel subverts grammatical gender

norms from the outset, as seen in the introductory line “Let me tell you about when I was a girl, our grandfather says” (12), where the atypical use of gendered pronouns challenges reader expectations and immediately posits that biological characteristics do not dictate identity. This initial disruption sets the stage for a narrative where linguistic structures become sites of ideological struggle and, as Marina Warner has noted, shows Smith’s rare “ingenuity with pronouns” (2013: ix), using them to unsettle fixed premises about her characters’ sex.

In stark contrast to this fluidity, Imogen’s narrative voice is marked by a pervasive use of parentheses. These enclose her most anxious, prejudiced, and self-doubting thoughts – such as “(Oh my God my sister is A GAY.)” (60) and “(It is our mother’s fault [...])” (60) – serving as both a syntactical separation of thoughts that challenge her carefully constructed, heteronormative worldview, and her visual confinement within restrictive social norms. This constrained style can be seen as a direct enactment of what Eve Kosofsky Sedgwick termed the ‘epistemology of the closet’ (1990): a defining structure of knowledge and ignorance that polices the boundary between the known (heterosexuality) and the unspeakable (homosexuality). Imogen’s parenthetical thoughts are her personal closet, a space of self-imposed identity regulation where queer possibilities are entertained only to be suppressed and contained. Smith’s stylistic choice forces the reader to experience the very functioning of the closet in the act of reading. Imogen’s eventual shedding of these brackets later in the novel may signify her ‘coming out’ of this restrictive epistemology, a breaking free from the grammatical and ideological confines that have defined her.

In contrast, the pub encounter with her colleagues, Dominic and Norman, demonstrates how language is externally wielded to enforce social hierarchies. This scene illustrates the patriarchal power dynamic and shows how small acts of sexism lead to more

serious prejudice, from casual misogyny to an escalation of overt and violent homophobia. The *Everyday Sexism Project* by Laura Bates (2014) backs this up by documenting how the cumulative effect of such incidents favours a hostile cultural environment. Right at the beginning of their conversation, Norman insults Imogen by calling her a “useless slag” (73), a slur that includes both sexual and professional insults. According to feminist linguists Sara Mills and Louise Mullany (2011), this tactic is used to establish male dominance and undermine female autonomy and competence by reducing women to sexual objects, reinforcing their subordinate status. When Imogen objects, Norman uses gaslighting tactics, making fun of her objections by saying, “Can’t take a joke? Loosen up. Ha ha!” (73) This manipulative response, as Mary Crawford (1992) explains, is a classic example of making abusive behavior seem like harmless humor. By doing this, Norman can deny his actions, effectively blaming Imogen. She then feels responsible for being ‘oversensitive’, which isolates her and makes her doubt her own reality. This subtle strategy not only dismisses her valid feelings but also strengthens Norman’s control, creating a harmful dynamic where Imogen constantly questions her own thoughts and feelings. This method intentionally stops any disagreement and puts Imogen in a difficult situation where any action she takes will lead to a bad outcome. If she protests or disagrees, she is immediately called ‘difficult’. But if she stays silent, her silence is seen as agreement. This forces Imogen into a no-win situation, where both resisting and complying lead to her feeling powerless. The subtle but significant change in Norman’s behavior shows a clear increase in his disrespect, moving from just ignoring her words to openly forcing her to do things. This growing aggressive behavior is immediately clear when he ignores Imogen’s simple and clear request for a Diet Coke. Instead of giving her what she asked for, he deliberately brings her wine, a drink she didn’t ask

for, replacing her requested drink with one of his choosing as if Imogen's preferences were unimportant and undeserving of attention. He establishes a precedent where her autonomy and wishes are disregarded in his presence. The implicit expectation that she consume the wine he offers further reinforces this control, demanding her compliance. Norman subtly asserts his dominance over Imogen, expecting her to comply with his desires and suppress her own. His deliberate act of overfilling her glass, forcing her to stoop and drink like an animal to avoid spillage, is a calculated humiliation leading to Imogen's eventual capitulation, where she performs for their amusement ("Eventually I do it so that that's what it will do, make them laugh", 76) to diffuse the tension. Their colleague Paul accurately describes Dominic and Norman as a "nasty double act off tv" (75), highlighting their shared bond built on cynical superiority and camaraderie achieved through the denigration of women. They derogatorily label Paul as gay in his absence for refusing to partake in their toxic behavior ("They're wankers", 75), ostracising him with a slur characteristic of homophobic masculinity. To be a 'real man' in their world, one must participate in this brand of misogynistic and homophobic banter. Imogen's own thought ("I don't see why he can't just pretend to find it funny like the rest of us have to", 75) reveals her own tragic complicity and her normalisation of this toxic environment.

Their employment of the derogatory Scottish slang term 'greggy' to describe a disappointing female colleague, the stereotype of a progressive activist and possibly resentful feminist who always gets her own way or speaks out of turn (i.e. by questioning the dogmas of a patriarchal society), is another display of how in-groups weaponise language. Initially presented as an innocuous private joke, the term's meaning is deliberately withheld from Imogen, reinforcing her status as an outsider to their particular brand of toxic masculinity. Her attempts to decode it

(“So it means unfeminine?”, 78) are met with condescension. As sociolinguist Deborah Cameron (2012) has explored, the policing of language is a key way that social hierarchies are maintained. The eventual, convoluted reveal, linking greggy first to Greg Dyke (the former BBC Director-General, for “let[ing] people say what they shouldn’t have, out loud, on the news”, 79) and then, brutally, the reference to Robin as “that freakshow who daubed the Pure sign that day [...]. Fucking dyke” (79) exposes the potency of this kind of hate speech masked by their linguistic game, as well as in-groups’ use of coded language and neologisms to exclude, denigrate, and enact violence. ‘Dyke’, another slang for ‘lesbian’, serves to create an exclusionary secret and its meaning is deliberately withheld from Imogen to reinforce her outsider status until they, the men, choose to indoctrinate her. The scene culminates in the raw, unfiltered expression of the violent homophobia that underpins their misogyny. Their pseudo-intellectual discussion of lesbianism as a “state of lack” and “adolescent backwardness” (80) is a grotesque parody of Freudian pathologising and a direct, modern echo of the phallogocentric logic in the Ovidian myth, where female-female desire is deemed impossible without a male presence.

Their gleeful reaction to the statistic about high suicide rates among LGBTQ+ youth (“Good. Ha ha!”, 80) is the scene’s most shocking moment, the absolute endpoint of their dehumanising ideology. This is where the pretense of joking is stripped away, revealing a profound and violent cruelty, the horrifying, real-world articulation of the very tropes Imogen has passively consumed herself, for example through the idea that “Gay people are always dying all the time” (69). Hearing it expressed with such sadistic glee forces her to confront the sheer ugliness of the prejudice she herself has harboured in a more sanitised, internal form.

Imogen’s reaction (“My whole body goes cold”, 79) and her subsequent internal summary show her being forcibly

indoctrinated into a hateful lexicon, arming her with a new vocabulary of hatred to define her sister: “(Oh my God my sister who is related to me is a greg, a lack, unfuckable, not properly developed [...])” (81). The scene ends with her physical revulsion, vomiting under a blossoming tree, in a bodily rejection of metaphorical poison that symbolises the profound internal crisis of the abstract ugliness of patriarchy becoming a sickening, unbearable reality. This also demonstrates the terrifying power of language not merely to describe reality but to actively construct it, to define and dehumanise individuals, and to provide, as Imogen tragically realises, “so many words I don’t know for what my little sister is” (81).

3. The anxious gaze: Performing and policing heteronormativity

Through the character arc of Imogen, the novel dissects the anatomy of internalised homophobia, while the scene with her colleagues externalises this prejudice into its most toxic and violent form, in an unsettling examination of the anxieties that fuel the maintenance of a patriarchal social order both performed by individuals and policed by social forces. Imogen’s panicked search for ‘causes’ to Anthea’s relationship is a raw, unfiltered stream of societal biases attempting to pathologise her sister’s identity, to frame it as a deviation from a ‘normal’ developmental path rather than an intrinsic part of who she is. This fear of the ‘other’ quickly turns inward, morphing into an anxiety of contamination: “(But if that’s true then I might also be a gay.) [...]

 (How do you know if you are it?)” (60). Here, female homosexuality is figured not as an orientation but as a frightening, unknown ‘it’ that one might unknowingly be.

This personal anxiety is buttressed by a broader conservative ideology. Her internal monologue, “(Thank God that feminist time of selfishness is over and we now have everything we

will ever need, including a much more responsible set of values” (64), is a clear articulation of the anti-feminist backlash rhetoric identified by Susan Faludi (1991, 2020). It also reflects what Angela McRobbie (2009) describes as a postfeminist logic, where feminist gains are taken for granted while its political critiques are dismissed as outdated or selfish. Imogen’s anxieties about Anthea’s future are further fueled by her passive consumption of homophobic cultural narratives. She invokes the notorious ‘Bury Your Gays’ media trope – “(There is also that gay woman doctor character on ER whose lovers always die in fires and so on.) (Gay people are always dying all the time.)” (69) – and recalls real-life homophobic political campaigns, misattributing the blame for such bigotry to her sister for simply existing: “(My sister is now one of the reasons the man who owns Stagecoach buses had that million-pound poster campaign...)” (71), thus revealing how media and political discourse provide the raw material for the construction of personal prejudice.

Imogen’s worldview is fundamentally structured by what queer theorist Lee Edelman (2004) terms ‘reproductive futurism’, an ideology that posits the figure of the Child as the ultimate horizon of the political, the symbol of a viable and continuous future:

(I will never leave my children when I have fallen in love and am married and have had them. I will have them young, not when I am old, like the selfish generation. I would rather give up any career than not have them. I would rather give myself up. I would rather give up everything including any stupid political principle than leave children that belonged to me. Look how it ends. [...]) (64)

Imogen’s fervent desire for a traditional family and her willingness to sacrifice everything for her children reveal an identity and sense of worth predicated on her capacity to reproduce and participate in a normative vision of the future. Within this

framework, Anthea's non-reproductive queerness is perceived as a profound threat rather than a mere personal lifestyle choice because it represents a break in the chain of futurity, a form of social death or degeneration. When Imogen laments the consequences of feminism and her mother leaving her father, her conclusion ("Look how it ends", 64) pointedly frames Anthea's homosexuality as the negative, sterile outcome of societal decay, a direct affront to the reproductive futurism that underpins her conservative values.

4. Forging a queer feminist ethics of reception

In its synthesis of mythical rewriting, linguistic experimentation, and psychological realism, *Girl Meets Boy* actively forges and performs a model of queer feminism. This model is not presented as a didactic message but is realised through the novel's structure and style, which demand a particular kind of engagement from the reader. Ultimately, the novel constructs a gendered ethics of reception, transforming the act of reading into a platform for the critical negotiation of social and personal norms.

The novel explores a form of queer feminism that challenges rigid definitions of identity, linking patriarchal oppression to a broader exploitative system. Its critique of the Pure Corporation thereby connects traditional gender roles with the detrimental ideologies of late capitalism, which makes Robin's environmental efforts a queer and feminist act of resistance against the commodification and control of both nature and identity. Furthermore, the grandfather's stories of the Suffragettes, of figures like 'Burning Lily' Lenton and the cross-dressing escape plots, weave contemporary queer resistance into a longer history of feminist struggle, creating an intergenerational 'herstory' of defiance grounded in the queer principles of fluidity and the deconstruction of binaries. The novel eschews stable identity

politics in favour of what David Halperin describes as “a positionality vis-à-vis the normative” (1995: 62), summarising a key tenet of queer theory. The ultimate objective is not the establishment of a new, ‘correct’ lesbian identity, but rather to celebrate the very processes of transformation and becoming that normative structures seek to suppress.

The novel is meticulously structured to challenge what reception theorist Hans Robert Jauss terms the reader’s ‘horizon of expectations’ (1982), in that approaching a novel titled *Girl Meets Boy* brings obviously a set of generic and cultural expectations, shaped by the long history of the heterosexual romance plot, an horizon which Smith systematically dismantles the very first page. Smith immerses readers in the narrative through a non-linear plot, ambiguous language, and the interweaving of myth and reality, which collectively foster a sense of detachment. The prejudices in Imogen’s reasoning and anxieties, being depicted as they are from such a deep internal perspective, cannot be readily dismissed as the result of mere external evil or malice, but expose the absurdities inherent in a self-righteously conventional outlook. As Imogen’s own horizon of expectations is shattered by her sister’s reality, the reader, too, is invited to undergo a parallel hermeneutic journey.

This process of readerly negotiation culminates in what can be described as a gendered ethics of reception. Smith’s novel internalises the project of feminist literary criticism, making the reader an active participant in that project. The work of Kate Flint (1993, 2000), particularly *The Woman Reader, 1837-1914*, provides a crucial historical context, detailing the myriad ways in which women’s reading has been policed and constructed as a site of moral danger. Smith subverts this history by creating a text that demands a ‘deviant’, non-normative reading practice – one that embraces ambiguity, questions authority, and finds pleasure in the dissolution of fixed categories. Furthermore,

drawing on Susan Lanser's (1992, 2014) work on narrative voice as a site of power, it is clear that Smith's manipulation of focalisation and voice constructs a specific subject position for the reader, who is encouraged to align not with the seemingly stable, yet deeply anxious, voice of Imogen, but with the fluid, joyful, and transformative perspective embodied by Anthea and Robin. By engaging with the novel's form and style, readers are encouraged to challenge their own ingrained biases. Smith's novel incorporates a queer feminist perspective, suggesting that novels can change how we understand things, much like feminist criticism, as argued by Laura Marcus (1994, 2007) changed how people viewed authors such as Virginia Woolf. Ultimately, the novel conveys that stories, myths, and identities, as well as the reader, can be reinterpreted, emphasising that interpretation is a flexible space for potential change. The profound parallel between the metamorphoses occurring *within* the text (to the Ovidian myth, to the historical narratives of the Suffragettes, and most centrally, to Imogen) and the hermeneutic transformation demanded *of* the reader, for whom making sense of the novel becomes an ethical act of unlearning patriarchal ways of seeing and being.

Conclusion

Ali Smith's *Girl Meets Boy* stands as a powerful enactment of a queer feminist critique that operates at the deepest structural levels of narrative. It moves beyond mere representation to perform its politics through its very form. By seizing the classical myth of Iphis and Ianthe, Smith updates an ancient story to subvert its foundational logic, transposing the *amor impossibilis* from a biological lack to a cultural prejudice, and reclaiming metamorphosis as a radical principle of queer fluidity. Through this act of canonical rewriting, Smith proposes a reconfigura-

tion of contemporary heteronormativity as the direct inheritor of a patriarchal logic embedded in the foundational texts of Western culture. The destabilisation of gendered pronouns, the weaponisation of neologisms and the textual 'closet' of parenthetical thought provide a dazzling array of stylistic innovations through which she masterfully demonstrates her own critical axiom that a story *is* its style. The novel's language actively dismantles patriarchal categories used to police identity, rather than neutrally conveying content. This creates an intimate confrontation with internalised homophobia and toxic masculinity, exposing the deep anxieties that fuel the constant performance of a normative social order.

Ultimately, *Girl Meets Boy* makes its most significant contribution by creating a transformative narrative experience for the reader. The novel deliberately challenges what readers expect, encouraging a critical and ethical way of looking at gender relationships. Smith makes reading itself an act of breaking down old-fashioned and discriminatory ideas about gender, and the book's conclusive promise that "things can always be different" (171) is also a direct invitation to the reader to join in the hopeful pursuit of change.

Bibliographical references

- Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke UP, 2006.
- Laura Bates, *Everyday Sexism*, London, Simon & Schuster UK, 2014.
- Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
- Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993.
- Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.

- Deborah Cameron, *Verbal Hygiene*, London and New York, Routledge, 2012.
- Mary Crawford, "Just Kidding: Gender and Conversational Humor", in Regina Barreca (ed.), *New Perspectives on Women and Comedy*, Philadelphia, Gordon and Breach, 1992, 23-38.
- Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, NC-London, Duke UP, 2004.
- Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown, 1991.
- Susan Faludi - Shauna Shames - Jennifer M. Piscopo - Denise M. Walsh, "A Conversation with Susan Faludi on Backlash, Trumpism, and #MeToo", *Signs* 45.2 (2020): 336-345.
- Kate Flint, *The Woman Reader, 1837-1914*, Oxford, Oxford UP, 1993.
- Kate Flint, *The Victorians and the Visual Imagination*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- Monica Germanà - Emily Horton (eds), *Ali Smith: Contemporary Critical Perspectives*, London, Bloomsbury Academic, 2013.
- Philip Hardie (ed.), *Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.
- David M. Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford, Oxford UP, 1995.
- Annamarie Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York UP, 1996.
- Annamarie Jagose, *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, Ithaca, Cornell UP, 2002.
- Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
- Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.
- Susan S. Lanser, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell UP, 1992.
- Susan S. Lanser, *The Sexuality of History: Modernity and the Sapphic, 1565-1830*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.

- Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Los Angeles-London, Sage, 2009.
- Laura Marcus, *Auto/biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester, Manchester University Press, 1994.
- Laura Marcus, *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- Sara Mills - Louise Mullany, *Language, Gender and Feminism: Theory, Methodology and Practice*, London-New York, Routledge, 2011.
- Maggie Nelson, *The Argonauts*, Minneapolis, Graywolf Press, 2015.
- Ovid, *The Complete Works of Ovid*, Hastings, Delphi Classics, 2012.
- Holly Anne Ranger, "Ali Smith and Ovid", *International Journal of the Classical Tradition* 26.4 (2019): 397-416.
- Holly Anne Ranger, "'Reader, I Married Him/Her': Ali Smith, Ovid, and Queer Translation", *Classical Reception Journal* 11.3 (2019): 231-255.
- Adrienne Rich, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs* 5.4 (1980): 631-660.
- Judith Roof, *A Lure of Knowledge: Lesbian Sexuality and Theory*, New York, Columbia UP, 1991.
- Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia UP, 1985.
- Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham, Duke UP, 1994.
- Ali Smith, *Girl Meets Boy*, Edinburgh, Canongate, 2007.
- Ali Smith, "Style vs content? Novelists should approach their art with an eye to what the story asks", *The Guardian* (2012).
- Jeanette Winterson, *Written on the Body*, New York, Vintage Books, 1994 [1992].
- Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1928.

Prospettive ecofemministe, vegetarianesimo e violenza di genere in Peach di Emma Glass (2018)

MADDALENA CARFORA

1. Una premessa che non è mai scontata.

La dichiarazione sulla eliminazione della violenza contro le donne delle Nazioni Unite si riferisce a tale fenomeno come “ogni atto di violenza basato sul genere che risulti, o potrebbe risultare in, sofferenza e danni fisici o psicologici per le donne, incluse le minacce di tali atti, la coercizione o l'arbitraria deprivazione della libertà, che occorra in pubblico o nella vita privata” (UN: 1993).¹ La violenza ai danni dei soggetti femminili da parte di quelli maschili è un fenomeno che, purtroppo, si estende in larga scala; prolifera e si evolve nel corso del tempo. Dalle statistiche e i dati raccolti da diverse organizzazioni internazionali,² si

¹ La traduzione citata nel testo viene da ONU Italia, consultabile al sito: [<https://www.onuitalia.it/giornata-internazionale-per-leliminazione-della-violenza-contro-le-donne-25-novembre-2/>]. Versione originale in lingua inglese: [<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/declaration-elimination-violence-against-women/>].

² Oltre al “Global Database on Violence against Women” di UN Women [<https://data.unwomen.org/>] e le indagini demografiche dell'OMS come il report del 2013, “Global and regional estimates of violence against women. Prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence” [<https://www.who.int/publications/i/item/9789241564625>], si veda anche il lavoro portato avanti dall'Istituto europeo per l'uguaglianza di genere (EIGE) che opera in favore della parità di genere e dell'eliminazione di discriminazioni con una prospettiva statistica e intersettoriale [<https://eige.europa.eu/>]

evincesse quanto questo fenomeno possa essere diversificato nelle modalità e nei luoghi in cui gli episodi di violenza e discriminazione si verificano. La natura molteplice delle aggressioni alle donne (fisiche, verbali, psicologiche, economiche) è il frutto di una società che riproduce sistemi dicotomici, gerarchici e patriarcali che, non importa dove, quando e perché, proietta il suo bisogno di potere nei confronti del genere femminile; dimostrando che, come ricorda Hague, tutte le forme di abusi perpetrati ai danni delle donne sono interconnesse tra loro (2021: 81). La critica femminista considera tale violenza come sistemica e individua l'innescò di tale fenomeno in un bisogno di dominio socioculturale ed economico nei confronti delle donne, oltre al controllo dei loro corpi (Brownmiller 1975, MacKinnon 1989, French 1992). Sempre in guardia, sempre in allerta, le donne subiscono quella che, di fatto, è una proiezione socioculturale dovuta a una "espressione del potere di genere" (Uggen - Blackstone 2004); una "mascolinità egemonica" (Connell 1995) che fa leva su un paradigma subordinante e che può concretizzarsi in svariati episodi di violenza:

The brutal rape, the sexually harassing comments, the slap on the face, the grab on the street - all forms of men's threatening, intimidating and violent behaviour - are reminders to women of their vulnerability to men. Try as they might, women are unable to predict when a threatening or intimidating form of male behaviour will escalate to violence. As a result, women are continually on guard to the possibility of men's violence. [...] Some hesitate going out on the street alone after dark (even in their own neighbourhoods). Some buy cars so that they can feel

gender-based-violence"] e quello dell'Ufficio delle Nazioni Unite contro la Droga e il Crimine che analizza i tassi di femminicidio a livello mondiale, offrendo altresì "ricerche e dati globali sulle risposte della giustizia penale alla violenza contro le donne": [<https://unric.org/it/analisi-dei-femminicidi-unodc/>].

freer, and safer, as they travel about. Some quit jobs. [...] Some alter their lifestyles or their appearance to avoid drawing attention to themselves (Stanko 1985: 1).

Riflettere sulle dinamiche che conducono all'oppressione dei soggetti femminili permette di far luce su altri processi di pretesa subordinazione che coinvolgono le condizioni più disparate, in cui rientrano – oltre alle categorie del genere e orientamento sessuale – anche classe sociale e nazionalità. L'analisi della violenza da un punto di vista intersezionale rivela quanto connesse e intersecate siano le forme di discriminazione e abuso, problematizzando altresì come un certo tipo di pratiche facilmente rilevabili nelle nostre società occidentali non siano altro che l'immagine riflessa di una struttura patriarcale sempre più controllante e che opera su più fronti (Crenshaw 1989). Il *modus operandi* della società patriarcale, sostenitrice di un sistema fisso e gerarchico tramandato per secoli, vede il soggetto maschile al vertice e tutto il resto come subalterno. Secondo il filone teorico dell'ecofemminismo, tale fenomeno non influenza soltanto la dimensione delle soggettività umane femminili ma tutto ciò che si è detto in termini di violenza sistemica e intersezionale risulta valido anche per le soggettività non umane e per l'ambiente. Pertanto, l'analisi delle relazioni tra le dinamiche di violenza e oppressione patriarcale, così come la tipologia dei destinatari, permette di esplorare quale risulta essere il loro aggancio, così come l'innescò principale di tale reazione a catena.

In particolar modo, questo contributo evidenzierà i legami tra il pensiero femminista e quello vegetariano, così come essi vengono declinati dalla prospettiva di alcune correnti ecofemministe (Adams 1990, Gaard 2002), al fine di analizzare le modalità attraverso cui essi vengono richiamati e rappresentati in *Peach* (2018) di Emma Glass. Nel suo romanzo d'esordio l'autrice delinea, attraverso una prosa intermittente, ma con estrema densità simbo-

lica, le conseguenze traumatiche di una violenza sessuale ai danni della protagonista della storia, Peach, una ragazza vegetariana, da parte di un uomo descritto con sembianze di una salsiccia. Peach è una giovane donna, frequenta il college ed è circondata dall'affetto di famiglia, amici e fidanzato. Peach ha sogni e speranze, prende scelte e coltiva aspirazioni. Peach è una di noi. Glass ci racconta di un corpo lacerato e manomesso, di un'identità violata e di una vita spezzata e la narrazione incede in chiave orrorifica, sottolineando quanto la coercizione fisica subita abbia vessato non solo il suo corpo e la sua mente, ma anche la sua identità.

Pertanto, la scelta di applicare una prospettiva che attinge all'ecofemminismo di stampo vegetariano all'analisi letteraria delle prossime sezioni si basa principalmente sul fatto che essa può offrirci una chiave di lettura che riesce a svelare i tessuti connettivi dell'oppressione patriarcale, analizzando il nostro rapporto con la carne e con gli animali, riconoscendo anche che forme di discriminazione come sessismo e specismo si fondano su somiglianze strutturali e concettuali (Gaard 2002: 125). Questo filone critico si dirama a partire dall'unione di questioni che stanno a cuore sia al femminismo vegetariano che all'ecofemminismo e parte dall'assunto che il consumare carne sia una forma di espressione del potere patriarcale (127). Difatti, come ben mette a fuoco Carol J. Adams nel suo *Ecofeminism and the Eating of Animals*, la critica ecofemminista lavora al fine di smantellare dualismi come "culture/nature; male/female; self/other", e in alcuni casi anche "human/animals" (Adams 1991: 125). Perciò, come ricorda la studiosa, l'ecofemminismo si interessa del dominio che la cultura impone sulla natura e lo equipara a quello esercitato nei confronti delle donne: "the domination of nature is linked to the domination of women and [...] both dominations must be eradicated" (125).

L'ecofemminismo considera il consumo di carne come una privazione dell'ambiente e delle sue risorse e lo condanna non solo perché dannoso per la natura, contribuendo a corroborare il

disastro ambientale (si pensi ad esempio alle ingenti questioni come la deforestazione e l'emissione di gas serra), ma anche perché rispecchia e reitera quella logica patriarcale subita dalle donne che si esprime in forme di oppressione che, in questo caso, investono la natura e l'ambiente (130). Bisogna ricordare che non tutto l'ecofemminismo include il vegetarianesimo come elemento caratterizzante; di conseguenza, Adams si domanda quale sia la posizione degli animali nella cornice dell'ecofemminismo,³ se essi sono, di fatto, parte della natura (125). La studiosa insiste su un elemento cruciale che caratterizza il nostro consumo di carne e ci spiega perché in molti lo considerano 'naturale': la distanza dall'effettivo processo che porta l'animale, un essere vivente, a diventare carne, un prodotto da consumare. La carne è, secondo Adams, un 'costrutto culturale' che viene fatto percepire come 'naturale' e, perciò, 'inevitabile' (135). Ciò accade perché si inibisce la consapevolezza che la carne che noi mangiamo sia il prodotto della macellazione, della lavorazione del corpo senza vita dell'animale; l'animale diventa, come afferma la studiosa, un "referente assente".

Since we eat corpses in a way quite differently from any other animals-dismembered, not freshly killed, not raw, and with other foods present-what makes it natural? Meat is a cultural construct made to seem natural and inevitable. By the time the argument from analogy with carnivorous animals is made, the individual making such an argument has probably consumed animals since before the time she or he could talk. [...] Ani-

³ Adams evidenzia l'esistenza di suddivisioni all'interno dell'ecofemminismo, in base alla natura del femminismo che lo caratterizza, tra cui, socialismo, radicalismo o spiritualismo: "Social feminism linked meat eating with capitalist forms of production and the classist nature of meat consumption; spiritual feminists emphasized the association of goddess worship, a belief in a matriarchy, harmony with the environment, and gentleness toward animals; radical feminists associated women's oppression and animals' oppression" (128).

mals in name and body are made absent as animals for meat to exist. If animals are alive they cannot be meat. Thus a dead body replaces the live animal and animals become absent referents (Adams: 135-136).

Tale situazione giustifica la logica dominante del patriarcato che, come nel caso delle soggettività femminili, subordina a quello stesso paradigma le soggettività non umane, assoggettandole esclusivamente alle richieste e ai desideri dell'uomo: "we see them as usable and consumable" (136).

L'ecofemminismo vegetariano, pertanto, indaga il motivo per cui gli animali subiscono quel processo di oggettificazione che li definisce solo come 'carne', spogliandoli di ogni altra accezione, oltre ad evidenziare le similarità con ciò che accade alle donne, che vengono ridotte a meri strumenti atti a soddisfare quel bisogno di potere, subordinazione e controllo maschile. Nel suo *The Sexual Politics of Meat* (1990), Adams evidenzia come la carne venga associata alla figura maschile, alla virilità e al potere, proprio perché "la distribuzione della carne è determinata dai ruoli assegnati ai sessi" (2025: 65). Di conseguenza, rispettando i dualismi alla base di tale sistema, si evince che le donne sono associate agli alimenti vegetali (2000: 43).⁴ Tutto ciò non fa altro che alimentare stantii ruoli di genere e sbilanciamento di potere, generando così una reazione a catena che rende lecite e inevitabili situazioni di disparità, discriminazione e abusi, non solo tra i sessi ma anche tra specie:

People with power have always eaten meat. The aristocracy of Europe consumed large courses filled with every kind of meat while the laborer consumed the complex carbohydrates. Die-

⁴ In tale prospettiva, gli uomini vegetariani sono guardati con sospetto perché mettono in crisi la narrazione del sistema, e quindi "an essential part of the masculine role" (48).

tary habits proclaim class distinctions, but they proclaim patriarchal distinctions as well. Women, second-class citizens, are more likely to eat what are considered to be second-class foods in a patriarchal culture: vegetables, fruits, and grains rather than meat. The sexism in meat eating recapitulates the class distinctions with an added twist: a mythology permeates all classes that meat is a masculine food and meat eating a male activity (2000: 36).

Il concetto del “referente assente” teorizzato da Adams è utile non solo per descrivere la situazione subalterna vissuta dagli animali, ma risulta essere altresì l’elemento chiave per far luce sul legame tra il divenire carne, la macellazione e la violenza sessuale ai danni delle donne. Così come il corpo dell’animale diviene un oggetto di consumo e soddisfa il desiderio dell’uomo di mangiar carne, nello stupro anche il corpo della donna viene investito da tale dinamica di oggettificazione, imposizione, desiderio e potere. In questo caso, il “referente assente” avvicina simbolicamente le esperienze della macellazione e dello stupro: “il consumo è il compimento dell’oppressione, l’annientamento della volontà, lo smembramento dell’identità” (2025: 111).

2. Un corpo violento. Un corpo violentato.

Il romanzo di Emma Glass si apre negli attimi immediatamente successivi alla violenza. Il fatto è già successo e il lettore osserva la protagonista della storia, Peach, intenta a trascinarsi via, mentre si regge a un muro di mattoni che le graffiano la pelle. Quella stessa pelle che la ragazza ci descrive come lacerata. Non vede nulla attorno a sé, è al buio. Percepisce del sangue che fuoriesce dal suo corpo, ma non riesce a vederlo. Mentre si tocca per controllare il suo corpo martoriato, sente dell’unto che sovrasta la sua pelle e cerca di scrollarselo via; è circondata dalla puzza del grasso bruciato. Avverte odore di carne e vomita, si sente

invasa dalla sensazione di unto e ricorda le dita del suo aggressore, anch'esse untuose e appiccicose. Peach descrive il suo stupratore con l'espressione "uomo salsiccia", un uomo fatto di carne macellata, il referente assente di quello che una volta era un animale, risultato del processo di macellazione e annientamento: il risultato della violenza. Non è un caso che l'aggressore abbia delle sembianze carnose che si oppongono a quelle di Peach, che viene descritta con caratteristiche simili a quelle di una pesca. Già da una prima riflessione, si nota come i due personaggi, una ragazza vegetariana con sembianze vegetali e il suo aggressore, siano l'emblema di quel paradigma gerarchico che descrive il dualismo culturale di carne e vegetali a cui si accennava prima e, quindi, anche quella di uomini e donne, che vede i primi investiti di merito e di potere. Oltre a ciò, nelle prime righe del suo racconto, Peach riporta di aver ricevuto anche uno schiaffo e per questo ha le palpebre gonfie e scure, oltre al monito di tenere gli occhi chiusi. Tenta di correre per tornare a casa ma il suo corpo non ce la fa, sente troppo dolore e il sangue si mischia all'unto del suo aggressore:

Thick stick sticky sticking wet ragged wool winding round the wounds, stitching the sliced skin together as I walk, scraping my mittened hand against the wall. Rough red bricks ripping the wool. Ripping the skin. Rough red skin. Rough red head. I pull the fuzzy mitten from my fingers, wincing as the torn threads grip the grazes on my knuckles. It is dark. The blood is black. Dry. Crack crackly crackling. The smell of burnt fat clogs my nostrils. I put my fingers to my face and wipe the grease away. It clings to my tongue, crawls in my mouth, sliding over my teeth, my cheeks, dripping down my throat. [...] I taste flesh. Meat. I am sick again. My eyes flicker. [...] Suffocating. The tears slide over the grease and off my face. My body buzzes. I need to go home but it hurts when I walk. I put my hand between my legs and feel the blood and grease. I am sick (Glass: 8-10).

Come si può notare dall'estratto proposto, la narrazione procede con una incalzante multisensorialità, passando dal tatto all'olfatto e dalla vista al gusto, una chiara caratteristica del racconto di un evento traumatico (Pederson 2014: 339). Inoltre, la prosa di Glass, intrisa di allitterazioni, dona alla storia un tono che diventa sempre più tagliente, teso, agitato e sgomento, raggiungendo la sua massima espressione in diverse associazioni consonantiche,⁵ come ad esempio si osserva nella citazione: "Thick stick sticky sticking", "Crack crackly crackling" e "Ripping the skin. Rough red skin. Rough red head"; a ciò si unisce l'utilizzo di parole con funzione sintattica diversa ma appartenenti alla medesima dimensione semantica, che si 'accumulano', si addizionano, creando una percezione espansa di quel significato (come nel caso di "Thick stick sticky sticking" e "Crack crackly crackling").

Dopo essere tornata a casa, Peach corre a lavarsi, strofina con vigore la sua pelle e questo le causa dolore, ma non smette, non può smettere. Vuole cacciare via l'unto e man mano che procede osserva il grasso galleggiare sull'acqua: "Floating. Slowly. Unashamedly. Enjoying the water. My water" (Glass: 11). Il richiamo all'acqua e al grasso indica due elementi opposti che non potranno mai mischiarsi, evoca un'opposizione, uno scontro e il galleggiare delle macchie d'unto le ricorda cosa è accaduto, un dolore che è difficile da mandar via, anche se ci prova; tenta altresì di scappare via con la mente, così da non pensare all'accaduto, finendo per dissociarsi: "The towel doesn't feel fluffy against my skin. Doesn't feel warm. Doesn't feel. I don't feel" (12). Queste prime pagine, intrise di un simbolismo amaro, anticipano gli eventi successivi e danno un'idea di ciò che dovrà poi affrontare la protagonista. La sua mente è un continuo andirivieni, tra flash

⁵ Per approfondimento sul simbolismo fonetico si vedano Jakobson - Wau-gh 1979; Ramachandran - Hubbard 2001.

del passato e luci del presente (Pederson 2014: 339) e la sua quotidianità è influenzata dal trauma dell'accaduto, che – proprio come una stretta dolorosa – attanaglia la sua esistenza e si insinua a intermittenza nei suoi pensieri, affaticandola.

Il simbolismo della prosa di Glass delinea una narrazione che a tratti può essere percepita come surreale, con dei personaggi al limite del realistico, che Peach descrive servendosi di riferimenti sensoriali, con delle peculiarità legate alla sua sfera emotiva, oltre che di dettagli fisici che sono lontani dalla sfera umana. Il suo fidanzato, ad esempio, si chiama Green e viene descritto con sembianze arborescenti. Poiché è affine a una creatura del bosco, le sue dita sono come dei ramoscelli e profuma di foglie. Quando si muove, la sua altezza getta ombre ramificate, quasi come se fossero delle ragnatele e durante la notte diventa grande fino a graffiare il soffitto, generando una coltre muschiata:

His twig-thin fingers touch my cheek. [...] I suck in the scent of limes and wet leaves. [...] He bends and sways and sends shadows soaring. [...] [I]n the dim light his slender frame is making shadows like spiders. [...] Green has grown over me during the night. Light doesn't quite penetrate the hot mist of moss surrounding me. But it's definitely day. His arms touch the ceiling and his jaw touches the floor. Stretching. Tall. His fingers splinter the ceiling and scratch the paint (Glass: 34-35, 55, 62-63).

Un altro personaggio particolarmente legato alle descrizioni sensoriali è Mr Custard, uno dei suoi professori al college, un chiaro riferimento alla crema pasticcera, ed è tra i primi ad accorgersi che c'è qualcosa di strano in Peach. La protagonista lo associa a degli odori dolci, la sua corporatura è molliccia, di colore giallo e oscillante. Gli è capitato di rotolare, disfarsi e rifarsi daccapo in aula:

Smells sweet. Smells like soft hot sugar steaming in a saucepan on a stove. [...] He chuckles to himself, sets his cup of coffee down on the desk and rolls to the front of the room. We get smaller every

week, he says, shaking his face, showering the first row with splatters of custard. [...] Custard curdles. Limbs form from liquid. Bits of arms, bits of legs, bits of bones but not really bones. Blobs. Brilliant yellow. Bold, now. Bubbling. Big, getting bigger (43-46).

Osservando queste brevi presentazioni di soli due personaggi, si osserva come Glass in questo romanzo posizioni l'esperienza corporea al centro del suo sistema narrativo, evidenziando l'enorme distanza che intercorre tra le peculiarità affettive associate al suo aggressore e quelle degli altri personaggi. La storia di Peach è una testimonianza che dà corpo al trauma, un flusso di pensieri che emerge da un dolore incarnato, una mappatura sensoriale che altro non è che un sintomo, l'indice narrativo di ciò che ha significato per lei subire tale violenza. Gli occhi di Green sono descritti come scuri, ma non sono come quelli di Lincoln, il suo aggressore, che quella sera erano fissi su di lei, atti a *depre-dare* e a *sevizicare* il suo corpo: "thick black slits that stared and scarred and stole" (56).

Dopo la violenza, il suo corpo subisce un cambiamento immediato, nessuno riesce a spiegarsi cosa sia e questo non fa altro che alimentare la sua angoscia. Pensava di essere incinta ma non lo era, la sua pancia ha cominciato a pronunciarsi tanto ma il motivo non si riferiva ad una nuova vita che cresceva dentro di lei; ciò che si portava dentro era il seme della sua stessa fine:

I think I've been in shock since it happened. I think this is the start of the end of this terrible time. I gulp. I say to myself, Let's pretend that this never happened. I don't want to be a victim. One of those victims. Oh this awful thing happened to me when I was young. He stole a piece of me (said in a raspy, broken voice) ... a piece of my soul. I cringe and crinkle at the cliché. I'm a strong, solid person. I look at myself in the mirror, at my bulging stomach. [...] And it's far more like he gave me a piece of him, than taking a piece of me (90-91).

Il corpo di Peach subisce una manomissione, viene violato, inglobando la violenza di quel sopruso. L'aggressione sessuale instilla in Peach il seme di un male brutale che cresce dentro di lei, portandola a gonfiarsi sempre di più, fino a un punto di non ritorno. La spinge lontano da ciò in cui credeva e dai suoi valori morali. La violenza ha, di fatto, generato altra violenza.

3. La carne. Reazione a catena.

Il tormento di Peach non è alimentato soltanto da ciò che è accaduto quella sera. Infatti, dopo l'episodio di violenza, la ragazza cerca in tutti i modi di allontanare il ricordo ma Lincoln è pressante, assillante, via via più incombente. La osserva da lontano e tenta più volte di pedinarla. Peach racconta al lettore diversi episodi: lo intravede nel giardino del college e anche mentre è in giro a mangiare con Green. Difatti, si accorge della sua vicinanza quando nota macchie di unto sul vetro del café, mentre lui si preme contro di esso. Tuttavia, Peach riceve anche lettere e biglietti inquietanti, in cui Lincoln le confessa quello che lui crede sia amore. La segue e la spia mentre è in piscina; la perseguita, aggredisce il suo fidanzato e cerca in ogni modo un altro contatto con lei. Non accetta di non poterla avere e le impone la sua presenza, come ha fatto in precedenza con il suo corpo: "Nothing will stop him. I'm so so scared" (115). Peach ha di fatto subito diversi episodi di stalking, ossia situazioni in cui vengono imposti "tentativi di contatto o comunicazione indesiderata" (Mullen et. al 1999: 1244) che tendono a ripresentarsi attraverso svariate modalità. Pertanto, secondo Mullen e Pathé essi risultano caratterizzati da un connubio di "repetition and persistence" (2002: 296). Tale fenomeno spesso anticipa o, a volte, segue l'episodio di stupro e violenza fisica,⁶ come nel caso di Peach,

⁶ Si veda anche Basile *et al.* 2022.

generando grave stress psicologico per la vittima che non si sente mai al sicuro: “Most stalking involves multiple forms of harassment, engendering fear and apprehension, hypervigilance, and mistrust in its victims” (296).

Secondo Adams, l'elemento che vige alla base degli episodi di violenza sessuale e del consumo di carne è lo stesso, ossia gli assunti di un'ideologia che mira all'oggettificazione e allo sfruttamento delle donne e degli animali. In questo caso, è la donna ad essere il referente assente nello stupro, poiché diviene un mero oggetto del piacere e del dominio maschile: “if women are ontologized as sexual beings (or rapeable [...]), animals are ontologized as carriers of meat” (Adams 1991:136).

Lo stupro è facilmente paragonabile al consumo (2025: 125) poiché “nella cultura patriarcale il linguaggio fonde lo status di inferiorità delle donne e degli animali” (153). Lincoln rappresenta a pieno questo concetto, testimoniando che prima di agire in quel modo nei confronti di Peach lo aveva già interiorizzato e ha fatto di tutto per soddisfare il suo bisogno di controllo e sopraffazione; un dominio fatto di coercizione e violenza, sotto il quale voleva tenerla fin quando gli facesse comodo:

Cosa collega [...] l'essere penetrata e l'essere mangiata? Dopo tutto, l'essere stuprata/violata/penetrata non assomiglia all'essere mangiata. Ma allora perché ci si sente così? [...] Perché, se sei un pezzo di carne, sei sconfitta da un coltello, sei sottomessa alla violenza strumentale. Anche lo stupro è violenza strumentale e il pene è solitamente lo strumento della violenza. Vieni tenuta schiacciata a terra da un altro corpo, come la forchetta tiene fermo un pezzo di carne in modo che il coltello possa tagliarlo. Inoltre, così come il mattatoio tratta gli animali e i suoi lavoratori, alla stregua di oggetti inerti, non senzienti e non pensanti, nello stupro sono le vittime a essere trattate come oggetti inerti, senza alcuna attenzione per i loro sentimenti e i loro bisogni. Perciò si sentono pezzi di carne (Adams 2025: 124-125).

Oltre a ciò, in questa storia l'aggressione fisica, lo stupro e lo stalking si associano a ulteriori elementi d'allarme, tristemente registrati come tratti possibilmente comuni negli episodi di violenza fisica (percosse e maltrattamenti) e sessuale, ossia la sevizia o l'uccisione dell'animale domestico della vittima. E ciò evidenzia ancora una volta come, in questi fenomeni di violenza associati al genere femminile, sia gli animali sia le donne risultino accomunati da meccanismi di oppressione strettamente legati, che si presentano anche in co-occorrenza. Adams ha esplorato anche questo tipo di situazioni, e in *Woman-Battering and Harm to Animals* (1995), esplora le modalità e la consequenzialità di tali forme di abuso. Riprendendo il pensiero della studiosa, si evidenzia che in primo luogo l'aggressore si comporta in questo modo per espandere la sua catena di potere e per attirare l'attenzione della vittima su tale circostanza, oltre che per indurla a sottomettersi al suo volere (69-71). A subire tale situazione è il gatto di Peach, Sid, che inizialmente credevano solo essersi allontanato. La realtà, purtroppo, è ben diversa e Peach, dopo un po' che non lo vede rincasare, comincia a preoccuparsi nonostante le rassicurazioni del padre; ha una brutta sensazione. Lo cerca guardando fuori dalla finestra di camera sua, osserva il giardino, al di là della strada, ma non lo vede; nota solo la luce fioca del lampione che ad un certo punto sembra quasi cominciare a lampeggiare. Si accorge di Lincoln, ha paura, ha iniziato a piovere, ma il presagio delineato dal gioco di luci e ombre del lampione è ancora più macabro. Lui l'ha ucciso.

I haven't seen him for days, I say. Don't worry, says Dad. He'll come back when he's hungry. [...] I stare out into the black night. [...] I press my face up close against the cold glass to see deep in the dark. I am worried about Sid. He's not on the wall, or on the lawn where he sleeps under the bush. I look out past the garden to the street. It's difficult to see, it's so dark. I see the street lamp, glowing dimly, orange and dirty. [...] The light is

orange and red and flickering, licking and flicking my eyes, fast like flames. I wonder if the flickering is because it has just started raining. [...] I open my eyes to see water streaking and streaming down the window, distorting the darkness. [...] And in the darkness I see why the light is flashing. Familiar fear floods me. [...] He's here again. He's there outside. I squint hard to see through the streaked windowpane. Swinging. Swinging. But the swing is swifter. And the shape is smaller. There is no menacing rhythm, no leering. Just a swift shift between light and dark, a small shape beaten by the rain, blowing in the wind. The fear rushes away. Heart stops pumping. [...] I am filled I am saturated with hate. [...] The light shines brightly into my eyes, brighter now, sharper, shining grotesquely to display the horror. He hangs. He has been hanged. He hangs from a thin short rope. My howl hurtles through the stillness of the street (Glass: 116-120).

L'uomo salsiccia, simbolo della carne ed espressione del potere maschile nella società patriarcale, ha di fatto agito secondo uno schema comune ai dettami del possesso e del controllo e ciò trova riscontro nelle parole di Adams, che considera l'uccisione e l'aggressione degli animali in tali contesti come un atto estremamente consapevole e perpetrato per fini ben specifici: "Harm to animals is a conscious, deliberate, planned strategy" (Adams 1995: 74). Una dinamica che ci permette di osservare come questa volta siano gli animali che, come spiega Adams, vengono "femminizzati", usati come tramite per colpire i soggetti femminili, per mezzo di quella stessa gerarchia ideologica che vede il genere maschile come dominante, predisponendo un paradigma in cui "men have power over women, (feminized) men, *and* (feminized) animals" (80).

Con l'uccisione di Sid, Peach sprofonda in un baratro senza via d'uscita, inghiottita in una spirale di violenza che, come si vedrà alla fine, genera ulteriore violenza. Decide, infatti, di uccidere il suo aggressore e lo fa proprio con un coltello: "I clutch the knife

close to my chest. [...] The sharp edge. The edge. The edge I am on, I am on edge, standing on a ledge with the drop to oblivion below me. [...] This is right. I wait for him and watch for his shadow in the glowing orange light" (Glass: 123-124). La lotta è violenta e quello che resta del corpo di Lincoln è un insieme di diverse parti di quello che una volta era un animale: "On my knees I survey the destruction. Limp lifeless loathsome. [...] Lumps of white lipid. Meat minced. Cartilage. Crust. Bits. Collected together. Corrupt. Gnarled gristle" (130). Peach a questo punto pensa che la massa che è cresciuta dentro di lei possa finalmente abbandonarla, ma invece continua ad aumentare; un male che viene alimentato da altro male. Perciò, fa una scelta impensabile per lei che è vegetariana, scombussolando gli equilibri, decide di mangiare i resti di Lincoln, ossia carne di maiale, dopo averli presi tutti, messi in una busta e portati ai suoi genitori per farci una grigliata: "Slurping. Licking. Burping. Swallowing whole. I watch them all devour my demon and I join in" (150).

La notte dopo è drammatica, Peach vuole finalmente farsi vedere da un dottore, ma prima di farlo decide di andare a nuotare. Il titolo dell'ultimo capitolo del romanzo "Final Pieces, Final Peace" è emblematico e ci racconta gli ultimi istanti della vita della protagonista. Infatti, appena mette piede in acqua, le ferite alle parti intime che Peach aveva medicato dopo l'abuso sessuale, si lacerano. Peach si sta scomponendo dall'interno, il suo corpo si sta frammentando e non regge più il peso del dolore e della violenza. In questi suoi ultimi attimi di vita, Peach descrive come la sua pelle, la sua *peluria di pesca*, si stacca da lei, cominciando così a sanguinare incessantemente e colorando l'acqua di rosso: "Rip ripping split rip ripe raw. I split from the slit between my legs. The slit the split that hasn't healed. Wet flesh tears, strips away. Orange fuzz and flesh floats in front of my eyes" (155). Si paragona, inoltre, a un frutto marcio, a un animale morto investito: "Liquid outside, liquid in, back to sticky, back to thick fluid

sugar-syrup-tasting juice, tastes like fruit rotten. The bad seed the bad fruit soft sour like road kill rotten in a hedge the fuzz the fur, I buzz with final breaths" (158).

Non c'è più tempo e non c'è più modo per Peach di continuare a essere chi era un tempo. La violenza, in tutte le forme che l'hanno caratterizzata, ha manipolato ogni fibra del suo essere; ha manomesso il suo corpo e la sua identità. Il male incarnato in lei, che cresceva dopo ogni aggressione e molestia, non le ha lasciato scampo: "I can't I can't I won't grow in this stagnant pond, this soiled water, this stinking pit, this is it, I can't I won't grow, I can't hold I can't hold [...] I can't grow I won't hold I can't hold. I can't grow. I can't hold any soul" (159). Ciò che il lettore osserva rimanere di lei è solo un nocciolo, il suo seme, il suo nucleo, il simbolo di una nuova possibilità di vita e di riscatto. Un segno che, forse, questa volta potrà davvero lasciarsi alle spalle tutta la violenza subita, la brutalità che ha caratterizzato i suoi pensieri e il malessere custodito nel suo stomaco.

Le metafore corporee del frutto come femminile e della carne come maschile non solo hanno evidenziato come e quanto la società patriarcale con le sue pratiche divisive e soggioganti sotenda una gerarchia di potere di genere e di ruoli dannosa, ma anche come questo problema non riguardi solo gli animali o solo le donne, ma può estendersi a diverse categorie sociali che vengono etichettate come 'non conformi' ai codici patriarcali prestabiliti. La storia di Peach ci mostra come sia tristemente facile essere coinvolte in situazioni di abuso. La cultura del dominio del corpo femminile è così radicata che i fenomeni di violenza possono accadere da un momento all'altro ed è difficile prevederne sia i segnali sia gli sviluppi. L'impiego della lente ecofemminista non solo ha permesso di far luce sulle meccaniche del romanzo e analizzare le sue implicazioni culturali, ma ci invita altresì a riflettere sulla forza del legame esistente tra diverse forme di attivismo (femminismo, ambientalismo, vegetarianismo

e animalismo) e su come ciò possa fare la differenza, incentivando il disvelamento di dinamiche oppressive esercitate attraverso svariate modalità e indirizzate a destinatari multipli, cercando così un modo per debellarle.

Riferimenti bibliografici

- Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum, 1990.
- Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory. Tenth Anniversary Edition*, New York, Continuum, 2000.
- Carol J. Adams, "Ecofeminism and the Eating of Animals", *Hypatia* 6.1 (1991): 125-145.
- Carol J. Adams, "Woman-Battering and Harm to Animals", in Carol J. Adams - Josephine Donovan (eds), *Animals and Women. Feminist Theoretical Explorations*, Durham, NC, Duke UP, 1995, 55-84.
- Carol J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne* [1990], a cura di Matteo Andreozzi - Valentina Dalla Francesca, tr. it. Matteo Andreozzi - Valentina Dalla Francesca - Annalisa Zabonati, Milano, Vanda Edizioni, 2025.
- Kathleen C. Basile - Sharon G. Smith - Jing Wang - Norah Friar, "Characteristics and Impacts of Sexual Violence and Stalking Victimization by the Same Perpetrator Using a Nationally Representative Sample", *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma* 32.9 (2022): 1271-1284.
- Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, New York, Simon & Schuster, 1975.
- Raewyn Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum* 1989.1 (1989): 139-167.

- Marilyn French, *The War Against Women*, New York, Summit Books, 1992.
- Greta Gaard, "Vegetarian ecofeminism: A review essay", *Frontiers: A Journal of Women Studies* 23.3 (2002): 117-146.
- Emma Glass, *Peach*, London, Bloomsbury Publishing, e-book, Apple Books, 2018.
- Gill Hague, *History and Memories of the Domestic Violence Movement: We've Come Further Than You Think*, Bristol, Policy Press, 2021.
- Roman Jakobson - Linda R. Waugh, *The Sound Shape of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- Catharine A. MacKinnon, *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge, Harvard UP, 1989.
- Paul E. Mullen - Michele Pathé - Rosemary Purcell - Geoffrey W. Stuart, "Study of Stalkers", *The American Journal of Psychiatry* 156.8 (1999): 1244-1249.
- Paul E. Mullen - Michele Pathé, "Stalking", *Crime and Justice* 29 (2002): 273-318.
- Joshua Pederson, "Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory", *Narrative* 22.3 (2014): 333-353.
- Vilayanur S. Ramachandran - Edward M. Hubbard, "Psychophysical Investigations into the Neural Basis of Synaesthesia", *Proceedings: Biological Sciences* 268.1470 (2001): 979-983.
- Elizabeth A. Stanko, *Intimate Intrusions: Women's Experience of Male Violence*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Christopher Uggen - Amy Blackstone, "Sexual Harassment as a Gendered Expression of Power", *American Sociological Review* 69.1 (2004): 64-92.
- ONU Italia, [https://www.onuitalia.it] ultima consultazione: novembre 2025.
- UN General Assembly, *Declaration on the elimination of violence against women*, United Nations, 20 December 1993, [https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/declaration-elimination-violence-against-women] ultima consultazione: novembre 2025.

*Dinamiche di genere e illusori tentativi
di emancipazione in Goodbye Freddie Mercury
di Nadia Akbar*

DANIELA VITOLO

1. *Goodbye Freddie Mercury* e la narrativa pakistana in inglese

Per le sue caratteristiche *Goodbye Freddie Mercury* si inserisce nel quadro della narrativa femminile pakistana in inglese, la quale combina una preponderante sensibilità verso le questioni di genere con la prospettiva progressista tipica della narrativa anglofona dell'Asia meridionale (Ahmed 2009). Quest'ultima, infatti, si è caratterizzata, fin dagli albori, come uno strumento critico di denuncia sociale. Ciò è avvenuto in particolar modo accogliendo nella cultura indiana la forma del romanzo introdotta dagli Inglesi nel subcontinente e presto intesa dagli scrittori autoctoni come un mezzo per esprimere le istanze ed i bisogni delle fette più ampie della popolazione, proponendo anche possibili esempi di resistenza e progresso rispetto a condizioni caratterizzate da inique dinamiche di potere. Inoltre, la natura progressista della narrativa anglofona del subcontinente indiano traccia le sue radici nella scrittura sviluppata principalmente in urdu dagli autori associati al Progressive Writers Movement che dichiaratamente sceglievano il realismo letterario come uno strumento inteso a costruire, attraverso la rappresentazione della vita quotidiana, una piattaforma per la discussione di questioni di interesse collettivo (Shingavi 2015, Jalal 2014). Questo movimento ha svolto un ruolo essenziale nell'istituzionalizzare la letteratura come pratica sociale nel subcontinente, e si può ritenere che

ciò abbia influenzato anche gli sviluppi della narrativa in inglese fino ai nostri giorni. La letteratura anglofona, inoltre, presenta quella che appare essere una irrisolvibile ambiguità. Essa riguarda l'uso dell'inglese, ancora oggi lingua dell'élite colta, come veicolo di rappresentazione e denuncia delle forme di subalternità tipiche delle società postcoloniali dell'Asia meridionale. Infatti, a dipingere le esperienze di chi è gravato dal peso della sperequazione sociale ed economica sono spesso autori che si trovano più o meno al riparo dai meccanismi che descrivono. Inoltre, il veicolo linguistico scelto dagli scrittori riduce il pubblico dei fruitori delle loro opere che è per lo più costituito da persone che hanno un background culturale affine a quello degli autori. Ad ogni modo, la letteratura in inglese costituisce in Pakistan un importante mezzo di espressione di idee e valori progressisti e dà spesso voce al desiderio di trasformazione di una società la cui immobilità è strutturalmente determinata e saldamente difesa da chi trae vantaggio da questa condizione. Il romanzo di Nadia Akbar si colloca in questo quadro poiché ponendo l'attenzione sul modo in cui determinati meccanismi di forza gravano sulle donne, esso partecipa di una narrativa che, mediante la promozione di una riflessione critica e di un dibattito aperto su questioni di interesse collettivo, si configura come uno strumento di intervento sul reale.

Inserita nel contesto urbano e borghese di Lahore,¹ la storia narrata da Akbar segue le vicende che hanno come protagonista la giovane studentessa Nida dal momento in cui, durante una festa privata, la ragazza fa la conoscenza di un gruppo di suoi coetanei appartenenti ad un ceto sociale più alto di quello picco-

¹ Lahore, capitale del Punjab pakistano, è una delle maggiori città del paese e dunque uno dei suoi centri economicamente e socialmente più progrediti. Ricca di storia e cuore della vita artistica del paese, è considerata la capitale culturale del Pakistan.

lo borghese dal quale lei proviene. Quando questo incontro avviene, Nida è già presa dal bisogno di fronteggiare le restrizioni imposte da un ambiente familiare e universitario intriso di conservatorismo e nel coltivare le sue nuove amicizie la ragazza intravede una possibilità di emancipazione. Per questa ragione, Nida inizia una relazione con Omer Ali, figlio del braccio destro del primo ministro ed emblema della natura decadente che l'autrice attribuisce all'alta borghesia cittadina. Omer, dipendente dal consumo di droga, incapace di provare sentimenti e privo di qualsiasi obiettivo o aspirazione, contrasta con la figura del suo amico Bugsy, segretamente innamorato di lei, il quale avverte il disagio di essere parte di un gruppo esclusivamente dedito alla celebrazione della ricchezza, delle apparenze e del prestigio sociale. Intanto, Nida si orienta con difficoltà nelle conseguenze di scelte che sono guidate non solo dalla ricerca di percorsi di evasione dall'ambiente a cui appartiene ma anche dalla fascinazione per uno stile di vita che appare più desiderabile di quello offerto dalla famiglia. Tuttavia, quella che si manifesta inizialmente per la giovane come una potenziale traiettoria di emancipazione si rivela ben presto essere un percorso deviante. Nida, in un'apparente confusione tra ribellione e autentica libertà, si immerge in un mondo di eccessi in cui è esposta a dinamiche di discriminazione di genere esacerbate dalla sua condizione di subalternità sociale rispetto ai suoi nuovi interlocutori. Sebbene Bugsy e Nida potrebbero aiutarsi reciprocamente per sottrarsi ai meccanismi in cui si trovano coinvolti, questo non accade perché quando sembra che i due si stiano avvicinando sul piano emotivo Nida è vittima di una banda di delinquenti comuni. Una sera, mentre lei e Bugsy viaggiano in auto, vengono fermati ad un finto posto di blocco cittadino e la ragazza è rapita e portata in una strada di campagna dove lei tenta disperatamente di resistere ad un tentativo di violenza sessuale. Il romanzo non rivela cosa accade a Nida, anche se il lettore può ipotizzare che sia

violentata e uccisa. Le ultime pagine del romanzo si concentrano su Bugsy che si ritrova solo nei suoi inutili tentativi di rintracciarla mentre incontra il sostanziale rifiuto ad aiutarlo da parte di uomini potenti che hanno conosciuto la ragazza. Così, Nida è la vittima di forme diverse di violenza che si iscrivono nel più ampio tessuto socio-culturale pakistano. Esse si esplicitano dapprima attraverso la subordinazione della donna nelle relazioni sociali che intrattiene con gli altri personaggi e, successivamente, si concretizzano attraverso l'azione randomica e brutale portata a compimento da sconosciuti.

2. Dinamiche di genere e contesto socio-economico

Attraverso uno stile narrativo caratterizzato da una prosa semplice e scorrevole e da forme colloquiali, Akbar sviluppa una storia che mostra la netta stratificazione della società pakistana mentre evidenzia la natura intersezionale delle dinamiche di genere. La scelta della protagonista di oltrepassare i confini sociali ai quali ci si aspetta che lei si attenga evidenzia la natura violenta della società pakistana contemporanea nella quale fattori connessi al genere e allo status socio-economico operano congiuntamente nel definire il grado di vulnerabilità femminile. I margini di libertà e incolumità di cui una donna può godere in Pakistan, sono infatti determinati dal contesto specifico in cui questa si muove. Nel suo saggio dedicato ai movimenti femministi pakistani *The Women's Movement: Activism, Islam and Democracy* (2018) Ayesha Khan mostra come le norme patriarcali non si distribuiscono in modo uniforme nei diversi contesti sociali, per cui le più pressanti forme di oppressione sono sperimentate spesso dalle donne che appartengono ai contesti sociali più deboli, quali i ceti popolari urbani e le realtà rurali. Infatti, la debolezza economica espone le donne pakistane a forme di coercizione più stringenti, esercitate da un lato dalle famiglie e dall'altro dalla comunità,

all'interno di gerarchie sociali consolidate. Studi apparsi in tempi recenti evidenziano l'esistenza di una relazione tra condizioni di classe e subalternità femminile che è riconducibile ad un intreccio tra condizioni materiali e posizioni ideologiche. Infatti, il rapporto tra status economico e autorità patriarcale tende ad essere inversamente proporzionale dato che nei ceti sociali più bassi le logiche patriarcali si applicano in maniera più stringente mediante una rigida regolamentazione morale. Un esempio emblematico della convergenza tra genere e classe è fornito dal concetto di onore e dalla violenza a cui spesso si ricorre quando si ritiene che questo sia stato intaccato. La violenza esercitata in nome della difesa dell'onore maschile e familiare, infatti, grava soprattutto sulle donne dei ceti più bassi i cui corpi diventano luoghi di negoziazione del capitale simbolico familiare (Hannah 2009). In condizioni di precarietà materiale, infatti, l'applicazione della moralità collettiva è motivata per lo più dal timore che la trasgressione femminile possa mettere a rischio l'equilibrio socio-economico della famiglia. Che le normative morali riguardanti la sessualità femminile in Pakistan si applichino in modi diversi in contesti diversi è dimostrato anche da studi (Khan 2006, Shah 2016) che evidenziano come nelle famiglie più influenti la protezione dell'onore familiare non pesa particolarmente sulle donne. Infatti, in questo caso le famiglie non solo possono decidere di concedere alle loro donne ampie libertà di azione, ma possono anche manipolare il diritto consuetudinario al fine di preservare il loro onore e proteggere il proprio status (Shah 2016). Dunque, in una società in cui sono la classe e la moralità patriarcale a disciplinare la condotta delle donne, la trasgressione della protagonista del romanzo rivela le logiche profonde di un ordine sociale in cui la regolazione del comportamento femminile è sostenuta da strutture interconnesse di genere, classe e potere simbolico.

Nel contesto familiare e sociale d'origine Nida si trova in una condizione intermedia tra quella delle donne fortemente oppres-

se e quella di quante godono di un notevole grado di libertà. La sua scelta di non attenersi al ruolo che è prescritto per lei dalla società la porta a confrontarsi con diverse espressioni della violenza patriarcale. Questa non si esprime in ambito domestico in nome della protezione dell'onore familiare ma è una conseguenza del fatto che agli occhi di molti uomini Nida ha compromesso la sua rispettabilità con le sue azioni. Inoltre, la vicenda di Nida, che si muove in spazi che secondo la logica comune le sarebbero interdetti, rende esplicito il meccanismo spiegato da Chandra Mohanty secondo cui i corpi femminili sono continuamente situati e ri-significati dal contesto socio-economico. In *Feminism Without Borders* (2003) la studiosa evidenzia come non sia possibile separare la rappresentazione delle donne e le loro esperienze dal contesto in cui esse vivono e agiscono perché è quest'ultimo a determinare l'esperienza soggettiva. In particolar modo, la visibilità e i significati che si attribuiscono ai corpi femminili sono contingenti e dipendono da una serie di fattori quali la classe, la sessualità, la razza, il contesto culturale. Applicare l'analisi di Mohanty al caso di Nida permette di osservare che il modo in cui il corpo della ragazza è percepito e trattato nei contesti in cui lei si muove dipende da come esso viene collocato dagli altri all'interno di una gerarchia che è sociale ed economica. Il significato che ad esso viene attribuito è dettato, infatti, dall'ideologia patriarcale e dalle strutture di potere a cui fanno riferimento i gruppi sociali con cui la protagonista entra in contatto. Mohanty asserisce anche che il fatto che i corpi femminili siano situati e ri-significati a seconda dei filtri attraverso cui essi vengono interpretati non implica che le donne siano esclusivamente oggetto di oppressione. Infatti, la studiosa rintraccia in questa dinamica dei potenziali spazi di agentività femminile sostenendo che anche le donne possano prendere parte ai processi attraverso cui si definiscono le funzioni sociali e la valenza dei loro corpi. Questo avviene quando le donne rispondono e resistono ai pote-

ri che le definiscono. La storia raccontata da Akbar è quella di una ragazza che tenta di creare per se stessa uno spazio di resistenza e soggettività, opponendosi a imposizioni esterne che determinano la sua identità e limitano le sue possibilità di azione. Tuttavia, quello di Nida si rivela essere lo scontro quasi titanico di una ragazza sola e mal equipaggiata contro un sistema ideologico e socio-economico ampiamente radicato e pervasivo.

3. Spazio e genere

Le scelte che portano Nida ad uscire dagli ambienti che la società indica come sicuri per lei decretano sia il peggioramento della sua condizione esistenziale che la sua fine. Poiché la vicenda della protagonista ha inizio quando lei esce dagli spazi domestici e familiari per entrare, da sola, in quelli di un mondo a lei sconosciuto, scegliere una cornice teorica spaziale consente di leggere *Goodbye Freddie Mercury* interrogandosi su come si configurano le dimensioni concrete e sociali in cui la protagonista si muove. Inteso come generatore e prodotto di dinamiche sociali, lo spazio è stato ampiamente indagato come una dimensione fisica in grado di influenzare la percezione che gli individui hanno di sé e della realtà circostante, orientando così l'azione individuale e collettiva. All'interno di uno spazio in continuo cambiamento si articolano dinamiche di potere e forme di resistenza ad esse che vedono gli individui subire dei meccanismi di forza e al contempo agire su di essi e, di conseguenza, sulla natura dei luoghi (Henri Lefebvre 1968, 1974, Michel De Certeau 1980, Michel Foucault 1984, Edward Soja 1989). Considerare tale concezione dello spazio da una prospettiva di genere fornisce uno strumento di indagine dei modi in cui Nida si muove in contesti diversi esprimendo una sua tendenza a non accettare le convenzioni che normano le modalità in cui le donne pakistane possono attraversare, occupare e abitare i luoghi della vita privata e pubblica. Gli studi

femministi (Walby 1990, Massey 1994, Grosz 1995, Alcoff 1996) che hanno evidenziato l'esistenza di una correlazione tra spazio e genere, osservano che entrambi sono costrutti che nel definirsi si influenzano vicendevolmente. Infatti, mentre gli spazi organizzano materialmente e simbolicamente i ruoli di genere, le relazioni che ne derivano costituiscono lo spazio. La prospettiva femminista dominante è dunque caratterizzata dal riconoscimento della non naturalità delle costruzioni socio-spaziali che sono tradizionalmente fondate sulla distinzione tra sfera privata, associata alle donne e alla domesticità, e sfera pubblica, ritenuta di pertinenza maschile. Le logiche del patriarcato non soltanto organizzano entrambe queste sfere (Walby 1990) ma pongono anche delle limitazioni rispetto alla possibilità di muoversi dentro o attraverso di esse. A tal proposito Doreen Massey parla di *power geometries* (1994) evidenziando come il genere sia una delle categorie che influiscono sulla capacità di movimento individuale. Guardando al mondo globalizzato che appare caratterizzato dalla libera circolazione di beni e persone, Massey evidenzia le dinamiche sociali ed economiche che fanno sì che alcuni gruppi siano fortemente limitati nelle loro capacità di movimento. Secondo la geografa, il genere è uno dei fattori che compromettono la mobilità. Infatti, le donne vedono spesso la loro possibilità di movimento particolarmente ridotta da meccanismi di natura culturale. Questo non significa soltanto che partecipano con maggiore difficoltà agli spostamenti globali di persone ma anche che più frequentemente degli uomini fanno i conti con una mobilità quotidiana limitata da norme sociali e motivi di sicurezza. La distribuzione iniqua del potere in relazione allo spazio e alla mobilità trova nella società pakistana un caso esemplare, in particolar modo quando si guarda alle differenze di genere.

In linea con le tipiche strutture patriarcali, in Pakistan il potere economico e decisionale è appannaggio degli uomini, i quali trovano nello spazio pubblico la dimensione adatta alla realizza-

zione di sé mentre alle donne pertiene la cura del marito e dei figli e per loro è prevista un'esistenza quanto più possibile limitata allo spazio privato. È dunque la casa la dimensione primaria entro la quale le donne sono indotte a definire la propria identità di genere assolvendo ai compiti prescritti per i ruoli di figlia, moglie e madre. A rendere particolarmente stringente il vincolo che lega le donne agli spazi domestici contribuisce una chiara identificazione di questi ultimi come luoghi sicuri per le donne in una società in cui la protezione dei corpi femminili da incontri con fattori esterni, e dunque anche la loro incolumità, è innanzitutto una questione di *izzat* (Weiss 1985). Con questo termine si esprimono concetti di onore, valore e prestigio che partecipano alla costruzione del sé femminile agendo sul piano emotivo e costituendo per questo un potente strumento coercitivo. Se l'immagine pubblica e il valore sociale degli uomini, delle famiglie, dei clan dipende dalla capacità delle loro donne di apparire modeste e pie, e dunque di evitare contatti con uomini a cui non sono legate da rapporti di parentela, allora ridurre l'esposizione delle donne alla dimensione pubblica costituisce il modo migliore per preservare l'*izzat* di interi gruppi familiari. Questa concezione che avalla la limitazione delle libertà personali delle donne è stata, nella breve storia del Pakistan, supportata da un immaginario collettivo nutrito da un conservatorismo che, soprattutto a partire dalla fine degli anni Settanta, ha visto l'acquisizione di peso politico e sociale da parte della destra nazionalista e islamista (Shaheed - Mumtaz 1990). Tuttavia, sebbene questa condizione possa essere riconosciuta come maggioritaria è necessario considerare che la realtà quotidiana, perlomeno in contesti cittadini, è caratterizzata dalla compresenza di modi diversi di concepire il ruolo della donna nella famiglia e in società, che includono posizioni più o meno aperte agli stimoli verso un progresso sociale che avviene anche per effetto della globalizzazione. In un contesto in cui le donne possono essere libere di

studiare, lavorare e avere una vita sociale, che non si limita necessariamente ad ambienti esclusivamente femminili, il grado di indipendenza di cui ciascuna gode è generalmente connesso al punto in cui si colloca il proprio contesto di appartenenza su una scala che va da fortemente conservatore a convintamente progressista. Se, dunque, le donne pakistane possono trovarsi a navigare dimensioni private e sociali tra sé molto diverse, è altrettanto vero che su tutte pesa la sussistenza di una cultura che non riconosce la parità di genere e che continua a ridurle a oggetti della volontà e del desiderio maschile. La violenza del potere esercitato sulle donne in obbedienza al concetto di *izzat* è esplicitata nelle prime pagine del romanzo quando Nida pensa ad un recente fatto di cronaca, una giovane donna è stata uccisa con sei coltellate da suo fratello dopo aver raggiunto la notorietà in rete postando immagini di sé in pose disinibite e con abbigliamento succinto: “Sheena’s brother stabbed her six times because he couldn’t take the neighbourhood’s taunting. I wonder if my brother would have felt the same” (4). Se sono l’onore e la vergogna a decidere della vita e della morte di una donna, allora Nida si domanda se anche a lei sarebbe potuto toccare un simile destino. Se da un lato il controllo esercitato sulle donne risponde a concetti di dignità e onore maschili, è anche vero che esistono ragioni concrete che giustificano la limitazione delle libertà femminili. Ciò avviene anche in nome della necessità di proteggerle dai numerosi pericoli ai quali esse sono effettivamente esposte quando si muovono in spazi pubblici in cui il patriarcato si esprime rendendo non ospitali alle donne luoghi tradizionalmente intesi come esclusivamente maschili. Ne consegue che la strada è percepita come lo spazio in cui si è maggiormente esposti alla violenza di genere (Bajwa - Khan - Nadeem 2018). Infatti, indipendentemente dalle loro condizioni culturali, sociali, o ideologiche, per strada le donne, soprattutto se non adeguatamente accompagnate e abbigliate, possono essere considerate respon-

sabili, o colpevoli, di essersi rese visibili, facilmente raggiungibili, e dunque disponibili, agli estranei. Sebbene nei luoghi pubblici le donne siano comunemente oggetto di molestie e violenze da parte di sconosciuti, la consapevolezza di questo non è sufficiente a scoraggiare quante abitualmente si muovono negli spazi pubblici. Il panorama sociale pakistano è dunque caratterizzato da una costante tensione generata dalla compresenza di diverse prospettive sul femminile nel quale si collocano i tentativi individuali di sottrarsi alle limitazioni imposte alle possibilità di espressione e realizzazione personale.

L'osservazione dei modi in cui la protagonista di *Goodbye Freddie Mercury* prova ad esercitare la propria agentività suggerisce di soffermarsi su due dimensioni sociali entro cui la giovane è svincolata dalla presenza di membri della sua famiglia, i quali eserciterebbero su di lei una forma di controllo ma anche di protezione. Gli spazi abitati dall'élite, in particolar modo la casa dove vive la famiglia di Omer e le abitazioni dove si svolgono le feste private alle quali Nida partecipa, possono essere letti attraverso la chiave dell'eterotopia foucaultiana (1984) interrogando la natura di luoghi 'altri' rispetto a quelli abitati dalla maggioranza dei Pakistani che per la loro natura eccezionale offrono una lente attraverso cui osservare la società. Inoltre, l'esperienza che il personaggio fa della città quando si muove per le sue strade fino al momento del suo rapimento può essere interpretata attraverso la lente fornita da Michel De Certeau in "La Marche dans la ville" (1980) poiché questa permette di osservare l'interazione di Nida con un ambiente urbano a forte dominazione maschile. Sebbene le dinamiche a cui la protagonista partecipa nelle case dell'élite e nelle strade cittadine siano diverse, in entrambe le dimensioni si trova totalmente esposta a logiche che sostengono la sopraffazione di genere, le quali sono verosimilmente acuite dalla sua condizione di solitudine. Estranea al mondo della classe dirigente, non può contare sul supporto delle persone con cui interagisce. Nelle

strade di Lahore anche la protezione costituita dal fatto di viaggiare in auto e la presenza di Bugsy si riveleranno misure inadeguate a garantire la sua salvaguardia.

4. Negli spazi dell'élite

La famiglia di Nida si presenta come moderatamente conservatrice. Alla ragazza è consentito frequentare l'università, spostarsi autonomamente in città e coltivare amicizie. La cornice entro cui il personaggio vive ne rispecchia una molto diffusa nel Pakistan odierno in cui genitori conservatori cercano un compromesso tra l'esigenza di rispettare i costumi tradizionali e quella di accogliere gli stimoli della contemporaneità. Si sottintende che a Nida sia concessa la possibilità di abitare un suo spazio di libertà a patto che non tradisca la fiducia accordatale, macchiando l'immagine sua e dei suoi familiari con una condotta impropria. Tuttavia, questo stato di cose non basta alla studentessa che percepisce come oppressivi i due ambienti nei quali ha la facoltà di muoversi, quelli della famiglia e del college. Il desiderio di alienarsi dal contesto di origine è acuito dal fatto che l'improvvisa morte del fratello ha fatto sprofondare i membri della famiglia in uno stato di notevole abbattimento psicologico. Questa è anche la condizione per cui le maglie del controllo parentale si allargano e la giovane non incontra restrizioni mentre procede lungo un percorso che la allontana dal nucleo familiare. L'agevole e simbolico distanziamento di Nida dagli spazi entro i quali dovrebbe compiersi la sua vita, si realizza in concomitanza con il suo, altrettanto facile, ingresso nei luoghi privati dell'élite cittadina e nazionale. Questi si configurano come spazi dell'alterità relativi alla rappresentazione dominante delle norme e dei valori che guidano la società pakistana. La loro natura eccezionale permette di guardare ad essi come ad eterotopie, ovvero spazi marginali e alternativi rispetto a quelli che caratterizzano

una società. Al tempo stesso, essi possono essere compresi soltanto in relazione alle dinamiche e alle strutture che configurano la vita della comunità. Mentre creano le condizioni per cui al loro interno si sviluppino forme di resistenza, riforma o ribaltamento dello stato di cose che caratterizza una società, le eterotopie producono anche un quadro che rende chiari determinati meccanismi sociali. Tali luoghi possono prodursi in modi multi-formi ma ciò che li accomuna è proprio la loro natura atipica che li rende capaci sia di mostrare la società così com'è, sia di suggerire come essa potrebbe essere. In linea con la definizione di eterotopia, gli spazi dell'élite si configurano nella loro alterità anche perché accessibili soltanto a un gruppo selezionato di persone. Nella narrazione, gli spazi dell'élite pakistana si discostano in parte dalla definizione di eterotopia perché in essi non si verificano le condizioni necessarie per la contestazione dei meccanismi di forza propri della società di riferimento. Tuttavia, la descrizione che Akbar produce di tali spazi suggerisce di leggerli come dimensioni che esplicitano il funzionamento di alcune relazioni di forza che permeano la vita sociale nel paese asiatico. In essi, infatti, si assiste alla sospensione di alcune norme e leggi e all'alleggerimento o all'interruzione di quel regime di *moral regulation* che è generalmente presentato come connaturato all'identità pakistana (Toor 2014). Eppure, risulta evidente che ciò non è espressione di un'esigenza di intervento sulle strutture di potere né risponde ad un reale bisogno di sottrarsi ad esse. Piuttosto, tale condizione è spiegata dall'esistenza di un condiviso codice di condotta improntato ad un libertinismo che non comporta la reale messa in discussione delle logiche che regolano la società. In questo contesto, il contrasto tra l'apparente progressismo e la sussistenza di una marcata gerarchia, che concentra il potere nelle mani degli uomini ricchi e politicamente influenti, produce un effetto stranianti che rende evidenti i meccanismi di forza in atto.

Uno dei luoghi ai quali ha accesso Nida è l'abitazione della famiglia di Omer che viene descritta da Bugsy con ironia evidenziandone la sfarzosità: "a hideous beast we've nicknamed the Dodge Mahal. Its sprawling lawns, tacky water fountains and faux baroque furniture makes it look like Louis XIV took a giant gold-plated shit in the middle of Lahore" (15). L'estetica kitsch svolge la funzione di indicare la condizione sociale di chi abita quel luogo e al contempo lo distingue e distanzia dall'ambiente circostante rispetto al quale è protetto da un'alta recinzione e da guardie armate per cui "to any Pakistani lucky enough to bicycle past the mansion, their only glimpse of the monstrosity is the Disneyesque castle wall topped with copper spikes. This is as close to a Pakistani fairy tale as they will ever get" (15). Ai passanti l'abitazione ricorda che esiste in Pakistan una dimensione che rimane celata ai più e che, al contempo, può essere immaginata come desiderabile. In questo modo Nida può sentirsi una privilegiata perché le è permesso di avere accesso a quello che si presenta come un mondo di possibilità altrimenti negate. In particolar modo, le giovani donne che appartengono a quegli ambienti sembrano godere di un'ampia libertà di azione che si rende evidente perché a loro è consentito venire meno alle regole di modestia nella scelta dell'abbigliamento e nelle relazioni, possono essere esplicite e provocanti, avere, e non dover celare, relazioni sentimentali e sessuali. A Nida, che è innanzitutto una giovane in cerca di stimoli, questa realtà offre un senso di appagamento derivante dall'impressione che si stia ribellando alle norme a cui ci si aspetta che lei si attenga. Ciò di cui lei sembra non accorgersi è che il mondo dei ricchi e potenti si caratterizza come una dimensione in cui il rifiuto di certe regole è in realtà espressione di un potere che può contravvenire a quei dettami e a quelle leggi su cui esso stesso si fonda perché si colloca al di sopra di essi. Costumi liberali si rivelano ben presto al lettore come espressione di un contesto decadente e gerarchicamente organizzato al quale Nida

è ammessa, sebbene sia sottintesa la sua estraneità e transitorietà negli ambienti che frequenta.

Chi a quel mondo appartiene, infatti, riconosce ed esplicita l'inferiorità sociale della ragazza. Lo fanno, ad esempio, una signora e le sue figlie che incontrano Nida e Omer nell'atelier di un amico di quest'ultimo. La donna riconosce Omer e intrattiene una breve conversazione con lui ma ignora Nida perché, osserva la stessa protagonista, "she hasn't identified me as anyone important" (100). Le sue figlie, invece, scrutano la sconosciuta con attenzione e prima di andare via "the girls give me one last disapproving look" (100), nota la giovane. In diverse occasioni la partecipazione di Nida alla vita mondana è in vario modo occasione di divertimento per quanti interagiscono con lei. Per esempio, una delle ragazze del gruppo, Aliya, segue con interesse le interazioni tra Omer e Nida perché è curiosa di vedere se la nuova arrivata diventerà la prossima ragazza di Omer: "there's a new girl Omer's sinking his green hooks into – full throttle. It will be fun to watch the poor thing. She has no idea what she is getting into" (21). Aliya è anche uno dei personaggi attraverso cui viene presentata la libertà comportamentale di cui possono godere le donne delle classi agiate. Lei ha un rapporto ambiguo con Bugsy con il quale si comporta come se fossero una coppia pur sottraendosi spesso alle condizioni che dovrebbero caratterizzare il loro rapporto come una relazione sentimentale. Inoltre, Aliya non ha problemi a mostrare il suo "bare female belly" (73) e altre parti del suo corpo: "the tops of her tits, the fair skin and the mole you can only see if the top is low enough" (74). I modi esplicitamente sensuali di Aliya suggeriscono che ai giovani e alle giovani è consentito di interagire liberamente. Sebbene questa condizione non sia da assumersi come sempre valida nelle dimensioni in cui si muovono le classi alte, nel romanzo essa contribuisce ad acuire la differenza che sussiste tra Nida e gli altri personaggi. Lei, che sembra non fare alcuno sforzo per attrarre lo sguardo maschile – "a pretty girl

is a pretty girl even in chappals” (24) osserva Bugsy durante il loro primo incontro – non è considerata dagli uomini ricchi e potenti con cui interagisce al pari di Aliya. In quanto estranea ad un gruppo sociale consolidato e appartenente ad una classe subalterna, Nida è percepita come qualcuno che si presta ad essere oggetto del desiderio maschile. Omer fonda su questa visione il loro rapporto, che per lui è unicamente una fonte di intrattenimento, e rende esplicito a Nida che non le riconosce rispettabilità. Lo fa, per esempio, attraverso i nomignoli che le attribuisce i quali sono chiaramente sempre meno fraintendibili come vezzeggiativi affettuosi e progressivamente più svilenti: “for some odd reasons (he) has downgraded (my nickname) from ‘kitty cat’ to ‘meow-mix’ and, now, to ‘chicken nugget’. [...] Tomorrow I may morph into something further ridiculous” (121). La distanza nei modi in cui vengono percepiti la provocante Aliya e la più semplice Nida sta, dunque, nella differenza di classe che separa le due ed è questa che espone particolarmente la seconda alla prevaricazione maschile.

A Bugsy è affidato il compito di introdurre il lettore alla prima delle feste a cui parteciperà Nida:

Inside Dodge, Omer’s huge and red apartment is filled with smoke, faces barely visible in the dark red room that he has further amplified with red lighting. The windows are open, the air conditioners on full blast, but the smoke refuses to push out. Cigarettes are light one after another until people fade into a haze of horny boob swipes and drunken sways. (17)

Questa scena dominata dal fumo, dalla semioscurità e dalle luci rosse sembra intesa a simboleggiare la corruzione morale e dei costumi di quel mondo, così come pare prospettare la catabasi della protagonista la cui realizzazione passa attraverso alcuni momenti chiave. Uno tra questi si presenta una notte a casa di Omer quando nell’abitazione resa vuota e silente dal sonno dei

suoi inquilini Nida incontra casualmente il padre di Omer, il quale coglie l'occasione per esercitare il suo fascino e la sua influenza al fine di rendere la giovane incapace di sottrarsi ad un rapporto sessuale con lui (228). Un'altra situazione significativa si produce quando Omer si fa accompagnare da Nida a quella che la ragazza capirà poi non essere un tipico party ma un *mujra*, un evento derivato da una tradizione che risale ai tempi della dinastia Moghul quando gli uomini appartenenti alle classi più elevate usavano divertirsi assistendo ad un tipo di danza tradizionale eseguita dalle cortigiane. Nella sua interpretazione odierna, il *mujra* è una festa animata da prostitute alla quale partecipano uomini dell'alta società. Per una donna, essere presente ad un *mujra* è una condizione così degradante che nessun uomo ammette che ad esso partecipino donne vicine a lui. Questo vuol dire che gli uomini escludono da tali feste non soltanto le donne della propria famiglia ma anche quelle con cui intrattengono relazioni extraconiugali: "the mistresses are all at home, just like the wives" (141). Non è dunque sorprendente che in quel contesto Nida riceva le attenzioni di uomini che credono che lei sia pagata per compiacerli. La scelta di Omer, di trascinare Nida in questa situazione esponendola ad una forma di violenza di genere, dimostra la sua prevaricazione nei confronti della ragazza. Una analoga forma di sopraffazione si verifica quando Nida accompagna Omer ad una cena, dall'atmosfera elegante e con ospiti internazionali, che si tiene a casa di una coppia di amici del ragazzo. Nel corso della serata l'atmosfera cambia e la cena lascia il posto a quello che Omer e i due ospiti vogliono sia uno scambio di coppia. Mentre riceve l'invito pressante di Omer a cedere, Nida, che non era preparata ad una simile situazione, è oggetto delle avances insistenti del proprietario di casa e presto si sente impotente come "his life-size doll" (175). Sebbene riesca a non cedere alle pressioni di Omer e dell'ospite, Nida appare troppo debole per svincolarsi da una condizione di evidente subalternità rispetto ai suoi interlocutori.

5. Rendersi visibile nello spazio pubblico

Il trattamento che Nida riceve quando entra negli spazi dell'élite può dunque essere inteso come il prezzo da pagare per non essere rimasta entro i limiti di classe e di genere che le sono assegnati dalla società. Eppure, la vicenda di Nida non si conclude con la completa degenerazione delle sue condizioni esistenziali. La protagonista incontra la sua fine mentre si muove nelle strade cittadine. I modi in cui Nida sta negli spazi pubblici richiamano l'idea, proposta da Michel De Certeau, che camminare in città possa essere un atto di appropriazione e di ridefinizione della natura del contesto urbano. Muovendosi, infatti, gli individui hanno il potere di intervenire sulle strutture sociali che l'organizzazione degli spazi urbani contribuisce a produrre. Nel corso del romanzo il lettore non ha occasione di vedere la ragazza coprire lunghi percorsi a piedi in città e questo è spiegato dal fatto che a Lahore camminare, inteso come l'atto di spostarsi lungo le strade per andare da un luogo all'altro, è un uso poco diffuso, scoraggiato dalle condizioni igieniche e di manutenzione delle strade. Inoltre, per le donne muoversi a piedi le espone particolarmente alle attenzioni indesiderate degli uomini. Ciononostante, è possibile notare che Nida tenta una forma di appropriazione degli spazi cittadini che si realizza soprattutto in una scena in cui lei compie da sola un percorso molto breve, all'interno di un mercato. Nel contesto in cui la giovane vive questo spostamento minimo è sufficiente per configurare il suo camminare come un atto che scardina i costrutti che definiscono lo spazio pubblico come dimensione dell'autorità maschile. Dove alle donne è tipicamente consentito essere solo a patto che la loro presenza passi inosservata, Nida agisce per stabilire la propria esistenza. La rivendicazione del proprio diritto a occupare lo spazio pubblico è esercitata dalla giovane mediante comportamenti che la rendono visibile e dunque la espongono allo sguardo maschi-

le. La consapevolezza con cui Nida stabilisce la sua presenza nella dimensione pubblica è evocativa delle istanze femministe che in Pakistan portano le donne a manifestare per reclamare diritti negati, come accade, per esempio, durante gli eventi organizzati dal comitato dell'Aurat March² (2024). La scelta della protagonista di rendersi visibile è dunque rappresentativa di un comportamento che le donne pakistane adottano come un gesto inteso a sovvertire le configurazioni spaziali tradizionalmente definite.

Indagando la questione della valenza simbolica attribuita alla presenza femminile negli spazi pubblici, le autrici di *Why Loiter?* (Phadke - Khan - Ranade) scelgono Mumbai come esempio di città dell'Asia meridionale per evidenziare come il tema della sicurezza delle donne, sebbene fondato, costituisca il pretesto per limitarne la libertà di movimento. Da questa osservazione deriva un invito a provare ad invertire il paradigma secondo cui è responsabilità delle donne non rischiare la propria incolumità fisica e, dunque, la perdita dell'onore. Piuttosto, propongono le studiose, le donne dovrebbero accettare di correre dei rischi perché questa è una condizione necessaria per affermare la propria presenza nello spazio pubblico. Questa proposta sembra accolta in parte da Nida che decide di attraversare una breve distanza a piedi all'interno di Liberty Market quando, dopo aver salutato la madre e la sorella con cui stava facendo compere, si reca ad incontrare Omer che l'attende in auto. Il mercato è un luogo abitualmente frequentato dalle donne ma i costumi prevedono che queste si muovano in piccoli gruppi se non sono accompagnate da uomini. Nida, invece, sceglie di restare sola nello spiazzo del mercato

² L'Aurat March, la marcia delle donne, è una manifestazione nata spontaneamente nel 2018 quando gruppi di donne hanno deciso di marciare, in occasione dell'8 marzo, nelle strade delle principali città del paese allo scopo di dare voce alle loro istanze relative alle principali questioni che riguardano le donne e le minoranze di genere.

mentre indossa un abbigliamento che si ritiene non essere in linea con il concetto di modestia perché rivela le forme del corpo femminile, anche se non lo rende direttamente visibile: “Grown men holding hands stare as they walk past me, amused at the sight of a strange girl in jeans. As if I’m the odd one. They laugh and blow me kisses. [...] I ignore them and keep a lookout for Omer” (49). Consapevole dello scopo intimidatorio di quegli atteggiamenti, Nida mostra noncuranza e fa lo stesso quando le attenzioni provengono dai guidatori delle auto che le passano accanto: “Avoiding all eye contact and the dirty looks from the waiting, honking drivers” (49). Intanto, mentre aspetta Omer, vede un ragazzino fumare ed ha l’istinto di accendersi una sigaretta ma si trattiene dal farlo perché sa che fumare è considerato un atto volgare e inappropriato per una donna e questo potrebbe indurre uno sconosciuto a rimproverarla pubblicamente: “The little prat can light a cig whenever he wants and go nuts. [...] If I pull a smoke, the stares would burn right through me, and some Good Samaritan uncle would materialize, telling me that girls shouldn’t smoke” (49). Mentre considera come il genere sia l’unico criterio di discernimento dei diritti individuali, la giovane sceglie comunque di non fumare, stabilendo dunque, per ragioni di opportunità, dei limiti al suo mostrarsi sicura di sé.

Il pedone di cui parla De Certeau si appropria degli spazi urbani mediante pratiche quotidiane che, contravvenendo a indicazioni imposte, permettono, attraverso i percorsi che in esse si compiono, di attribuire nuovi e personali significati alle strutture cittadine. Per Nida è il semplice atto di attraversare il mercato da sola a costituire un gesto di resistenza con cui lei tenta di appropriarsi e di risignificare lo spiazzo e le annesse stradine di Liberty Market, il quale diventa emblema dello spazio urbano di Lahore. Il passaggio da una condizione in cui la giovane ha consapevolezza di essere esposta al pericolo ad una in cui può godere di una sensazione di invulnerabilità può essere individuato nel

momento in cui lei entra nell'automobile guidata da Omer, non soltanto perché viaggiare in un veicolo riduce l'esposizione delle donne allo sguardo maschile ma anche perché nel traffico cittadino le distinzioni di classe si riproducono nel rispetto di una gerarchia stabilita e segnalata dalla categoria e dal tipo di veicolo con cui si viaggia. La scena che si svolge nel mercato rimanda all'antropologia del quotidiano proposta da Veena Das (2007) quando suggerisce di guardare alle micro-pratiche come azioni che hanno una valenza politica. Per Das gesti, azioni e interazioni apparentemente banali come prendere l'autobus o attraversare un luogo affollato rivelano non solo che i comportamenti individuali sono normati ma anche come la loro regolamentazione sia imposta attraverso forme di violenza che includono i modi in cui i corpi vengono sorvegliati, letti oppure ignorati. La vulnerabilità femminile si rivela dunque attraverso le pratiche che si producono nella quotidianità ma queste sono anche il mezzo attraverso cui possono darsi delle forme situate di agency, quale è la decisione di Nida di attraversare Liberty Market da sola, che si configurino come espressione di cittadinanza attiva.

Nida ha tentato di ribellarsi allo stato di cose mostrandosi coraggiosa nell'esporsi allo sguardo maschile nell'atto di attraversare il bazar. Al contempo, ha creduto di poter esercitare una forma di potere di classe, godendo di protezione e libertà mentre viaggia in automobili che rivelano lo status sociale del proprietario. Eppure, ai suoi tentativi di affermare la sua presenza nella sfera sociale si pone fine con una delle forme più estreme di violenza di genere. Viaggiare nell'auto di Bugsy non impedisce che lei sia rapita e condotta in una strada extracittadina. Gli uomini che la aggrediscono in questa strada sterrata e sotto la pioggia sono espressione di una violenza maschile che riafferma i rischi a cui le donne si espongono se scelgono di essere presenti nello spazio pubblico. Il tentativo che Nida fa di opporsi a questo gruppo di uomini è titanico e mentre lotta per la vita realizza

che i suoi aguzzini senza identità sono epitome della preponderante mascolinità violenta della società pakistana:

I spit at him and curse his mother, his sister, his entire family. I wish upon him every horror that man can imagine. I can see the emptiness in his eyes. He looks like every man I've ever seen – driving a rickshaw, cycling down the street, begging for money, delivering milk or newspapers, working in an office, discussing politics on TV, running for prime minister. He looks like an entire country, and no one, at the same time. He's the invisible man I will never forget. (332-333)

L'autrice esplicita così che i carnefici di Nida esprimono la natura più comune ed essenziale degli uomini pakistani arrivando ad incarnare il Pakistan stesso nella sua interezza.

Mediante l'esperienza della protagonista, Nadia Akbar evidenzia la natura sopraffattrice dell'establishment e al contempo ricorda il carattere predatorio dell'intero sistema patriarcale pakistano. Soffermendosi sulla vicenda di una giovane donna che con ingenuità cerca di svincolarsi dalla condizione nella quale è socialmente collocata, il romanzo pone l'accento sulla persistente fragilità della condizione femminile mostrando come muoversi autonomamente nella sfera sociale pakistana, rivendicando la propria libertà d'azione, esponga in vario modo le donne alla presenza soverchiante degli uomini.

Riferimenti bibliografici

Talat Ahmed, *Literature and Politics in the Age of Nationalism*, New Delhi, Routledge, 2019.

Nadia Akbar, *Goodbye Freddie Mercury*, Gurgaon, Penguin Random House India, 2018.

Linda Martin Alcoff, "Feminist Theory and Social Science. New Knowledges, New Epistemologies", in Nancy Duncan (ed.), *BodySpace*.

- Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, London-New York, Routledge, 1996, 13-27.
- Muhammad Usman Bajwa - Aisha Khan - Muhammad Nadeem, "Empirical Study on Women Safety Concerns at Public Places: Case Study of Lahore City", *Architecture and Urban Planning* 14 (2018): 27-34.
- Veena Das, *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*, Los Angeles, University of California Press, 2007.
- Michel De Certeau, "La Marche dans la ville", in *L'invention du quotidien* (1980), English trans. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1984.
- Michel Foucault, 'Des espaces autres' (1984), English trans. 'Of Other Spaces', *Diacritics* 16.1 (1986): 22-27.
- Elizabeth A. Grosz, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*, London-New York, Routledge, 1995.
- Irfan Hannah, "'Honor' and Violence Against Women in Pakistan", in Yash Ghai - Jill Cottrell (eds), *Marginalized Communities and Access to Justice*, London, Routledge-Cavendish, 2009.
- Rukhsana Jalal, *Liking Progress, Loving Change. A Literary History of the Progressive Writers Movement in Urdu*, Delhi, Oxford Academic, 2014.
- Aroosa Kanwal, "Apology or no Apology: Indigenous Models of Subjection and Emancipation in Pakistani Anglophone Fiction", *Journal of International Women's Studies* 19.6 (2018): 118-131.
- Erin Kelso, "Women marching for Solidarity: 5 years of Aurat March in the Islamic Republic of Pakistan", *Dialectic Anthropology* 48 (2024): 113.
- Ayesha Khan, *The Women's Movement: Activism, Islam and Democracy*, London, L. B. Tauris, 2018.
- Shahzan Khan, *Zina, Transnational Feminism, and the Moral Regulation of Pakistani Women*, Vancouver, UBC Press, 2006.
- Henri Lefebvre, *droit à la ville*, 1968, English trans., E. Kofman - E. Lebas, "The Right to the City", *Writing on Cities*, Cambridge (Mass.), Wiley-Blackwell, 1996.

- Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (1974), Engloish trans., D. Nicholson-Smith, *The Production of Space*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1991.
- Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- Chandra Talpade Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, Duke UP, 2003.
- Shilpa Phadke - Sameera Khan - Shilpa Ranade, *Why Loiter? Women and Risk on Mumbai Streets*, Gurgaon, Penguin Books India, 2011.
- Sohail A. Sattar - Abir H. Naqvi - Neha Fareed, "Gender Spaces and Unequal Journeys. Understanding How Harassment Shapes Women's Access to Urban Mobility in Pakistan", *Contemporary Journal of Social Science Review* 3.2 (2025): 1358-1374.
- Nafisa Shah, *Honour Unmasked. Gender Violence, Law, and Power in Pakistan*, Karachi, Oxford UP, 2016.
- Farida Shaheed - Khawar Mumtaz, "Islamisation and Women: the experience of Pakistan", *New Blackfriars* 71.835 (1990): 67-80.
- Snehal Shingavi, "When the Pen Was a Sword: The Radical Career of the Progressive Novel in India", in Anjaria Ulka (ed.), *A History of the Indian Novel in English*, Cambridge UP, 2015, 73-87.
- Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- Saadia Toor, "The political economy of moral regulation in Pakistan: religion, gender and class in a postcolonial context", in Leela Fernandes (ed.), *The Routledge Handbook of Gender in South Asia*, New York, Routledge, 2014, 129-142.
- Anita M. Weiss, "Women's Position in Pakistan: Sociocultural Effects of Islamization", *Asian Survey* 25.8 (1985): 863-880.

*Il trauma della violenza domestica in Needlework
di Deirdre Sullivan:
un racconto di resilienza e desilienza*

LUCA SARTI

“Nobody can own another person.”
(Sullivan 2016^b: 160)

1. Introduzione

Nonostante sia divenuta oggetto di studi accademici solo negli ultimi decenni (Jackson 2007: xix), la violenza domestica “has been in the family setting since time immemorial” (Okobiah 2024: 1), e, di riflesso, è sempre stata presente nella letteratura. Come osserva Ruth Nadelhaft, la sua rappresentazione è “timeless in western culture; and it is revealed perhaps more intensely and usefully through literature than through any other means of study” (1984: 244). Negli ultimi anni, autori e autrici di provenienze diverse hanno denunciato con crescente consapevolezza un fenomeno che è stato definito come “the most common form of violence against women” (Terry 2007b: 121).

A partire da questa premessa, il presente saggio analizza il romanzo *Needlework* (2016) di Deirdre Sullivan – opera per giovani adulti che racconta “about women, the world of men they live in and must create from” (Rahill 2016: n.p.) – avvalendosi della prospettiva critica degli studi sul trauma.

Attingendo alla categoria di ‘desilienza’ introdotta da Nicolas Sajus (2024) per indicare l’incapacità di affrontare e superare il trauma, il saggio si articola in due parti. La prima esamina le molteplici manifestazioni di violenza domestica nel romanzo, mostrando come

lo spazio domestico risulti insicuro sia per Ces, giovane protagonista, sia per sua madre Laura. Questo racconto di formazione ribalta il *topos* letterario della casa come rifugio, evidenziando come essa possa trasformarsi in un ambiente pericoloso, soprattutto per donne e bambine, frequentemente vittime di abusi domestici: “a matter of concern for the entirety of society” (Krizsán *et al.* 2007: 141).¹

La seconda parte dell'analisi si concentra sulle reazioni di madre e figlia alla violenza domestica, una forma di abuso ampiamente rappresentata nella narrativa *young adult* contemporanea, spesso con l'intento di sensibilizzare le lettrici e i lettori più giovani. Il confronto tra questi due personaggi femminili evidenzia modalità divergenti di elaborazione dei traumi subiti – in questo caso perpetrati da Francis, marito aggressivo e padre incestuoso. Mentre Ces cerca di riconquistare gradualmente il controllo sulla propria vita attraverso l'arte del tatuaggio e lo *storytelling* – strumenti di riappropriazione del corpo e della mente –, Laura manifesta un'incapacità di elaborazione che, come spesso accade alle vittime della violenza di genere, la conduce a uno stato depressivo. Tale reazione consente di inquadrare questo personaggio secondario come una figura desiliante, che non solo non riesce a guarire, ma ostacola in maniera significativa il percorso di resilienza intrapreso dalla figlia, trasferendo su di lei responsabilità e compiti propri di un'adulta.

L'analisi comparata delle strategie di sopravvivenza di questi due personaggi evidenzia che gli effetti dell'abuso persistono anche dopo l'interruzione del rapporto con l'aggressore e che la reazione al trauma è soggettiva, influenzata da fattori esterni che possono favorire o ostacolare la sua elaborazione. *Needlework* emerge così

¹ Si ricorda che in passato l'abuso domestico “was not seen as seriously as violence in the street or other places. It was a ‘marital argument’ or a ‘private matter’, and therefore best left to the couple to resolve between themselves and their families” (Herrin 2018: 37).

come un osservatorio privilegiato per interrogarsi sul ruolo cruciale delle risorse personali e del sostegno sociale nel processo di guarigione, suggerendo che la resilienza non è mai un'esperienza esclusivamente individuale, ma il risultato di una complessa interazione tra dimensione psicologica, relazioni familiari e contesto socio-culturale. Esaminando un romanzo di formazione che Tara Flynn ha definito "[a] modern, broken fairy tale that gets under your skin",² il saggio si propone, in definitiva, di contribuire alla discussione sul trattamento della violenza domestica nella narrativa *young adult* contemporanea, mettendo in luce come le rappresentazioni letterarie possano rendere visibili dinamiche emotive altrimenti marginalizzate nel discorso pubblico.

2. Il trauma della violenza domestica

In *The House as Setting, Symbol, and Structural Motif in Children's Literature* (2004), Pauline Dewan sottolinea che "[a]cross cultures, the idea of home stands as a central motif and human obsession" (Maher 2005: 287). A conferma di ciò, le avventure di numerosi personaggi letterari – a partire dall'Odisseo omerico, desideroso di fare ritorno a Itaca – mostrano che la casa, intesa come spazio domestico, "a building where people live" (Mallett 2004: 65), svolge un ruolo centrale nella letteratura fin dalle sue origini.³

Nella narrativa per l'infanzia e per adolescenti, "the house is particularly resonant, for maturation, identity, and adaptation

² Si tratta dell'elogio dell'attrice e scrittrice irlandese al romanzo, riportato sulla quarta di copertina insieme a quello di Sarah Crossan, autrice di *The Weight of Water* (2012) e *One* (2015).

³ Gaston Bachelard descrive la casa come un rifugio, come "one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind [...]". Without it, man would be a dispersed being [...]. It is the human being's first world" (1994: 6-7). Sui molteplici significati della casa in letteratura, si veda Mallett 2004.

to life's circumstances are such central themes" (Maher 2005: 287). La casa è spesso rappresentata come luogo ideale: una 'dolce casa', *dulce domum*,⁴ il posto in cui i protagonisti desiderano trovarsi o fare ritorno. Si pensi, per esempio, a *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di L. Frank Baum, in cui Dorothy Gale non vede l'ora di tornare nella sua casa in Kansas, come indica la celebre esclamazione "[t]here is no place like home" (45).⁵ Analoga è la conclusione di *Peter and Wendy* (1911) di J. M. Barrie, quando Wendy è felice di tornare alla sua "[h]ome, sweet home" (242-243) dopo l'avventura a Neverland.⁶ Un'ulteriore rappresentazione della casa come punto di riferimento si trova in *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), primo libro della serie *The Chronicles of Narnia* di C. S. Lewis, in cui i fratelli Pevensie sono costretti ad abbandonare Londra a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale.⁷ In *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children* (2011) di Ransom Riggs, inve-

⁴ Il riferimento è al titolo del quinto capitolo di *The Wind in the Willows* (1908) di Kenneth Grahame.

⁵ Per il suo valore iconico, questa frase è stata spesso ripresa in contesti letterari, cinematografici, televisivi e musicali. Ad esempio, nell'ambito delle serie televisive, è stata utilizzata come titolo di due episodi della quinta stagione di *Little House on the Prairie* (1978-79), basata sulla serie di libri di Laura Ingalls Wilder. In ambito musicale, ricordiamo (*There's No Place Like Home for the Holidays*, una celebre canzone americana portata al successo da Perry Como nel 1954. Recentemente, l'espressione *There Is No Place Like Home* è stata scelta come titolo inglese del film *A casa tutti bene* diretto da Gabriele Muccino.

⁶ Nel penultimo capitolo del romanzo di Barrie, "The Return Home", Mrs Darling suona il motivo *Home Sweet Home* mentre aspetta che i suoi figli tornino a casa. Per uno studio comparativo sul significato della casa nei romanzi di Baum e Barrie, si veda Kheirbek 2018.

⁷ Questo tema è stato evidenziato nell'adattamento cinematografico del romanzo *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005), diretto da Andrew Adamson e co-prodotto da Walt Disney Pictures e Walden Media, in cui – almeno all'inizio della storia – i quattro fratelli (Peter, Susan, Edmund e Lucy) desiderano fare ritorno a casa.

ce, una casa diventa rifugio segreto per un gruppo di ragazzini dotati di capacità straordinarie, nascosti in un *loop* temporale protetto da Miss Peregrine, che è capace di manipolare il tempo e trasformarsi in falco.

Tuttavia, se molte storie promuovono un'immagine idealizzata della casa come luogo di pace e protezione, è sempre più evidente – soprattutto negli ultimi tempi – che essa non è necessariamente sinonimo di sicurezza. La casa si trasforma infatti in un ambiente insidioso quando diventa teatro di violenza domestica.

La violenza domestica può colpire individui di ogni età, genere, classe sociale, etnia o credo religioso. In questo contributo, tuttavia, ci si concentra su una forma particolarmente diffusa di violenza di genere: quella contro le donne, definita da Geraldine Terry (2007^b) come una vera e propria 'pandemia'.⁸ Le donne sono infatti considerate "as being the primary victim group" della violenza domestica (Krizsán *et al.* 2007: 147), tanto che "the 'most dangerous place' for women around the world may be at home" (Meixler 2018: n.p.). In altre parole, quando la casa diventa il luogo in cui si consumano episodi di violenza domestica, essa si trasforma da porto sicuro in uno spazio di terrore.

La definizione di violenza domestica varia a seconda del contesto (Child Welfare Information Gateway 2017: 2). Secondo lo US Office of Violence Against Women (OVW), istituito in seguito al

⁸ Terry sottolinea che i termini *violence against women* (VAW) e *gender-based violence* (GBV) "are often interchanged, but they are not synonymous" (2007a: xiv). La violenza contro le donne è infatti considerata una forma specifica di violenza di genere, come indicato nella *United Nations Declaration on the Elimination of Violence against Women* (United Nations General Assembly 1993), che definisce la violenza contro le donne come "any act of gender-based violence that results in, or is likely to result in, physical, sexual or psychological harm or suffering to women, including threats of such acts, coercion or arbitrary deprivations of liberty, whether occurring in public or private life" (in Morrison *et al.* 2007: 25).

Violence Against Women Act (VAWA) del 1994, il termine comprende reati gravi e meno gravi “committed by a current or former spouse or intimate partner of the victim [...] or by any other person against an adult or youth victim who is protected from that person’s acts under the domestic or family violence laws of the jurisdiction” (2006: n.p.). Lo UK Home Office la definisce come “[a]ny incident or pattern of incidents of controlling, coercive or threatening behaviour, violence or abuse between those aged 16 or over who are or have been intimate partners or family members regardless of gender or sexuality” (2012: n.p.). *The Encyclopedia of Child Abuse* evidenzia che tale violenza può coinvolgere anche minori: “[d]omestic violence encompasses the abuse of adult victims within the household and may often also include the abuse of children as well” (Clark *et al.* 2007: 26).⁹ In Irlanda, pur mancando una definizione legale univoca, la Garda Síochána (polizia della Repubblica d’Irlanda) ha definito nel 2022 l’abuso domestico – termine scelto per includere tutte le forme di comportamento lesivo – come “the physical, sexual, financial, emotional or psychological abuse of one person against another who is a family member or is or has been an intimate partner” (4). Un articolo pubblicato lo stesso anno sul sito di *Save the Children* sottolinea la varietà di forme che la violenza domestica può assumere – fisica, sessuale, psicologica ed economica –, specificando che essa è definita anche “violenza da partner intimo ed è statisticamente agita, in termini significativi, più frequentemente dagli uomini sulle donne” (2022: n.p.).

Le donne vittime di violenza domestica vivono eventi traumatici e affrontano la cosiddetta “experience of wounding”, che in sé già contiene la possibilità di trasformazione o superamento

⁹ È possibile riscontrare l’inclusione dell’abuso su minori anche nella definizione di *domestic abuse* fornita sul sito ufficiale dell’Organizzazione delle Nazioni Unite: “Victims of domestic abuse may also include a child or other relative, or any other household member” (2020: n.p.).

(Miller 2012: vii). Come evidenziato dagli studi sul trauma (*trauma studies*), tali eventi vengono spesso rappresentati e discussi nella letteratura, in particolare nei romanzi, come dimostrano lo studio di Michelle Balaev, *The Nature of Trauma in American Novel* (2012), e quello di Emma Miller, “‘We Must Not Forget That There Was a Crime’. Incest, Domestic Violence, and Textual Memory in the Novels of Iris Murdoch” (2012).¹⁰

Le risposte al trauma possono essere molteplici e variano a seconda del soggetto colpito e dei fattori interni ed esterni che lo influenzano. Nel caso specifico di questo contributo, si considerano due principali modalità di reazione: quella resiliente e quella desiliente.

La parola ‘resilienza’, inizialmente impiegata nelle scienze fisiche per indicare la capacità di un materiale di resistere agli urti, è stata successivamente adottata dalle scienze umane, in particolare dalla psicologia dello sviluppo, per designare quelle “qualità umane di flessibilità, adattamento di fronte agli eventi dolorosi della vita” (Sajus 2024: 85). Nel tempo, la nozione si è diffusa in diversi ambiti, penetrando anche nel linguaggio comune, e ha conosciuto una forte esposizione mediatica durante e

¹⁰ I *trauma studies* nascono negli anni Novanta basandosi sulla teoria freudiana. La pubblicazione di studi come quelli di Cathy Caruth (1995, 1996), nonostante “un’impostazione teorica ormai superata [...] hanno avuto il grande merito di creare attorno alla nozione di trauma un vivace dibattito teorico, tutt’ora fiorente” (Branchini 2013: 390). Al modello tradizionale proposto da Caruth, che vede il trauma come un evento linguisticamente *irrepresentabile*, si contrappone il modello plurimo: “the pluralistic model suggests that traumatic experience uncovers new relationships between experience, language, and knowledge that detail the social significance of trauma” (Balaev 2018: 366). Emersi con l’intento di comprendere l’impatto di eventi storici di portata globale, come l’Olocausto, gli studi sul trauma si sono evoluti fino a includere “a wide array of personal, social, and historical experiences” (Castle 2013: 209). Per un approfondimento sui (*literary*) *trauma studies*, si rimanda, tra gli altri, a Balaev 2018, Kurtz 2018 e Davis - Meretoja 2020.

dopo la pandemia da COVID-19, talvolta fino a risultare inflazionata o impropriamente utilizzata.¹¹ Frutto di una combinazione di fattori interni ed esterni, la resilienza può essere definita a partire dalla sua etimologia latina “*resilio*, che significa ‘tornare saltando’, più comunemente tradotto con la semantica di ‘rimbalzare’” (85) e perciò come “la capacità di una persona, di fronte ad eventi traumatici della sua vita, di mettere in atto meccanismi strategici o di difesa, per risollevarsi (rimbalzare)” (87).

Di contro, si conosce ancora poco del suo rovescio: la desilienza. Nicolas Sajus ha iniziato a indagare questo concetto a partire dal 2010, fondandosi, tra gli altri, sul lavoro di Jean-Pierre Pourtois e Huguette Desmet, secondo cui la desilienza è “un processo attraverso il quale il soggetto costruisce un neo-sviluppo rinunciando, volontariamente o no, a qualsiasi prospettiva di sviluppo psicosociale positivo” (Sajus 2024: 89). Il soggetto desiliente, caratterizzato da una profonda mancanza di speranza, è paragonato a un “‘morto vivente’: vivo sul piano fisico, fisiologico, ma morto a livello psichico, perché devastato dalle ripercussioni traumatiche” (90). Se, dunque, il soggetto resiliente reagisce al terrore, alla paura e all’angoscia provocati da esperienze traumatiche sviluppando “una capacità di adattarsi – di resistere attivamente, di piegarsi senza rompersi, o di risollevarsi e riprendersi” (75), quello desiliente risponde in modo diametralmente opposto, elaborando i traumi vissuti attraverso quelle che Sajus chiama “manifestazioni di depressione esistenziale” (115).¹²

¹¹ Si rammenta che il concetto di resilienza è stato introdotto da Emmy Werner negli anni Ottanta del Novecento “ed è stato la base di numerose ricerche: Rutter, Garmezy, Luthar” (Sajus 2024: 85). Nel nuovo millennio, la nozione ha suscitato l’interesse di vari studiosi, tra cui Jacques Lecomte, Stefan Vanistendael, Boris Cyrulnik, Glenn Richardson e Serge Tisseron (87-88).

¹² Sajus definisce la diade resilienza/desilienza come “i poli che emergono dal trauma” (2024: 73), descrivendo quest’ultimo come “un insieme di disturbi psichici immediati, post-immediati poi cronici, che si sviluppano in una perso-

Oggetto della presente indagine sarà pertanto un'analisi del romanzo *Needlework* di Deirdre Sullivan,¹³ qui esplorato attraverso un approccio che considera la cosiddetta 'temporalità del trauma' (temporality of trauma), "which moves from the traumatic event to recovery and then to various forms of representation" (Castle 2013: 209). La sezione seguente si concentra dunque sugli eventi traumatici, che riemergono attraverso i ricordi della protagonista, rivelando le diverse forme di violenza domestica denunciate da Sullivan.¹⁴ Successivamente, si darà attenzione ai loro effetti sulle due figure femminili esaminate, ossia al loro complesso processo di elaborazione ('guarigione'), "a crucial feature in the discourse on trauma" (215), corrispondente al tempo presente della narrazione.

3. Il caso di *Needlework*: una storia di abusi

Pubblicato a Dublino da Little Island Books nel 2016, *Needlework* è un romanzo di formazione per *young adult* che si distingue per la sua struttura narrativa non lineare.¹⁵ Come spesso

na dopo un evento traumatico che ha minacciato la sua integrità fisica e/o psichica. I disturbi possono persistere per mesi, anni, addirittura tutta la vita in assenza d'interventi" (79).

¹³ Deirdre Sullivan è una scrittrice irlandese pluripremiata, originaria di Galway. È autrice di romanzi e racconti per bambini, adolescenti e adulti, oltre che di poesie e opere teatrali. Per un approfondimento della sua scrittura si veda l'intervista di Sullivan con Rodríguez Bonet 2024.

¹⁴ Sullivan affronta il tema della violenza domestica anche in "Sister Fair", rivisitazione di "Fair, Brown, and Trembling" – versione irlandese della fiaba di Cenerentola, trascritta per la prima volta da Jeremiah Curtin in *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890) – inclusa in *Tangleweed and Brine* (2017): una raccolta di tredici riscritture di fiabe classiche, che mirano a riflettere sul destino delle giovani donne nei racconti rinarrati e, di conseguenza, sulla condizione attuale delle donne (cf. Sarti 2021, 2022a, 2022b, 2024).

¹⁵ Grazie alla sua prosa poetica e suggestiva, il romanzo è stato selezionato tra i finalisti per lo *Specsavers Children's Book of the Year (Senior)* agli Irish Book Awards del 2016. Nello stesso anno, ha inoltre ricevuto un *White Raven Award*

accade nella cosiddetta *trauma fiction* (Whitehead 2004), la narrazione si presenta frammentata, così da riflettere gli effetti del trauma – in questo caso un trauma ‘personale’.¹⁶ Oltre a mescolare passato e presente tramite flashback, Sullivan intreccia la trama principale con brevi digressioni dedicate ai tatuaggi, scritte in corsivo e separate dal resto del testo. Questi passaggi fungono da filo conduttore per una riflessione profonda sul corpo e sulla mente, elementi essenziali nella ricostruzione dell’identità della protagonista: la sedicenne Ces (diminutivo di Frances), che narra la storia in prima persona.¹⁷ Definita in quarta di copertina come un’adolescente che cerca di crescere “without falling apart”, nonché come una ragazza “who is haunted by her past” (Bookworm.30999 2016: n.p.), Ces impara a vedere il proprio corpo, segnato dagli abusi subiti dal padre,¹⁸ come una pagi-

dall’International Youth Library (IYL) e, nel 2017, un *Honor Award for Fiction* ai CBI Book of the Year Awards.

¹⁶ Come osserva Gregory Castle, nell’ambito degli studi sul trauma si è assistito allo sviluppo di due filoni basati su diversi tipi di esperienza: “intensely personal and world historical. On the one hand, a strand of research in psychology developed around the study of personal trauma, for example, incest, physical and mental abuse, domestic violence, post-traumatic stress disorders (PTSD), and so on; on the other hand, a strand of research emerged on the trauma of world historical events [...] including war, genocide, and other natural and human calamities” (2013: 209).

¹⁷ Il nome della protagonista viene rivelato solo a pagina 119, dopo essere stato nascosto per metà del romanzo, così come resta celato il suo “dirty little secret” (Sullivan 2016^b, 179); un segreto che, insieme ad altri, avvolge la sua vita come un velo, rendendola simile a una “princess in an eastern fairytale” (180), da proteggere da occhi indiscreti. Sullivan utilizza la tecnica della narrazione in prima persona anche in *Savage Her Reply* (2020) e in diverse storie raccolte in *Tangleweed and Brine*.

¹⁸ Ces è soprattutto vittima di abuso sessuale, che è prevalentemente “a male crime” (Clark *et al.* 2007: 233) ed è definito “as incest when it takes place within a family context” (Bagley - King 1990: 4). Precisamente, il *Child Abuse Prevention and Treatment Act* (CAPTA), originariamente promulgato nel 1974 negli Stati

na su cui scrivere le ‘sue’ storie: “stories waiting to be turned to pictures” (Sullivan 2016^b: 93).

Lo *storytelling* riveste un ruolo centrale in *Needlework*, romanzo che si colloca pienamente nella quarta ondata del femminismo (*fourth-wave feminism*).¹⁹ Innanzitutto, l'autrice sottolinea più volte l'importanza di tramandare storie alle nuove generazioni, sia oralmente sia attraverso i libri. Inoltre, arricchisce la narrazione con numerosi riferimenti alla cultura e al patrimonio narrativo dell'Irlanda,²⁰ a figure archetipiche, nonché a miti, leggende e racconti popolari, probabilmente con l'intento di renderla più accessibile e coinvolgente per il pubblico di riferimento. Emblematico, in tal senso, è il ricorso alla tipica formula fiabesca “Once upon a time” (2, 57, 127, 161, 183), accompagnato da un lessico che richiama un immaginario soprannaturale, con termini quali: “wizard” (14); “legendary beasts”, “gryphons, unicorns, dragons, phoenixes, salamanders, nymphs” (33); “magic spell” (40); “vampires” (82); “mythic tales” (105); “gods or ghosts” (110); e “witches” (123). Sullivan fa poi riferimento – talvolta esplicitamente – a fiabe celebri come *Sleeping Beauty*

Uniti d'America, lo ha definito come “any recent act or failure to act on the part of a parent or caregiver that results in death, serious physical or emotional harm, sexual abuse, or exploitation, or an act or failure to act that presents an imminent risk of serious harm” (Child Welfare Information Gateway 2019: 1).

¹⁹ Questa ondata di femminismo, cominciata all'inizio degli anni 2010, è caratterizzata dall'intersezionalità e da un costante ricorso a Internet (Munro 2013). Tra i suoi temi centrali si trovano l'abuso sessuale e l'autonomia corporea, portati all'attenzione globale anche dal movimento #MeToo. In merito alle sue origini, si veda Cochrane 2013.

²⁰ Per esempio, nel romanzo compaiono riferimenti al *Libro di Kells* (85), alla croce celtica (116), a Santa Brigida (144) e a San Patrizio (151), insieme a parole irlandesi come *comhrá* (6) e *fada* (12), traducibili rispettivamente come ‘conversazione’ e ‘lungo’. Quest'ultimo termine, nel contesto in cui è utilizzato, fa riferimento al segno diacritico (accento acuto) posto sopra le vocali irlandesi.

(10, 104), *Cinderella* (27), *The Children of Lir* (136)²¹ e *Rumpelstiltskin* (198), oltre che a figure mitologiche e leggendarie come Aracne e Atena (3-5), Eva e Lilith (93), Baba Yaga (136) e Artemide (162-163).

Questa transtestualità²² conferisce al racconto la dimensione senza tempo di una fiaba, nonostante l'ambientazione contemporanea (Brennan 2016). Le storie e i personaggi citati diventano punti di riferimento fondamentali per Ces, che vi si affida per dare un senso alle proprie esperienze. In particolare, sono le figure di donne forti – soprattutto divinità greche e celtiche, come Diana e Morrígan – a ispirarla. Decisa a riappropriarsi della mente e del corpo danneggiati, Ces cerca “the one who could guide [her] towards a sort of peace (146). La sua preferita è Macha, la dea vendicativa della mitologia irlandese: una scelta che riflette i sentimenti di rabbia e odio che permeano la sua esperienza e che, come sottolinea la stessa Sullivan, costituiscono il nucleo emotivo del romanzo – *Needlework* “grew from anger” (Barry 2016, n.p.).²³

²¹ Pur appartenendo al Ciclo Mitologico della mitologia irlandese e comunemente classificata come leggenda, *The Children of Lir* può essere considerata una fiaba, in quanto, come osserva Ciara Ní Bhroin, presenta “many elements common to fairy tales – the persecuted children who are placed under an enchantment, the archetypal wicked stepmother, who in this case is also their mother’s sister, and the grieving father” (2011:10).

²² Com'è noto, Gérard Genette sviluppò il concetto di ‘transtestualità’ partendo da quello di ‘intertestualità’ (1982), introdotto nella critica letteraria fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento da Julia Kristeva, sulla base degli studi di Ferdinand de Saussure e Michail Bachtin, e ripreso successivamente da Roland Barthes e Jonathan Culler.

²³ Si tratta di un'esperienza personale che rispecchia una problematica sociale ancora molto diffusa nell'Isola di Smeraldo. Il romanzo, infatti, riflette la condizione di molte donne vittime di violenza domestica in Irlanda, le quali – ai sensi del *Domestic Violence Act 2018*, volto a consolidare la legislazione in materia – possono oggi richiedere ordini di sicurezza e protezione (*Safety and*

Ces, definita dall'autrice come “a survivor of abuse and domestic violence” (Sullivan 2016a: n.p.),²⁴ racconta le esperienze traumatiche vissute attraverso una ricostruzione intermittente dei propri ricordi. A differenza dei protagonisti dei romanzi menzionati in precedenza, descrive la vecchia casa in cui vive con i genitori come uno spazio insicuro, poiché è tra le mura domestiche che suo padre abusa di lei sin da bambina: “when we were in the house alone he would ask me to sit on his lap and wiggle, or press himself against me rubbing up and down up and down, whispering disgusting things in my ear” (Sullivan 2016b:142). Tutto ha dunque inizio da un ‘gioco d’infanzia’ che evolve gradualmente – e contro la sua volontà²⁵ – in un rapporto sessuale completo: “When I was fourteen I was being raped” (75).

Protection Orders), nonché ordini di espulsione di emergenza (*Emergency Barring Orders*). Si segnala che la Convenzione di Istanbul è stata firmata dalla Repubblica d’Irlanda nel novembre 2015 – l’anno precedente alla pubblicazione del romanzo – e ratificata nel marzo 2019, entrando in vigore nel luglio dello stesso anno.

²⁴ Come nota Carol-Ann Hooper, “[i]n work on violence against women and children, feminists have recently replaced the term ‘victim’ with ‘survivor’ to overcome the association of the former with passivity and with the study of victimology” (1992: viii). Tuttavia, è importante ricordare che non tutte le donne sopravvivono all’abuso.

²⁵ Ces racconta di non essersi ribellata agli abusi del padre per evitare che i suoi rifiuti potessero ritorcersi contro la madre: “when he made me do some things I felt somehow complicit. Our secret practices, hidden from my mother and his wife. He’d threaten her sometimes. If I didn’t do things. But mostly he did not have to threaten very much at all, it was implied that kicking up a fuss would be a bad idea” (94). Per quanto riguarda il tema della complicità, spesso accade che i bambini possano incorporare “feelings of guilt” per non aver fermato l’abusatore (Clark *et al.* 2007: 26). In realtà, se tendono ad arrendersi ai loro aggressori per un lungo periodo di tempo, come dimostra la protagonista di *Needlework*, è principalmente a causa della cosiddetta ‘segretezza’: “[t]he abuser may bribe or coerce the victim not to tell about their encounters. Children themselves may maintain secrecy about abuse due to embarrassment, fear of being punished, [and] fear of parental rejection or abandonment” (228).

In casa sua, Ces è quindi esposta costantemente al pericolo di essere vittima di incesto. Lo è nella sua stanza, negli spazi comuni e persino nei luoghi più ‘intimi’, ai quali il padre – paragonato a Zeus che si trasforma in cigno “to rape a woman” (5)²⁶ e al re che stupra la Bella Addormentata,²⁷ e soprannominato “Dada Yaga” (136) perché percepito come un ‘divoratore’ di bambini²⁸ – ha facile accesso: “We weren’t allowed to have a lock on the bathroom door. So he could pop in at any moment” (117). In questo passaggio, con il pronome personale *we*, la protagonista fa riferimento a sé stessa e a sua madre, Laura, vittima di diverse forme di violenza domestica, delle quali è in alcuni casi testimone diretta o indiretta.²⁹

Attraverso i propri ricordi, Ces racconta il rapporto problematico dei genitori, dal loro incontro ai tempi del college alla relazione extraconiugale del padre, soffermandosi sui maltrattamenti che Laura subisce in casa. Fin dall’inizio, la donna è costretta a rispettare una serie di limitazioni imposte dal marito. Francis, che non si

²⁶ Qui il riferimento è al mito greco di Leda e il cigno, ripreso, tra gli altri, da William Butler Yeats nel sonetto *Leda and the Swan*, composto nel 1923.

²⁷ Nelle prime pagine del romanzo, Ces racconta che sua madre una volta le disse che “in the old fairy tale, the sleeping beauty before ‘Sleeping Beauty’, it was not a kiss that woke the princess up, but sex” (10). Con questa affermazione, l’autrice richiama antiche varianti della celebre fiaba, come “Sole, Luna e Talia”, raccolta da Giambattista Basile in *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de piccerille* (1634–36), noto anche come *Pentamerone*. In questa versione, Talia, la ‘bella addormentata’, viene abusata da un re mentre dorme, e si risveglia solo dopo aver dato alla luce due gemelli, Sole e Luna.

²⁸ Sullivan allude a Baba Yaga, una figura soprannaturale ambigua descritta, nel folklore slavo, come “the witch who had a chicken house and ate children for lunch” (136).

²⁹ Come osserva Gelles, “witnessing is at the intersection of child abuse [...] and domestic violence” (2007: xxi). Quando l’abuso si verifica in un contesto domestico, è più probabile che i bambini diventino testimoni di episodi di violenza che colpiscono altri membri della famiglia, in particolare le loro madri (Clark *et al.* 2007: 26).

limita a criticarla e umiliarla continuamente, soprattutto per il suo aspetto, ma detta rigide regole domestiche che le impediscono di esprimersi e muoversi liberamente, con l'intento preciso di controllarla e isolarla.

She didn't really have that many friends when I was small. Apparently she did, but when she married Dad a lot of them stopped coming. He did not like them, did not like the way she was around them. [...] Mam says she should have made more an effort, but she wanted to please him and thought if she could solve the problem, balance the equation, he would change. A little less outside friendship on her side to equal a little less angriness on his. Only it didn't and she found herself alone and more afraid. (98-99)

Francis manifesta una possessività che condiziona profondamente la vita di Laura. La allontana dai suoi amici e le proibisce di prendere la patente, temendo che possa fuggire: (147). Le impedisce inoltre di lavorare, rendendola economicamente dipendente da lui, e, come già indicato, viola la sua privacy in casa. Lo spazio domestico diventa pertanto una sorta di prigione, dove la donna – che rinuncia alla propria vita sociale nel tentativo di mantenere un'apparente armonia coniugale – è continuamente monitorata. La madre di Ces è dunque un personaggio rappresentativo di quelle donne che sono “in great danger in the place where they should be safest: within their families. For many, ‘home’ is where they face a regime of terror and violence at the hands of somebody close to them – somebody they should be able to trust” (Kapoor 2000: 1).

Intrappolata in una spirale di silenzio e paura, Laura è vittima di violenza non solo psicologica ed emotiva, ma anche fisica. Ad esempio, Francis le brucia una mano come punizione per un dolce lasciato bruciare (Sullivan 2016^b: 39); e le rompe un dito quando la figlia prova a mettere una serratura sulla porta della propria stanza per ostacolare il suo libero accesso (141). Si tratta di gesti di violenza fisica e psicologicamente devastante, com-

più da un uomo che viene paragonato a una versione più crudele del *Dog Whisperer*, poiché si comporta come un addestratore che manipola e punisce.³⁰

And he wouldn't really give advice, just wait for her to make a mistake and then get cross with her. He was a bit like a crueler version of the Dog Whisperer. Except that Mam was a woman and not a dog and the Dog Whisperer would never beat the shit out of a dog and systematically abuse the child that the dog bore him. He seems like a good guy, the Dog Whisperer. He has 'kind eyes'. Although you cannot tell from people's eyes, not really. (88)

Questa riflessione esemplifica le dinamiche familiari violente che coinvolgono Laura e Ces, evidenziando il contrasto tra l'apparenza di una persona percepita come 'buona' e la realtà di una crudeltà nascosta – tema ricorrente nelle narrazioni sulla violenza maschile contro le donne e, in particolare, nei casi di femminicidio, dove spesso si sottolinea la difficoltà di riconoscere la pericolosità di un soggetto abusante, soprattutto all'interno di relazioni distruttive. Ed è proprio per preservare la propria immagine agli occhi degli altri che Francis impara a colpire Laura 'dove non si vede': "She must have scars. He learned how to hit her where it didn't show" (180). La violenza, innescata da motivi futili, diventa così frequente da essere progressivamente normalizzata da Ces, che da bambina arriva a pensare che "all daddies hit all mummies when they were annoyed" (79).

³⁰ Si fa qui riferimento a una figura mediatica diventata celebre grazie al reality show americano *The Dog Whisperer*, condotto da César Millán. Millán è un addestratore di cani noto per l'impiego di tecniche non violente ma molto disciplinate, finalizzate a stabilire una gerarchia tra l'animale e il padrone. L'analogia sottolinea la manipolazione autoritaria di Francis, paragonandola a un controllo quasi 'animalesco', ma estremamente devastante.

Dal racconto della protagonista emerge che questa violenza raggiunge l'apice in un episodio di particolare gravità, che nella realtà corrisponderebbe a un caso di *wife battering*:³¹ "I almost had a little brother once. But then my mother did something to Dad and he got angry" (52-53). In un'escalation apparentemente inarrestabile, Laura viene aggredita da Francis brutalmente:

Mam spent a long time in the hospital. [...] It's strange that I could have a brother now. He'd almost ten. Mama said that he was whole when he came out. He could have survived if it had been a normal labour, but she was pretty banged up as well. From her fall. [...] Mam was very sad for a long time after they took all the poison out of her blood. She hadn't been sure that she wanted to bring another child into this house, and she had said as much to Dad when they were rowing. So that made it kind of all her fault that the baby died inside her belly. (85)

L'aggressione culmina in un aborto che costringe Laura a un lungo ricovero ospedaliero. La vicenda invita a riflettere non solo sulle dinamiche dell'abuso intrafamiliare, ma anche sul processo di autoaccusa che coinvolge la vittima. Le ultime righe dell'estratto rivelano come Laura – emotivamente manipolata dal marito – si senta responsabile della morte del bambino semplicemente per aver dubitato della possibilità di portare un altro figlio in quella casa. Questo episodio rimanda a un fenomeno noto come *gaslighting* – una strategia di abuso psicologico definito da Gass e Nichols come una *marital syndrome* (1988) che distorce la percezione della vittima, spingendola sia ad attribuirsi colpe che appartengono in verità al suo carnefice, sia a dubitare della realtà, dei propri

³¹ Il termine è utilizzato per descrivere "a chronic syndrome characterised not by single episodes of violence but by repeated acts of physical, psychological, and emotional abuse used by men to control their female partners" (Krantz - Garcia-Moreno 2005: 820).

ricordi o della propria sanità mentale,³² spesso contraddistinto da tratti narcisistici tipici di molti autori di violenza domestica.³³

Nel delineare la figura di un uomo che limita la libertà della moglie e la sottopone a plurime forme di abuso – anche durante la gravidanza, danneggiando “the woman herself and the unborn child” (Cokkinides - Coker 1998: 19)³⁴ – Sullivan porta alla luce una dinamica familiare che trova riscontro nella realtà contemporanea. Tuttavia, nonostante la gravità delle violenze, la donna non riesce ad allontanarsi dal marito, rimanendo intrappolata in una condizione di sottomissione, silenzio e rassegnazione: “She seems quite OK with shutting up. With letting things roll on” (90).³⁵ Sarà infine la figlia a spingerla ad andare via dalla casa in cui abitano, ad accompagnarla in una fuga che rappresenta per Laura l’inizio di una nuova fase esistenziale segnata dalla desilienza.

4. Un racconto di resilienza e desilienza

Come mostra il romanzo di Sullivan, “[t]rauma narratives are not representations of trauma but rather accounts of recovery, of dealing with the effects of a traumatic experience” (Castle 2013:

³² Per un approfondimento sull’argomento, si rimanda a Sarkis (2019) e a Sweet (2019).

³³ Si ricorda che il termine ‘narcisismo’ fu introdotto da Havelock Ellis nel 1898, in uno studio sulle perversioni sessuali, ma fu Sigmund Freud a sviluppare sistematicamente il concetto all’interno della sua teoria psicoanalitica (Sajus 2024: 55).

³⁴ Per un approfondimento sul rapporto tra violenza domestica e gravidanza, nonché sulle conseguenze di tale violenza sulla madre e sul bambino, si rimanda al lavoro di Jasinski (2004).

³⁵ Nel comportamento di Laura è possibile riconoscere le caratteristiche della cosiddetta *Battered Woman Syndrome* (BWS), concetto proposto da Lenore Walker (1979, 1984) “to describe women who have been subjected to severe, chronic forms of abuse, and to explain their symptoms and why they often have difficulties leaving their abuser” (Hamel 2014: 38).

216).³⁶ Tali effetti non sono mai universali, ma variano a seconda del trauma subito, del soggetto colpito e dell'ambiente circostante. Nel caso di Laura, che nel tempo presente della narrazione di *Needlework* è una donna di quarantatré anni, lavora part-time in un museo e frequenta un uomo di nome Simon, il processo di *recovering* è segnato da un forte stato depressivo. Come viene evidenziato sin dalla prima pagina del romanzo, nella nuova casa in cui si trasferisce insieme alla figlia, la donna trascorre intere giornate a letto in uno stato di torpore quasi costante.

She is still in bed, eyes crusting over. She doesn't wipe it off unless there are visitors. Sleep lingers in the corners of her eyes, bright green and sometimes yellow-crusting pus. I want to pick it off but she flinches if I touch her even now.

She hates to be touched suddenly, my mother. I ask if she is getting up. She moans, although she knows I mean today and not right now. [...] There is no point to speaking. A useless flapping bird. A helpless thing. I knew she wouldn't move. (1)

Ces descrive la madre come una donna “who is in no shape to be a human” (15). Un semplice tocco improvviso può farla sobbalzare, riattivando il ricordo degli abusi subiti. Attraverso la narrazione delle sue reazioni traumatiche, Sullivan mette in evidenza che, come osserva Deborah Western (2013), uno degli effetti più rilevanti della violenza di genere sulle donne è la depressione. Nel caso di Laura, questa condizione non deriva solo dalle violenze subite, ma anche dagli eventi riguardanti i figli: una vittima di abusi sessuali, l'altro perduto prima di nascere. Afflitta da senso di colpa per aver tollerato la violenza del marito, la

³⁶ Qui Castle fa riferimento alle riflessioni di Laurie Vickroy, che osserva come “the ‘contemporary trauma genre’ is typically a narrative of ‘working through’ that seeks to represent the disjunctive effects of trauma” (Vickroy 2002: 10 in Castle 2013: 216).

donna si abbandona all'apatia e fa uso – e in certi casi abuso – di alcol: “She lies about how much she drinks as well. Sometimes she forgets to eat, but she needs a drink to go to sleep” (89); “She likes me to drink with her sometimes, when she forgets to be a mother. It makes her feel less alone. Drinking alone is something she has always associated with alcoholism” (136).

In seguito al crollo depressivo, Laura sviluppa una forma di dipendenza legata al consumo di alcolici. Si tratta di una pratica di assuefazione che, come osserva Sajus, “provoca il cortocircuito della soggettivazione e l'anestesia psichica”; un meccanismo che “erode la fonte di eccitazione, in un processo di distruttività che consente [...] di abolire le ruminazioni, i pensieri, la tachipsichia (accelerazione del pensiero), lasciando il soggetto di fronte alla noia” (2024: 91). Per sopravvivere al trauma, la donna, qui interpretata come un soggetto desiliente, si rifugia in una dipendenza che agisce come strategia difensiva: anestetizza il dolore mentale e aiuta a spegnere le emozioni, ma allo stesso tempo interrompe il processo di crescita psichica e soggettiva, lasciandola in uno stato di apatia e vuoto. In poche parole, Laura si è ‘rotta’, e Ces non sa come aggiustarla: “I don’t know what to do to fix my mother” (Sullivan 2016^b: 36).

È importante sottolineare, come nota Carol-Ann Hooper, che le reazioni delle madri all'abuso sessuale dei propri figli sono complesse (1992: vii). Considerando che Laura è a sua volta vittima di violenza e che vi sono prove del fatto che le madri subiscano un trauma personale quando i propri figli vengono abusati dal partner, è possibile affermare che questo personaggio vive un trauma doppio. Di conseguenza, Ces non può contare sul suo sostegno, un elemento considerato “a highly significant factor – if not the most significant factor – affecting the child’s healing” (31).

Ciononostante, il percorso di guarigione della protagonista è caratterizzato dalla resilienza. Ces inizia a riprendere il controllo della propria vita nel momento in cui decide di lasciare la casa del

padre violento, che, seguendo l'interpretazione del romanzo come una fiaba moderna, incarna l'archetipo del cattivo. Come Bianca-neve, Ces trova rifugio in un'altra abitazione; a differenza sua, però, cerca di recuperare il controllo della propria vita facendo affidamento sulle proprie forze. Impara a servirsi di determinati strumenti, come le storie e l'arte del tatuaggio, che contribuiscono al suo processo di ricostruzione mentale e corporea. Sognando di diventare tatuatrice, comprende che "in dark times, making something can be healing" e che tatuare può essere un modo "to take her body and make it her own again" (Sullivan 2016a: n.p.).³⁷

Anziché lasciarsi andare come fa la madre, Ces decide dunque di agire: "She says that she is depressed, but she shouldn't be, not any more. I'm not, I wouldn't give him the satisfaction" (Sullivan 2016^b: 18). Tuttavia, anche nel nuovo spazio domestico, non propriamente accogliente, in cui gli oggetti portati dalla vecchia casa fanno riaffiorare in lei i traumi subiti,³⁸ la protagonista del romanzo deve affrontare una serie di difficoltà.

The new house is grimy, a shabby clone of all the other houses in this estate. The area in which we live is cheap, full of students and foreigners and other folk who live their lives on budgets. I am sick of budgeting [...] I am sick of checks and balances, pros and cons.

Con: Things are bad.

Pro: Things are better than they were. (20)

³⁷ Come osserva Aoife Barry, "Ces uses tattooing and sketching as a way to escape from the reality of her life" (2016: n.p.), trasformando l'arte in un rifugio e in un percorso di riappropriazione.

³⁸ Nel raccontare il suo trasferimento nella nuova abitazione, la protagonista confessa: "We did bring some things from the old house, the one we lived in before. The spare TV, some towels and shelves and things. The couch. I don't like looking at the stuff we had there [...] it reminds me of the way things were and I don't like it" (83).

Nella nuova casa, situata in una zona abitata da persone con possibilità economiche ridotte, le condizioni migliorano rispetto alla precedente. Tuttavia, persistono difficoltà. In particolare, il percorso di resilienza di Ces è ostacolato da Laura, che, oltre ad adottare gli atteggiamenti e i comportamenti già discussi, agisce come una matrigna cattiva, costringendo la figlia a svolgere numerosi compiti domestici, piuttosto che come una madre amorevole e protettiva.³⁹

Data la precarietà economica, Ces lavora con impegno pur continuando a frequentare la scuola. Anche sua madre ha un impiego: “It’s twenty hours a week as well, which you’d think would mean she’d clean the house and cook most of the dinners. You’d be wrong” (7). La giovane protagonista è dunque costretta a prendersi cura di entrambe e a gestire tutte le faccende, poiché, quando è in casa, Laura trascorre gran parte del tempo a letto: “When I get home from school she’s still in bed. She won’t get up unless she has a reason. I’m not a reason. Just another chore she’s putting off. A bit like homework” (7). Ces sostituisce il padre nei lavori di casa e, come una moderna Cenerentola (o Trembling, per rimanere nel contesto irlandese), cucina, lava i piatti, spolvera e tiene pulito il camino: “Mam can light fires, but she never cleans the grate out. I have to do it all, all by myself” (27). In altre parole, è lei, nonostante la sua condizione e la sua giovane età, a doversi occupare di tutto.

Che il processo di *recovering* – nonché quello di formazione, comune agli adolescenti – di Ces sia condizionato negativamente dai comportamenti di Laura emerge in maniera chiara dalle sue

³⁹ A tal proposito, si ricorda che nelle fiabe del passato le madri erano spesso descritte come figure poco amorevoli nei confronti dei propri figli. Per esempio, in *Finette Cendron* (1697), variante della storia di Cenerentola pubblicata da Madame d’Aulnoy, una madre cerca di liberarsi delle tre figlie, viste come un peso per la famiglia impoverita dalla perdita del regno.

confessioni: “she is broken and she knows I am as well but that doesn’t stop her breaking me even more” (35); “I wonder if she worries about me, she doesn’t appear to” (37); “[s]he has not made me a dinner in about a month and a half. That is not maternal” (89). Nel romanzo, scritto come un diario personale, la protagonista dà voce alle proprie preoccupazioni e delusioni, nonché alla rabbia che prova nei confronti di Laura sia per ciò che ha fatto (“I know it’s not her fault he did what he did, but it is her fault he got the opportunity to do so. Would you let a wife-beater babysit your kids?”, 135); sia per ciò che non ha fatto:

I would have liked my mam to fight my corner a bit more.
[...] Or love me enough for me to be enough, to want to focus on me, make it up to me, make the effort. Not to keep on being sad, because we should be happy now and I am trying, I am trying so, so hard. I sometimes wish I had a different mam, because then maybe I would be different, stronger, healthier inside my mind and soul. (202)

Già fuggita dalla casa in cui il padre abusava di lei, Ces desidera allontanarsi anche da quella in cui la madre, anziché supportarla, le rende la vita ancora più difficile: “I wish I had my own place to live, away from Mam” (36-37). In altri termini, completamente distrutta da anni di abusi, Ces deve tollerare comportamenti materni che finiscono per complicare ulteriormente il suo percorso. Su tali comportamenti, la protagonista sa di non avere alcun potere, poiché è consapevole che, a differenza di quanto accade nelle fiabe, nella vita reale “[t]here is no magic spell to change a person” (40), e “wishing doesn’t change things that can’t change” (142).

Quello di Ces è, in definitiva, un processo di *recovering* dal trauma particolarmente complesso, che raggiunge un momento di svolta quando ha la possibilità di confrontarsi con la nonna paterna, Gran. Stanca di restare in silenzio, decide di raccontar-

le tutto, mostrando così le sue “invisible scars from a childhood disease” (Armstrong 1978: 16).

I tell her that Dad kicked Mam in the tummy. I tell her that Dad kicked Mam in the face. I tell that he held her hand on the grill of the oven until she made a sound he wanted to hear. I tell her three and four and five more things.

‘I could go on,’ I say.

And then I do. All the things I say. About being eleven on your knees. About being older. Other things. About telling Mam. About leaving the only home I ever knew and feeling fucking blessed because it wasn’t the kind of home at all that people should have. (Sullivan 2016^b: 185)

Questo discorso rappresenta un passaggio cruciale, poiché consente alla protagonista di liberarsi da quello che Christopher Bagley e Kathleen King descrivono come un “millstone around the neck” per le vittime di abuso su minori (2004: 3). Sostenuta emotivamente ed economicamente dalla nonna, che simbolicamente si trasforma da strega cattiva a ‘fata madrina’, Ces è pronta a iniziare una nuova vita.⁴⁰ Il suo racconto e la risposta empatica che riceve offrono un primo concreto spiraglio di guarigione, aiutandola a riconoscere che, in certi casi, “[n]elle famiglie, ogni membro può sostenersi e aiutarsi a vicenda” (Sajus 2024: 160). Inoltre, la sua reazione liberatoria dimostra che “l’atto di raccontare una storia ha di per sé effetti terapeutici e protettivi rispetto alla retroattività traumatica” (130), anche perché “[l]a capacità di raccontare una storia ci definisce come soggetto della nostra storia” (131).

⁴⁰ In passato, quando Laura aveva tentato di spiegare alla suocera cosa stesse accadendo tra le mura domestiche, la donna si era rifiutata di crederle. Tuttavia, dopo aver appreso dei recenti tentavi di abuso di Francis sulla figlia del fratello minore, Gran è costretta a rivedere la sua posizione.

5. Conclusioni

Affrontando i temi della violenza, del trauma e della ricostruzione, il romanzo di Sullivan si rivolge a un pubblico ampio: da un lato, alle vittime (o superstiti) di violenza domestica, offrendo una rappresentazione completa e non alterata delle loro esperienze quotidiane; dall'altro, a chi non ha subito abusi, ma è chiamato a riconoscere e sostenere chi ne porta i segni. Questi segni di violenza, pur essendo sempre responsabilità individuale dell'aggressore, diventano una responsabilità collettiva nel momento in cui si manifestano in un contesto sociale problematico, permeato da stereotipi di genere che tollerano determinati comportamenti e carente nel garantire protezione adeguata alle vittime.

The seed of *Needlework* was anger, and I wanted it to feel raw. I wanted you to see her hurting. To see her surviving. To see that and not to be able to do anything is the experience of a reader, but it's also, far too often, the experience of a friend in these situations. All you can do is keep visiting. Keep contacting. Keep hoping. Keep witnessing. Keep on. (Sullivan 2016a: n.p.)

In conclusione, Sullivan lancia un messaggio potente: mette in luce l'impatto devastante della violenza domestica e ricorda che "[b]reaking the silence is a powerful healing tool" (Bass - Davis 1994: 104). Sebbene il finale non riveli se Ces completi il proprio percorso di ricostruzione, i piccoli passi che compie – ricordare, raccontare e condividere – segnano l'inizio di una possibile guarigione. Come nota Castle, "[h]ealing [...] is a crucial feature in the discourse on trauma. Recovery, theorists agree, is not a return to normal but the establishment of a new normative mode of being" (2013: 215). *Needlework* lascia spazio, in definitiva, a un barlume di speranza, mostrando come "[y]oung adult fiction sets up a safe space for teens to realize that they're not alone"

(Karshner 2023: xiv), svolgendo così una funzione curativa per i lettori che affrontano “their trauma and grief” (xvii).

Riferimenti bibliografici

- Louise Armstrong, *Kiss Daddy Goodnight: A Speak-out on Incest*, New York, Pocket Books, 1978.
- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience the Intimate Place* (1958), Eng trans. by Maria Jolas, Boston, Beacon Press, 1994.
- Christopher Bagley - Kathleen King, *Child Sexual Abuse: The Search for Healing*, London-New York, Routledge, 1990.
- Michelle Balaev, “Trauma Studies”, in David H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*, Hoboken, Wiley, 2018, 360-371.
- Michelle Balaev, *The Nature of Trauma in American Novels*, Evanston, Northwestern UP, 2012.
- James Matthew Barrie, *Peter and Wendy*, illus. by F. D. Bedford, New York, Charles Scribner’s Sons, 1911.
- Aoife Barry, “‘I wrote from anger’: This hard-hitting Irish book is about tattoos and tragedy”, *Thejournal.ie* 20 Mar. 2016. [https://www.thejournal.ie/deirdre-sullivan-interview-needlework-2662956-Mar2016/]]
- Ellen Bass - Laura Davis, *The Courage to Heal: A Guide for Women Survivor of Sexual Abuse*, third edition, New York, HarperCollins, 1994.
- L. Frank Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, illus. by W. W. Denslow, Chicago-New York, Geo. M. Hill Co., 1900.
- Bookworm.30999, “Needlework by Deirdre Sullivan – review”, *The Guardian* 28 Jan. 2016. [https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/jan/28/needlework-deirdre-sullivan]]
- Rachele Branchini, “Trauma Studies: prospettive e problemi”, *LEA – Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente* 2 (2013): 389-402.

- Geraldine Brennan, "Teenage fiction reviews – small towns and other prisons", *The Guardian* 20 Mar. 2016. [https://www.theguardian.com/books/2016/mar/20/teenage-fiction-reviews-jeff-zentner-cinnamon-girl-deirdre-sullivan]
- Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995.
- Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- Gregory Castle, "Trauma Studies", in *The Literary Theory Handbook*, London, Wiley, 2013, 209-217.
- Child Welfare Information Gateway, *Definitions of domestic violence*, Washington, Department of Health and Human Services, Children's Bureau, 2017.
- Child Welfare Information Gateway, *Definitions of child abuse and neglect*, Washington, Department of Health and Human Services, Children's Bureau, 2019.
- Robin E. Clark - Judith Freeman Clark - Christine A. Adamec, *The Encyclopedia of Child Abuse*, third edition, New York, Facts on File, 2007.
- Kira Cochrane, *All the Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave of Feminism*, London, Guardian Books, 2013.
- Vilma E. Cokkinides - Ann L. Coker, "Experiencing Physical Violence During Pregnancy: Prevalence and Correlates", *Family and Community Health* 20.4 (1998): 19-38.
- Colin Davis - Hanna Meretoja (eds), *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, London, Routledge, 2020.
- Pauline Dewan, *The House as Setting, Symbol, and Structural Motif in Children's Literature*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2004.
- Gertrude Zemon Gass - William C. Nichols, "Gaslighting: A marital syndrome", *Journal of Contemporary Family Therapy* 10.1 (1988): 3-16.
- Richard J. Gelles, "Introduction: Child Abuse - An Overview", in Robin E. Clark - Judith Freeman Clark - Christine A. Adamec (eds), *The Encyclopedia of Child Abuse*, third edition, New York, Facts On File, 2007, ix-xxv.

- Government of Ireland, “Domestic Violence Act 2018”, *Irish Statute Book* 2018. [<https://www.irishstatutebook.ie/eli/2018/act/6/enacted/en/html>]
- John Hamel, *Gender-Inclusive Treatment of Intimate Partner Abuse, Second Edition: Evidence-Based Approaches*, New York, Springer Publishing, 2014.
- Jonathan Herring, “The Severity of Domestic Abuse”, *National Law School of India Review* 30.1 (2018): 37-50.
- Carol-Ann Hooper, *Mothers Surviving Child Sexual Abuse*, Abingdon-New York, Routledge, 1992.
- Nicky Aly Jackson (ed.), *Encyclopedia of Domestic Violence*, New York, Routledge, 2007.
- Jana L. Jasinski, “Pregnancy and Domestic Violence: A Review of the Literature”, *Trauma, Violence & Abuse* 5.1 (2004): 47-64.
- Sushma Kapoor, “Domestic Violence Against Women And Girls”, *UNICEF Innocenti Research Centre* 6 (2000): 1-28.
- Kimberly Karshner, “Introduction: A Record of the Wreckage”, in Kimberly Karshner (ed.), *Voices From the Wreckage: Young Adult Voices in the #MeToo Movement*, Delaware, Vernon Press, 2023, xi-xx.
- Taymaa Hussein Kheirbek, “‘There is no place like home’: A Comparative Study of the Meaning of Home in The Wonderful Wizard of Oz and Peter and Wendy”, *Journal of the College of Languages (JCL)* 37 (2018): 105-124.
- Gunilla Krantz - Claudia Garcia-Moreno, “Violence Against Women”, *Journal of Epidemiology & Community Health* 59.10 (2005): 818-821.
- Andrea Krizsán - Maria Bustelo - Andromachi Hadjiyanni - Fray Karmoutsi, “Domestic Violence: A Public Matter”, in Mieke Verloo (ed.), *Multiple Meanings of Gender Equality: A Critical Frame Analysis of Gender Policies in Europe*, Budapest-New York, Central European University Press, 2007, 141-184.
- J. Roger Kurtz (ed.), *Trauma and Literature*, New York, Cambridge University Press, 2018.

- Susan Naramore Maher, "Review of The House as Setting, Symbol, and Structural Motif in Children's Literature", *The Lion and the Unicorn* 29.2 (2005): 286-289.
- Shelley Mallett, "Understanding Home: A Critical Review of the Literature", *The Sociological Review* 52.1 (2004): 62-89.
- Eli Meixler, "Home Is the 'Most Dangerous Place' for Women Around the World, New U.N. Study Says", *Time* 26 Nov. 2018. [https://www.time.com/5463069/home-most-dangerous-gender-violence-study-un/]]
- David Miller, "Editor's Introduction", *Journal of Literature and Trauma Studies* 1.1 (2012): vii-x.
- Emma Miller, "'We Must Not Forget That There Was a Crime': Incest, Domestic Violence, and Textual Memory in the Novels of Iris Murdoch", *Journal of Literature and Trauma Studies* 1.2 (2012): 65-94.
- Andrew Morrison - Mary Ellsberg - Sarah Bott, "Addressing Gender-Based Violence: A Critical Review of Interventions", *The World Bank Research Observer* 22.1 (2007): 25-51.
- Ealasaid Munro, "Feminism: A Fourth Wave?", *Political Insight* 4.2 (2013): 22-25.
- Ruth Nadelhaft, "Domestic Violence in Literature: A Preliminary Study", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 17.2 (1984): 242-259.
- Ciara Ní Bhroin, "Mythologizing Ireland", in Valerie Coghlan - Keith O'Sullivan (eds), *Irish Children's Literature and Culture: New Perspectives on Contemporary Writings*, Abingdon-New York, Routledge, 2011, 7-28.
- Otete Cecilia Okobia, *Domestic Violence: Impacts on Battered Victims, Family and Society*, Lagos, Malthouse Press, 2024.
- Organizzazione delle Nazioni Unite, "What is Domestic Abuse?", *United Nations* 14 May 2020. [https://www.un.org/en/coronavirus/what-is-domestic-abuse]]
- Jean-Pierre Pourtois - Huguette Desmet, *L'éducation post-moderne*, Paris, PUF, 2006.

- Jean-Pierre Pourtois - Bruno Humbeeck - Huguette Desmet, *Les ressources de la resilience*, Paris, PUF, 2012.
- Elske Rahill, "Needlework by Deirdre Sullivan, Reviewed", *Dublin Inquirer* 2 Mar. 2016. [<https://www.dublininquirer.com/2016/03/01/needlework-by-deirdre-sullivan-reviewed/>]
- Diana Rodríguez Bonet, "Irish Folklore Has Always Interested and Influenced Me': An Interview with Deirdre Sullivan", *Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies* 19 (2024): 197-206.
- Stephanie Sarkis, *Gaslighting: How to Recognise Manipulative and Emotionally Abusive People - and Break Free*, London, Orion Publishing, 2019.
- Luca Sarti, "#Stayhome, Don't Go Out! Reading 'Fair, Brown, and Trembling' in the Time of Covid-19", *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 44.1 (2021): 1-10.
- Luca Sarti, "Raccontare le fiabe nel tempo. 'Fair, Brown, and Trembling', la Cenerentola irlandese", in Daniele Giovannone - Antonio Pascucci - Giuseppe Polise - Marta Sommella - Alessandro Viola (a cura di), *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale, Quaderni della Ricerca*, 8, Napoli, UniorPress, 2022a, 161-178.
- Luca Sarti, "Voci differenti, differenti corpi. Il caso delle fiabe femministe di Deirdre Sullivan", *de genere* 8 (2022b): 65-84.
- Luca Sarti, "Dealing with Domestic Violence and Child Sexual Abuse in Deirdre Sullivan's *Needlework*", in Kimberly Karshner (ed.), *Voices From the Wreckage: Young Adult Voices in the #MeToo Movement*, Delaware, Vernon Press, 2023, 145-164.
- Luca Sarti, *Voci di Erin. Il fairy tale irlandese nel terzo millennio fra identità, tradizione e nuove narrazioni*, Napoli, UniorPress, 2024.
- Save the Children, "I segnali della violenza domestica e come riconoscerli", *Save the Children* 24 Nov. 2022. [<https://www.savethechildren.it/blog-notizie/i-segnali-della-violenza-domestica-e-come-riconoscerli>]
- Deirdre Sullivan, "Deirdre Sullivan: 'The seed of Needlework was anger, and I wanted it to feel raw'", *The Irish Times* 25 Feb. 2016a: [<https://www.irishtimes.com/culture/books/deirdre-sullivan-the-seed-of-needlework-was-anger-and-i-wanted-it-to-feel-raw-1.2546968>]

- Deirdre Sullivan, *Needlework*, Dublin, Little Island Books, 2016b.
- Paige L. Sweet, "The Sociology of Gaslighting", *American Sociological Review* 84.5 (2019): 851-875.
- Geraldine Terry, "Introduction", in Geraldine Terry - Joanne Hoare (eds), *Gender-Based Violence*, Oxford, Oxfam GB, 2007a, xii-xxiv.
- Geraldine Terry, "The violence against women pandemic", in *Women's Rights: Small Guides to Big Issues*, London-Ann Arbor, Pluto Press, 2007b, 121-136.
- UK Home Office, "New Definition of Domestic Violence", *GOV.UK* 18 Sept. 2012. [www.gov.uk/government/news/new-definition-of-domestic-violence]
- US Office of Violence Against Women, "Violence Against Women and Department of Justice Reauthorization Act of 2005", H. R. 3402-5, *GovInfo* 2006. [<https://www.govinfo.gov/content/pkg/PLAW-109publ162/html/PLAW-109publ162.htm>]
- Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2002.
- Lenore Walker, *The Battered Woman Syndrome*, New York, Springer Publishing, 1984.
- Lenore Walker, *The Battered Woman*, New York, Harper & Row, 1979.
- Emmy E. Werner - Ruth S. Smith, *Vulnerable, but Invincible: A Longitudinal Study of Resilient Children and Youth*, New York, McGraw-Hill, 1982.
- Deborah Western, *Gender-based Violence and Depression in Women: A Feminist Group Work Response*, London, Springer Publishing, 2013.
- Anne Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2004.
- Christine Wilkie, "Intertextuality", in Peter Hunt (ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (1996), London-New York, Routledge, 2005, 128-134.

*“No le temo a lo ignoto del mañana”:
la denuncia della violenza di genere
in Una bañera de hojas secas
di Marta González Novo*

GIUSEPPINA NOTARO

1. Violenza di genere: una sfida sociale, culturale e letteraria

La violenza di genere rappresenta una delle sfide più urgenti e drammatiche della nostra società contemporanea. Nonostante i progressi legislativi compiuti negli ultimi anni, volti a tutelare l'integrità fisica e psicologica delle donne vittime di abusi, in Italia il fenomeno continua a manifestarsi con una frequenza allarmante.¹ Le normative si sono evolute gradualmente, cercando di offrire strumenti più efficaci per la protezione delle vittime e la punizione dei colpevoli. Tuttavia, i dati parlano chiaro: i casi di

¹ Storicamente, in Italia, la Legge 66/1996 ha trasformato la violenza sessuale da reato contro la morale a reato contro la persona. Le principali leggi italiane contro la violenza sulle donne sono il Codice Rosso (Legge 69/2019), che ha introdotto procedure accelerate e nuove fattispecie di reato, e la recente Legge 168/2023, che rafforza le misure di prevenzione e punisce con maggiore severità la recidiva. Il femminicidio, in particolare, è stato introdotto come reato autonomo con il disegno di legge governativo n. 1433/2025, approvato dal Senato a luglio 2025 e ora all'esame della Camera dei Deputati. Questo provvedimento introduce l'articolo 577-bis nel Codice penale e punisce chi uccide una donna per ragioni di odio, discriminazione o per reprimere i suoi diritti e libertà con l'ergastolo. La nuova legge mira a colmare un vuoto normativo, riconoscendo la specificità di questa forma di violenza rispetto all'omicidio aggravato, e si affianca a misure esistenti come il Codice Rosso e altre tutele per le vittime. Cfr. [https://www.interno.gov.it/it/notizie/femminicidio-diventa-reato-approvato-schema-ddl].

maltrattamenti e femminicidi non solo persistono, ma in alcuni contesti risultano addirittura in aumento, sfidando le aspettative e le misure di prevenzione adottate. Per quanto riguarda la Spagna, la lotta contro la violenza di genere ha avuto un punto di svolta nel 1997, quando Ana Orantes raccontò in diretta televisiva le violenze subite dal marito (Arroyo 2022). Pochi giorni dopo, venne brutalmente uccisa. In quegli stessi anni, anche in Italia si compiva un passo importante: la violenza sessuale non era più considerata un reato contro la morale pubblica, diventando finalmente un reato contro la persona. Il femminicidio di Orantes suscitò un forte dibattito pubblico, che in Spagna portò prima all'adozione del Plan de acción contra la violencia doméstica nel 1998, con l'introduzione del reato di violenza psicologica esercitata con carattere abituale e misure di allontanamento dell'aggressore, e poi alla promulgazione della Ley orgánica contra la violencia de género nel 2004. Pur risalendo a oltre venti anni fa, questa legge è ancora oggi considerata tra le più avanzate in Europa e nel mondo contro la violenza di genere, poiché affronta il problema non solo da un punto di vista giuridico ma anche strutturale: ha introdotto corsi sull'uguaglianza di genere, regolamentato la pubblicità per evitare rappresentazioni discriminatorie della donna e istituito tribunali specializzati.

La situazione attuale è però ancora molto preoccupante: in Italia, nel 2024, secondo l'Osservatorio nazionale di *Non una di meno*, ci sono stati 99 femminicidi,² mentre in Spagna 49, secondo le statistiche dell'Osservatorio *Feminicidio.net*.³ Questo scena-

² L'Osservatorio ha registrato 99 femminicidi, 1 transicidio, 6 suicidi di donne cis, 1 suicidio di un uomo trans, 1 suicidio di un uomo cis, 2 casi di donne scomparse, e 7 casi in fase di accertamento. Si tratta di morti indotte da violenza di genere e eterocispatriarcale. Cfr. [\[https://osservatorionazionale.nonunadimeno.net/anno/2024/\]](https://osservatorionazionale.nonunadimeno.net/anno/2024/)

³ Cfr. [\[https://feminicidio.net/listado-de-feminicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-por-hombres-en-espana-en-2024/\]](https://feminicidio.net/listado-de-feminicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-por-hombres-en-espana-en-2024/)

rio impone una riflessione profonda e collettiva. La lotta contro la violenza di genere non può limitarsi all'ambito giuridico, ma deve coinvolgere l'intera società: dalle istituzioni scolastiche ai media, dalle famiglie alle comunità locali. Solo attraverso un cambiamento culturale radicale, fondato sul rispetto, sull'educazione affettiva e sull'empatia, sarà possibile invertire questa tendenza e costruire un futuro più sicuro e giusto per tutte.

La violenza di genere, infatti, costituisce, purtroppo, nella nostra contemporaneità, non soltanto un tema di drammatica attualità, ma anche un fenomeno che si ripresenta con una frequenza allarmante e che, proprio per la sua complessità e per le implicazioni che comporta, richiede un'analisi approfondita e trasversale, capace di coinvolgere ogni ambito del sapere umano: dall'antropologia alla psicologia, dalla medicina alle arti figurative, fino a giungere alla letteratura, che ne indaga le radici culturali e simboliche e ne restituisce la dimensione più intima e universale. Dalla mitologia alla letteratura contemporanea, infatti, la violenza di genere è un tema che ha segnato profondamente la storia della narrazione. La letteratura è stata sempre uno 'specchio' della società e un mezzo di risonanza e diffusione di modelli culturali, per cui dall'antichità ai nostri giorni ha registrato e spesso condannato le violenze commesse, soprattutto sul corpo femminile, provocate dalla gelosia, da abusi fisici, morali e psicologici da parte degli uomini. A questo proposito, Tanya Huntington afferma:

Detrás de cada una de estas mujeres mitológicas perseguidas hay violencia de género. Detrás de cada loca en el desván, cada Bertha Mason y cada Susana San Juan, hay violencia de género. Detrás de cada personaje que se suicida por despecho (Ofelia, Madame Bovary, Ana Karenina, la señorita Julia, etcétera) hay violencia de género. También lo hay detrás de cada Desdémona, cada Hester Prynne, cada Dama de las Camelias, cada Maga, cada Lolita, cada Sethe, cada Cesárea Tinajero, cada Urania Cabral, cada Vike, cada Bruja asesinada en La Matosa, etcétera.

Hay violencia de género pisándole los talones a cada Sheherezade y anda al acecho de demasiadas de nuestras grandes autoras (Virginia Woolf, Sylvia Plath, Rosario Castellanos, Lucia Berlin y un largo etcétera). Incluso las que desarrollamos un feminismo que quisiera borrar la etiqueta de "víctima" como sinónimo de "mujer", no sabríamos dentro de esa fantasía utópica hacia dónde dirigir la mirada dentro del canon literario porque está sembrado de cadáveres de mujeres: los Júpiter siguen raptando, los Orlando siguen furiosos, los Otelo siguen apagando esa vela, los Rodion Raskolnikov siguen creyéndose "excepcionales", los Humbert Humbert siguen dando clases, los Álex siguen practicando su ultraviolencia, los Patrick Bateman siguen prendiendo sus taladros en ese vasto espacio atemporal que es la literatura. (Huntington 2019)

La produzione letteraria si è fatta carico di registrare e tramandare quella violenza che è spesso invisibile, pur diffondendosi in modo capillare quotidianamente attraverso i mezzi di comunicazione. La memoria inscritta nelle opere è tanto estesa quanto la forza che le anima, una forza che si rivela capace di opporsi persino alla morte non naturale, al femminicidio, poiché continua a dare respiro a un tema scomodo, ingiusto e perturbante, che chiama inevitabilmente a riflettere. A differenza della notizia effimera, che è destinata a occupare le prime pagine per pochi giorni prima di svanire nell'oblio, la letteratura non ha mai distolto lo sguardo dalla violenza di genere: la forza delle parole e la sopravvivenza nel tempo si configurano come la strategia più incisiva per resistere all'urto incessante di un presente che tende ad appiattire e svilire ogni avvenimento tragico, che diventa quasi 'normale' e accettabile.

Nell'ambito della letteratura spagnola, in particolare, si nota, negli ultimi dieci anni, un proliferare di romanzi dedicati alla rappresentazione, alla denuncia, alla narrazione della violenza contro le donne, spesso scritti dalle vittime stesse che, in manie-

ra autobiografica, ripercorrono i tragici episodi che hanno vissuto, per affrontare e superare il trauma, e soprattutto denunciare, affinché non si ripetano più violenze simili. Questo tema trova in Spagna un'epigona di grande rilievo in Emilia Pardo Bazán,⁴ figura di straordinaria forza che, già nella sua epoca, si è impegnata nella difesa dei diritti delle donne. Nel XIX secolo, tra le sue numerose opere, in diversi periodi e in varie raccolte, dedica una serie di racconti alla violenza esercitata dagli uomini sulle donne, argomento che ricorre anche in alcuni suoi romanzi e in diversi articoli. Nel 2018, la casa editrice Contraseña pubblica una raccolta di 35 racconti curata da Cristina Patiño Eirín, intitolata *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*: il titolo riprende quello di uno dei testi inclusi, scritto nel 1897 e considerato tra i primi della letteratura spagnola ad affrontare esplicitamente la questione della violenza di genere. Nel 2021, poi, Valentina Nider cura una versione italiana della suddetta raccolta, dal titolo *Il pizzo strappato. Racconti sulla violenza contro le donne*. La testimonianza di Pardo Bazán, nelle opere e nelle lettere, è rimasta nella storia come fonte di ispirazione per le femministe coeve e per le donne di oggi, poiché i suoi messaggi conservano un valore atemporale. È particolarmente significativo che, oltre un secolo fa, Pardo Bazán denunciassse con tanta

⁴ Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851 – Madrid, 1921) è unanimemente riconosciuta come la più autorevole romanziera spagnola del XIX secolo e una delle figure centrali della storia letteraria iberica. La sua produzione comprende romanzi e racconti, ma anche libri di viaggio, opere teatrali, componimenti poetici e un vastissimo corpus di articoli giornalistici, attraverso i quali la sua presenza intellettuale si afferma con continuità nella Spagna del suo tempo. Con la scrittura e con la propria esperienza di vita, Pardo Bazán ha reso evidente la capacità della donna di occupare nella società posizioni equivalenti a quelle dell'uomo, senza tuttavia rinunciare alla specificità della propria identità femminile. Tale impegno, tanto teorico quanto pratico, la colloca tra le protagoniste del dibattito profemminista europeo, conferendo alla sua opera un valore non solo estetico, ma anche etico e sociale.

chiarezza, nella maggior parte delle sue narrazioni, la violenza maschile contro le donne: i suoi racconti affrontano temi innovativi per l'epoca, come la critica ai ruoli sessuali imposti e le conseguenze di sentimenti estremi quali ossessione, gelosia, vendetta o senso di colpa. Inoltre, spicca la sua originalità nella costruzione di personaggi femminili profondamente diversi, che reagiscono oscillando tra la più assoluta passività e forme di attiva consapevolezza.

Nella contemporaneità, sono numerose le opere spagnole che affrontano il tema della violenza di genere, e la maggior parte è scritta da donne. Tra queste si possono citare *Algún amor que no mate* di Dulce Chacón (1996); *La segunda mujer* di Luisa Castro (2006); *La faz de la tierra* di Juana Salabert (2011); *Íbamos a ser reinas* di Nuria Varela (2017); *Mejor la ausencia* di Edurne Portela (2017); *Un mar violeta oscuro* di Ayanta Barilli (2018); *Formas de estar lejos* di Edurne Portela (2019); *Ella soy yo* di Marta Suria (2019); *La ternera* di Aurora Freijo Corbeira (2021); *Muere una mujer* di Juana Gallego (2021); *La familia* di Sara Mesa (2022); *Yo que fui un perro* di Antonio Soler (2023), tra le altre.

2. *Una bañera de hojas secas*: il potere della parola contro la violenza

Uno degli ultimi romanzi pubblicati in Spagna, che ha come tema centrale quello della violenza sulle donne, è *Una bañera de hojas secas* di Marta González Novo (Plaza y Janés 2023).⁵ In

⁵ Marta González Novo, nata a Madrid, è laureata in Giornalismo presso l'Universidad Complutense de Madrid. Lavora da più di venticinque anni alla stazione radio privata spagnola SER e da oltre un decennio dirige la trasmissione *Hoy por hoy Madrid*. Tra i numerosi riconoscimenti ricevuti, González Novo è stata insignita di due Antenas de Plata e del Premio del Parlamento de Andalucía per il suo contributo alla diffusione della cultura andalusa, avendo condotto il primo programma radiofonico trasmesso in diretta dalla casa di Federico García Lorca, a Valderrubio. *Una bañera de hojas secas* è il suo primo romanzo.

questo romanzo, Rebeca Agustí narra in prima persona la sua vicenda privata, e in particolare il periodo vissuto accanto a colui che è stato il suo fidanzato prima e suo marito poi, e con cui pensava di aver costruito un futuro felice: dai momenti insieme, fino ai primi segnali di chi è davvero l'uomo con cui condivide la sua vita, per arrivare all'allontanamento dal suo carnefice, il lettore vive un difficilissimo percorso emotivo accanto alla protagonista, soffre con lei, lotta con lei. La trama racconta un amore da sogno che si trasforma in un incubo. Rebeca si lascia travolgere da una relazione che credeva destinata a durare per sempre, ignara di ciò che sarebbe successo, nonostante la presenza di segnali di rischio percepiti solo da coloro che la circondano e che tentano di metterla in guardia, come la sua amica Raquel:

—Hay algo que no me gusta, Rebeca. Tengo la sensación de que intenta manipularte, cambiarte... No sé. Algo de su comportamiento me chirría. Raquel era una de esas amigas de franqueza inusual que nunca se andaba con rodeos. Pero no le di importancia y simplemente lo achiqué a su carácter desconfiado. —Raquel, a mí me parece un tipo increíble. Es serio, trabajador, y, sobre todo, noto que me ama. Quiere que nos casemos y formemos una familia, que es la ilusión de mi vida —repuse feliz. Ella suspiró. —Nada más conocerle me dijo cosas de ti que mejorar. Me dijo que tenías que aprender a cocinar, no ser tan metódica y ordenada y dejar de ser impuntual. Te prometo que me quedé perpleja porque no me parece normal que el día que le conozco me suelte algo así. Me sonó a control, a manipulación. Llámame desconfiada, pero algo en él no me gusta —me dijo con su sinceridad de siempre. Respondí con una sonrisa y le quité importancia. (González Novo 2023: 30)

Né la stabilità economica, né il successo professionale, né la maturità dei suoi 47 anni, dunque, riescono a fermare il predatore che l'ha scelta come vittima. L'uomo, chiamato dalla narratrice 'Quídam', la nota per la prima volta al Théâtre des Étoiles, il

giorno del suo debutto internazionale come ballerina: è un banchiere, mecenate della fondazione che sostiene l'evento, un lupo travestito da benefattore che la conquista a Parigi. All'inizio tutto sembra perfetto, come in un film: Rebeca crede di aver trovato l'uomo dei suoi sogni e gli confida desideri e illusioni, permettendogli di modellarla a suo piacimento e fingere di essere ciò che lei vuole. Ma dietro alla meravigliosa facciata si nasconde la manipolazione: i due si sposano abbastanza velocemente, dopo un periodo relativamente breve di frequentazione, ma subito dopo comincia la sofferenza. L'angoscia si insinua senza preavviso, mentre Rebeca, accecata dall'amore, non vede la realtà, non riesce a discernere i numerosi segnali d'allarme, e si colpevolizza, aggravando il suo tormento. Dopo tre figli, la sua vita è un inferno, la sua autostima e la sua personalità si annullano completamente: umiliazioni, vessazioni, torture psicologiche, impedimenti. Riesce ad allontanare il suo carnefice, che però continua a ossessionarla tramite messaggi sul cellulare: il testo infatti, alterna la narrazione in prima persona della protagonista a capitoli che riportano testi di messaggi, con un carattere tipografico diverso, accompagnati dall'indicazione del mittente, quasi sempre Quídam, dal giorno e dall'ora dell'invio.⁶ L'ultimo messaggio riportato nel testo è indicativo per comprendere il tono e la violenza verbale che l'uomo utilizza nei confronti di Rebeca: “Nunca fuiste más que un florero con dos piernas de palo que se creyó bailarina. Un florero. Nada más. Un florero de esos que queda aparente en una mesa con invitados, pero dentro de ti no

⁶ La maggior parte dei messaggi inseriti nel testo sono del Quídam alla protagonista. Inoltre, ve ne sono altri di Rebeca all'ex marito, per situazioni concernenti i figli; altri anonimi, ma probabilmente delle amanti del marito, nuove vittime dell'uomo, che inoltrano a Rebeca messaggi del Quídam sulla sua relazione con l'ex moglie; un altro della madre di un compagno di scuola di uno dei figli della coppia.

hay nada. Todo está vacío, sucio y enfermo. No eres nada. Nunca lo fuiste y nunca lo serás” (González Novo 2023: 275). Alla fine del romanzo, però, la protagonista riesce a denunciare, grazie anche al supporto psicologico della sua terapeuta Carla, e all’aiuto di altre donne che avevano vissuto la stessa esperienza: arriva a poter dire “No le temo a lo ignoto del mañana”, e a salvare la propria vita con forza e orgoglio.

Il testo si configura come un’opera dalla struttura attentamente costruita. Si apre con un breve capitolo introduttivo, che serve a spiegare le ragioni che spingono la narratrice a raccontare la propria storia e che rappresenta il momento in cui Rebeca prende coscienza di essere vittima di violenza psicologica. La narrazione vera e propria si articola poi in 23 capitoli,⁷ ognuno preceduto da un titolo e da una citazione tratta da autori di rilievo internazionale, appartenenti tanto alla tradizione letteraria quanto agli ambiti psicologico e psichiatrico: un dispositivo paratestuale che anticipa il nucleo tematico e orienta la lettura. L’opera si chiude con una sorta di prologo, che rivela l’esito della vicenda della protagonista, conferendo alla struttura una tensione narrativa che si sviluppa tra l’antefatto iniziale e la conclusione annunciata.

Il titolo dell’opera si ispira a un rito che uno sciamano, a cui Rebeca si rivolge perché vuole sposarsi e avere figli, le consiglia per far avverare i suoi desideri: “Regresó al cabo de unos minutos con dos bolsas de tela llenas de hojas secas. –Cuando llegue a casa, báñese dos veces en el intervalo de una semana con estas hojas. Después solo tendrá que esperar” (González Novo 2023: 42). La protagonista mette in atto il cerimoniale, con l’assistenza di sua madre, che appoggia in maniera divertita il consiglio: du-

⁷ Nei 23 capitoli non sono compresi quelli dedicati alla trascrizione dei messaggi, probabilmente esclusi volutamente dal conteggio per la loro natura distinta.

rante l'inverno successivo all'episodio conosce Quídam, e, se in un primo momento è felice e grata di aver incontrato lo stregone, con il tempo comincia a pensare di aver ricevuto un sortilegio, per la sorte nefasta che le è toccata.

La narrazione comincia in un tempo dell'azione che vede la protagonista narratrice nel momento in cui raggiunge la consapevolezza di essere vittima di violenza di genere, dopo un percorso difficile e logorante, che passa anche attraverso l'idea del suicidio, di presa di coscienza graduale, del suo valore, della sua forza, di tutto ciò che stava accadendo intorno a lei e dentro di lei: è passato un anno da quando Quídam ha cominciato a svelare la sua vera natura di narcisista e psicopatico, ma ora 'la nuova' Rebeca può parlare, denunciare, ma soprattutto scrivere. Il romanzo è infatti il racconto che la protagonista fa della sua esperienza, dal momento in cui conosce il suo futuro carnefice, fino al momento della consapevolezza e della denuncia. La scrittura è salvifica, diventa un atto di rinascita: dopo un lungo periodo di violenza psicologica, la creazione letteraria offre un linguaggio per nominare il dolore e trasformarlo in testimonianza. Le parole, prima negatte, ora si fanno spazio come strumenti di verità e di libertà, permettendo alla protagonista di ricostruire la propria identità e di sottrarsi al silenzio imposto. È la sua psicologa che le consiglia di raccontare, per denunciare, per aiutare anche le altre donne che stanno vivendo la sua stessa violenza, e subiscono in silenzio, senza potersi esprimere. L'atto della scrittura la aiuta a riappropriarsi di sé e diventa così un ponte tra la ferita e la guarigione: afferma, infatti, “*Sé que solo a través de la palabra podré cauterizar la herida*” (González Novo 2023: 92).

Oltre alla sua scrittura, vi è tanta letteratura nella vita della protagonista, oltre che nel romanzo in generale, come si è visto con le citazioni che precedono ogni capitolo. Rebeca, infatti, cita continuamente molti autori importanti, o i personaggi di romanzi in cui si identifica o rivede aspetti della sua vita: il

personaggio di Bernarda Alba, di Federico García Lorca, per l'imposizione del silenzio alla figlia Adela, che alla fine dell'opera si suicida, e in cui Rebeca si rivede per la sua volontà di togliersi la vita; Dracula, che dichiara alla sua amata di aver attraversato oceani per incontrarla, come fa Quídam con lei; Dorothy de *Il meraviglioso Mago di Oz*, di L. Frank Baum, che, come lei, incontra la malvagia Strega dell'Ovest, impersonata da Quídam. Nel testo, inoltre, si trovano riferimenti a Juan José Millás, a Almudena Grandes, a Emilia Pardo Bazán, come alle canzoni di Springsteen o di Camarón de la Isla, tra gli altri, evidentemente tutti personaggi importanti nella vita dell'autrice e che quindi rappresentano una congiunzione tra il mondo della finzione e quello reale. Su tutti, García Lorca si rivela una presenza costante durante tutta la narrazione:⁸ il *Romancero Gitano*, il *Poema del Cante Jondo*, *Mariana Pineda*, oltre alla citata *Casa de Bernarda Alba*, costituiscono motivo di riflessione e di presa di coscienza per la protagonista, la accompagnano dall'infanzia alla vita adulta come punti fermi e rivelatori. Ad esempio, dopo aver ascoltato il suono lontano di una chitarra, le vengono alla mente i tristi versi del poema *La guitarra* dell'autore andaluso:

Comencé a llorar. Despacio, de a poco, sin aspavientos. Tan solo lágrimas cayendo. Y, mientras lloraba en silencio, recordé que había aprendido de aquel poema con once años. Fue entonces cuando Federico llegó a mi vida con esa fuerza irreprimible de duende embrujado a la que es imposible resistirse. En él, en su vida, en su obra, en sus cartas, siempre hallé respuesta a mis emociones. Y aquel día volvió a darme otra (respuesta): yo era aquel pájaro muerto sobre la rama al que hacía alusión el poema. O, al menos, me sentía. (González Novo 2023: 232)

⁸ Anche il titolo del capitolo 12 è ispirato a un poema di Lorca: il titolo, infatti, *Almas de azules luceros*, è tratto dal poema *Hay almas que tienen*, il cui incipit è riportato come citazione all'inizio dello stesso.

Federico García Lorca è uno degli autori più amati dalla scrittrice, che trasmette questo amore al suo personaggio, che quindi ha le sue stesse passioni. In effetti, molto nel romanzo è strettamente legato al vissuto autobiografico di Marta González Novo: in un certo senso, l'opera rappresenta un tributo ai suoi genitori, al modo con cui è riuscita a superare la loro morte, e ai ricordi della sua infanzia e giovinezza. Sul piano emotivo, la protagonista prende forma attraverso frammenti della vita della scrittrice, ispirati alla forza e alla personalità di due donne che hanno sempre rappresentato per lei un punto di riferimento, attingendo quindi alla propria storia personale per dare forma alla narrazione: sua madre, Carmen Novo, e sua nonna materna, Concha Agustí. Proprio quest'ultima è stata vittima di quella violenza psicologica, e probabilmente anche fisica, che costituisce il cuore della storia; lei non ha avuto né i mezzi, né la salute, né un contesto favorevole per difendersi da un predatore di tale natura, ed è per questo che sua nipote ha voluto in qualche modo farle giustizia, attraverso il riscatto della sua protagonista, che ha il suo stesso cognome, come a voler sottolineare una discendenza non solo letteraria. In diverse occasioni l'autrice sottolinea questa stretta correlazione tra la sua vita e il romanzo, come ad esempio nella seguente intervista:

Para empezar, de alguna forma, Rebeca es mi alter ego. Rebeca es el nombre que siempre me quiso poner mi madre, pero al final se impuso el criterio de mi abuela paterna —que también aparece en la novela—, que quiso que me llamase Marta. Siempre he fantaseado con el nombre de Rebeca. Agustí es por mi abuela Concha Agustí. Nunca se ha hablado claramente, pero siempre se ha dejado una puerta abierta a pensar que mi abuela fue víctima de violencia de género por parte de su marido. Sospecho que era un depredador que no estuvo a la altura ni como padre ni como marido. Mi abuela no tuvo la salud y los medios para denunciarlo, por lo que este libro es un homenaje a mi abuela. (Gabaldón 2023)

Inoltre, nella stessa intervista, l'autrice afferma che le risorse di cui dispone Rebeca per sopravvivere alla violenza esercitata dal partner sono strettamente legate alla riconnessione con il proprio sé infantile e al recupero di esperienze affettive positive. Tale processo si fonda sulla memoria di momenti significativi legati alla sua infanzia, fatti di amore, cultura e sostegno familiare, che agiscono come fattori protettivi contro la frammentazione identitaria indotta dalla relazione abusante, e anche sull'amore per i propri figli, che le danno la forza di reagire e di continuare a vivere per loro, uscendo dal silenzio.

La genesi del romanzo, oltre a radicarsi nell'esperienza autobiografica della scrittrice, attinge anche a un lungo lavoro di ascolto, scaturito da una presa di coscienza della gravità di una realtà spesso ignorata, e che la spinge a trasformare questa consapevolezza in scrittura: per oltre dieci anni, infatti, González Novo, grazie anche al suo lavoro di giornalista, ha raccolto testimonianze reali di donne che hanno vissuto violenza psicologica e fisica, trasformandole in materia narrativa. Il risultato è un'opera che nasce dall'incontro tra vissuto individuale e memoria collettiva, dove la scrittura diventa spazio di elaborazione e di restituzione, smascherando il *machismo* quotidiano e mettendo in luce i meccanismi sottili e perversi del maltrattamento psicologico. Uno degli aspetti che la scrittrice vuole sottolineare è che purtroppo la violenza di genere è trasversale, poiché non esiste un 'profilo' di vittima universale, ma essa può colpire qualsiasi donna, a prescindere dall'età, dalla professione, dalla cultura, dall'indipendenza economica. Il lavoro dell'autrice non si è limitato però solo alla raccolta di testimonianze di donne vittime di violenza, ma si è basato anche su un'ampia documentazione relativa al sistema giudiziario e alle figure professionali coinvolte nei percorsi di supporto terapeutico, come psicologi e psichiatri, donne e uomini specializzati in violenza di genere.

Questi tre elementi costituiscono pilastri fondamentali per la costruzione di una narrazione che, pur essendo finzione, risulta drammaticamente verosimile. Per analizzare il fenomeno della violenza di genere, di cui Rebeca è vittima, la scrittrice ha quindi adottato un approccio basato sulla pluralità delle esperienze. Non si è limitata a una testimonianza individuale, ma ha integrato nel processo narrativo il vissuto di numerose donne, raccolto attraverso interviste condotte negli ultimi anni. Queste narrazioni hanno consentito di delineare un quadro complesso delle dinamiche di abuso psicologico e relazionale, evidenziando i meccanismi ricorrenti che caratterizzano i comportamenti di coloro che fanno violenza. Afferma l'autrice a questo proposito:

En las dos décadas que llevo en la radio, he hablado con muchas víctimas de todo tipo de maltrato. Por ejemplo, me llamó la atención un grupo que acudía a un taller de podcast para aprender a contar sus historias en público. Hablar de lo que nos pasa siempre es terapéutico, pero vivimos en un mundo con demasiado ruido de fondo. Además, he hablado con la fiscal de la violencia de género, psicólogos y abogados especializados en la materia para poder reflejar la realidad de las víctimas con distintos puntos de vista (Sánchez 2023).

La violenza che subisce Rebeca, come si è visto, non è fisica, ma emotiva, mentale, psicologica, molto più difficile da dimostrare, poiché non presenta segni evidenti, corporali, ed è uno dei tipi di violenza che María de Montserrat Pérez Contreras individua nell'ambito familiare:

Violencia psicoemocional: todo acto u omisión consistente en prohibiciones, coacciones, condicionamientos, intimidaciones, insultos amenazas, celotipia, desdén, abandono o actitudes devaluatorias, que provoquen en quien las recibe alteración auto-cognitiva y autovalorativa que integran su autoestima o altera-

ciones en alguna esfera o área de la estructura psíquica de esa persona (Pérez Contreras 2010: 107).

González Novo decide espressamente di far subire alla protagonista proprio questo tipo di violenza, perché secondo lei non viene data l'importanza che invece meriterebbe, come afferma in un'intervista:

Creo que es el que está menos contemplada por la justicia. Para mí el libro tiene dos pilares fundamentales. El primero, la parte psicológica, la importancia de saber lo que es la 'triada oscura de la personalidad', por ejemplo. Antes de embarcarnos en una relación sentimental, debemos saber si tenemos delante a un narcisista, a un sádico, a un psicópata... A veces son muy inteligentes y los indicadores no son fáciles de ver, pero la protagonista toma decisiones muy enamorada y de una forma muy precipitada, como casarse o tener hijos. Se deja llevar por la energía del amor que no te permite ver al otro. Al otro empiezas a verlo a partir del año o de los dos años. El segundo pilar es la Justicia. Cuando vas con un parte de lesiones, con dos costillas rotas o un ojo morado, el maltrato parece evidente y aún así se archivan casos. Respecto al maltrato psicológico, la Justicia sigue sin tener las herramientas suficientes para proteger a las mujeres, sigue sin estar preparada. Primero hay que dotar de herramientas suficientes a las mujeres para que puedan entender que son víctimas de maltrato psicológico porque muchas veces su primer sentimiento es la culpa, pensar 'será que yo he hecho algo mal', 'me habré confundido', 'seré la culpable de esto que está pasando'... [...] Rebeca Agustí descubre que es víctima de violencia de género y ahí se hace fuerte, decide no aguantar más y se plantea la vía de los tribunales, pese a la dificultad que sabe que va a entrañar. Ahora mismo la Justicia sigue siendo mayoritariamente machista y se siguen archivando causas de mujeres que van a denunciar por maltrato psicológico. Por eso para mí es muy importante esta novela porque es un tema que está muy silenciado. (Montero 2024)

La storia raccontata in *Una bañera de hojas secas* affronta temi duri, spietati e crudeli, anche perché Rebeca dovrà affrontare non solo l'essere violento che chiama marito, ma anche un sistema istituzionale imperfetto, il silenzio complice e la propria autostima distrutta. Il profilo del maltrattatore, dell'aggressore e del manipolatore relazionale si configura come quello di un soggetto altamente strategico, consapevole delle proprie azioni e capace di selezionare le sue vittime. Nella narrazione, l'uomo non ha un nome proprio, ma viene chiamato “Quídam”, termine latino che significa “un certo, uno, un tale, qualcuno”, e, come si dice nel romanzo, “cuya segunda acepción se refiere a una persona despreciable de quien se omite o ignora su nombre. La traducción literal del latín es ‘hombre sin cabeza’” (González Novo 2023: 17). La scelta di non inserire il nome proprio di questo personaggio è legata alla volontà di descrivere qualcuno di cui si ignora il nome, e che viene descritto in maniera negativa; al tempo stesso, potrebbe essere chiunque, e rappresenta quindi un carnefice universale, “para que cada mujer ponga su propio nombre a lo innombrable” (Gabaldón 2023). Allo stesso tempo, è un modo per togliergli importanza, per cercare di uscire dalla dipendenza che egli stesso ha creato, per dirgli “no eres nada”. La dualità perversa della personalità del “Quídam” è resa evidente dalla struttura narrativa: mentre Rebeca racconta la propria storia d'amore idealizzata e idilliaca, nel testo sono inseriti quei capitoli, di cui si è parlato, che anticipano condotte future di abuso psicologico, attraverso messaggi e comportamenti emblematici. Tali frammenti agiscono come dispositivi anticipatori, predisponendo il lettore a una percezione di minaccia imminente e generando una tensione cognitiva che simula l'esperienza di progressiva asfissia relazionale. Questo espediente narrativo consente di rappresentare la gradualità del processo di manipolazione, e fa sì che il lettore sappia, ancor prima della protagonista, la vera identità dell'uomo e il pericolo che corre legandosi sempre di più a lui.

L'unico elemento che permette a Rebeca di salvarsi, dopo aver pensato anche al suicidio, il fattore protettivo principale risiede nella memoria affettiva delle esperienze positive vissute durante l'infanzia e la giovinezza, che costituiscono una risorsa psicologica di resilienza. A ciò si aggiunge la responsabilità nei confronti dei tre figli, percepita come imperativo etico e relazionale, che impedisce alla protagonista di abbandonarli nelle mani di un padre sadico e narcisista. Rebeca è una *superviviente* che racconta la sua storia per aiutare altre sopravvissute. Nonostante tutto, alla fine, quindi, vi è un messaggio di speranza, poiché ciò che di bello ancora esiste può salvare e aiutare ad uscire dal baratro: si tratta di un romanzo 'luminoso', poiché l'autrice rappresenta una donna che ha saputo salvarsi, sopravvivere e uscire dalla dipendenza psicologica, con un romanzo che è anche una guida per chi cerca una via d'uscita da una relazione tossica: questa narrazione oltrepassa i confini tra realtà e finzione, offrendo conforto e strumenti teorici, con riferimenti a esperti del campo, e indicazioni su come rendersi conto di essere vittima di personaggi psicopatici. Rebeca, infatti, nel testo si reca, in compagnia della sua psicologa, ad una conferenza di una terapeuta al teatro Nuevo Apolo.⁹ Durante questo incontro, in cui si parla chiaramente di tutti i meccanismi di violenza psicologica, e di come contrastarli, la protagonista prende coscienza di ciò che aveva vissuto. Il linguaggio diretto, scientifico, ma anche comprensivo della relatrice colpisce nella finzione, ma ha un impatto forte anche sulla realtà di coloro che dal mondo reale leggono quelle parole:

Estamos ante lo que se conoce como la triada oscura de la personalidad. Es decir, cada uno de estos hombres o mujeres

⁹ In alcune interviste, Marta González Novo afferma che la terapeuta del romanzo è direttamente stata ispirata da Silvia Congost Provencal, psicologa spagnola esperta in dipendenza emotiva, autostima, relazioni tossiche e conflitti di coppia.

encaja en un perfil que no es exactamente igual al otro, aunque hay patrones comunes que permiten identificarlos [...]. Se trata de personalidades aparentemente carismáticas, magnéticas y seductoros, pero que carecen de empatía y jamás sienten culpabilidad. En el proceso de enamoramiento pueden, incluso, resultar adictivos. Te convencen de que para ellos no ha habido nadie como tú, se muestran deslumbrados por ti y promueven amores muy rápidos en los que hacen que su víctima se sienta única. Son amores muy intensos y apasionados en los que proponen, enseguida, iniciar una convivencia casi inmediata. ¿Os suena todo esto? [...] Empezaba a ver por primera vez todo con una nitidez prístina. (González Novo 2023: 248-249)¹⁰

Il testo è concepito in modo che, attraverso la forza della storia e le indicazioni integrate nella trama, possa fornire strumenti di riconoscimento e di reazione: l'obiettivo è che donne e uomini vittime di violenza possano identificare i segnali di rischio, comprendere le dinamiche di abuso e acquisire le risorse necessarie per reagire, grazie alla comprensione dei meccanismi psicologici che sostengono la violenza relazionale. In questo modo, il romanzo è testimonianza, ma anche intervento educativo e preventivo, contribuendo a spezzare il silenzio e a promuovere percorsi di emancipazione e resilienza.

3. Conclusioni

Una bañera de hojas secas si configura come un romanzo polisemico: al tempo stesso è un omaggio, una denuncia, una forma di attivismo, uno strumento di sensibilizzazione e un mezzo per decostruire stereotipi e luoghi comuni sulla violenza di genere.

¹⁰ La conferenza, descritta nelle pagine 248-255, restituisce, attraverso le parole della relatrice, tutti gli elementi chiave e le indicazioni utili per riconoscere una relazione tossica e individuare i segnali della violenza psicologica.

Tale approccio risponde alla necessità di superare rappresentazioni riduttive del fenomeno, proponendo una narrazione che funge da amplificatore sociale e da strumento critico per la ridefinizione dei modelli culturali che legittimano la violenza nelle relazioni intime. Il romanzo di González Novo racconta una storia individuale, e al tempo stesso si inserisce in un discorso più ampio, che intreccia dimensione autobiografica, testimonianza collettiva e riflessione culturale. La scrittura diventa così un atto di resistenza e di ricostruzione identitaria, capace di trasformare il dolore in parola e la parola in consapevolezza. In questo senso, l'opera assume un valore etico e politico: denuncia il silenzio complice, smaschera i meccanismi sottili del maltrattamento psicologico e richiama alla responsabilità sociale di riconoscere e contrastare la violenza invisibile.

Attraverso la sua struttura narrativa, i riferimenti letterari e il dialogo con la psicologia, *Una bañera de hojas secas* oltrepassa i confini tra realtà e finzione, offrendo al lettore una storia di sopravvivenza e una guida implicita per comprendere e decostruire le dinamiche di abuso. In definitiva, questo romanzo contribuisce a costruire un immaginario alternativo, fondato sul rispetto, sull'empatia e sulla libertà, per fare in modo che casi di violenza e abuso diventino sempre più rari, fino a scomparire dalle cronache.

Riferimenti bibliografici

Javier Arroyo, "25 años del asesinato de Ana Orantes, que cambió la lucha contra la violencia machista en España", *El País*, 17 dicembre 2022 [https://elpais.com/sociedad/2022-12-17/25-anos-del-asesinato-de-ana-orantes-que-cambio-la-lucha-contra-la-violencia-machista-en-espana.html].

María Ayete Gil, "Los escalones de la violencia: sobre las representaciones del maltrato contra la mujer en cuatro novelas españolas

- recientes”, *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 40 (2022): 159-168.
- Carlos Cala, “‘Una bañera de hojas secas’, historia de una superviviente”, *Cadena SER*, 24 novembre 2023 [<https://cadenaser.com/cmadrid/2023/11/24/una-banera-de-hojas-secas-historia-de-una-superviviente-radio-madrid/>].
- Victoria Gabaldón, “Marta González Novo: «Con los silencios, quienes se quedan a mirar se convierten en cómplices de la violencia»”, *Mamagazine*, 18 dicembre 2023 [<https://www.mamagazine.es/marta-gonzalez-novo-silencios-complices-de-la-violencia/>].
- Marta González Novo, *Una bañera de hojas secas*, Barcelona, Plaza & Janés, 2023.
- Tanya Huntington, “La violencia de género en los géneros literarios”, *Literal*, 8 dicembre 2019 [<https://literalmagazine.com/la-violencia-de-genero-en-los-generos-literarios/>].
- Sara Montero, “Marta González Novo, periodista: «La Justicia sigue sin tener las herramientas suficientes para proteger a las mujeres»”, *Zarabanda*, 29 febbraio 2024 [<https://zarabanda.info/marta-gonzalez-novo-periodista-la-justicia-sigue-sin-tener-las-herramientas-suficientes-para-proteger-a-las-mujeres/>].
- Tatiana Ojeda Bermúdez, “La literatura es otro canal para luchar contra la violencia de género”, *Plataforma del Voluntariado de España*, 17 giugno 2021 [<https://plataformavoluntariado.org/la-literatura-es-otro-canal-para-luchar-contrala-violencia-de-genero/>].
- Emilia Pardo Bazán, *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Cristina Patiño Eirín (ed.), Zaragoza, Contraseña, 2018.
- Emilia Pardo Bazán, *Il pizzo strappato. Racconti sulla violenza contro le donne*, Valentina Nider (a cura di), Venezia, Marsilio, 2021.
- María de Montserrat Pérez Contreras, *Derecho de familia y sucesiones*, México, D. F., Cultura Jurídica, 2010.
- Alicia Romero López, “La violencia de género en el aula de literatura. Un proyecto por la sensibilización con la violencia de género en el

aula de literatura a través de cuentos de Emilia Pardo Bazán”, *Didáctica. Lengua y literatura*, 29 (2017): 235-258.

Diego Sánchez, “Marta González Novo: «Prohibir el acceso de los menores a la pornografía sería un primer paso contra la violencia de género»”, *El País*, 21 diciembre 2023 [https://elpais.com/cultura/2023-12-21/marta-gonzalez-novo-prohibir-el-acceso-de-los-menores-a-la-pornografia-seria-un-primer-paso-contrala-violencia-de-genero.html].

*Dall'amore alla violenza: il femminicidio nella narrativa di María de Zayas (XVII secolo)*¹

DONATELLA GAGLIARDI

1. Dalla realtà alla finzione letteraria

Negli ultimi venti anni gli studi sulla violenza di genere nella Spagna dell'età moderna si sono andati moltiplicando. Per indagare su un fenomeno onnipresente nella società di allora (e, purtroppo, di cogente attualità), gli storici hanno attinto a diverse fonti documentarie: cause di divorzio (Gil Ambona 2008), registri criminali (Llanes Parra 2008), allegazioni giuridiche (Jarque Martínez 2018 e 2022; Fargas Peñarrocha 2021), fascicoli giudiziari di tribunali ecclesiastici e del Sant'Uffizio romano (Mantecón Movellán 2021) e persino *relaciones de sucesos*² più o meno veridiche o verosimili (Torremocha 2020). Quanto ai casi di uxoricidio registrati in epoca barocca, si è osservato come la loro

débil presencia estadística [...] en los archivos judiciales, generalmente por debajo del 3% de las causas criminales en los diferentes tribunales europeos de primera instancia, y menor a una

¹ Riprendo in questo contributo, traducendolo e ampliandolo, il testo della relazione da me presentata al Convegno internazionale *Resistencias y violencias en las sociedades atlánticas* (ss. XVI-XX), Valladolid, 3-4 aprile 2025: "La violencia doméstica en tres *desengaños* de doña María de Zayas".

² Si trattava di brevi testi a stampa, antesignani dei moderni giornali, in cui si raccontavano, romanzandoli, i fatti più salienti occorsi in ogni parte del mondo. Le tematiche, selezionate per solleticare la curiosità dei lettori, spaziavano dagli eventi bellici alle feste religiose, le conversioni, i martiri, i miracoli, passando per effemeridi, apparizioni fantastiche o mostruose, disastri naturali e altro. Le *relaciones de sucesos* furono particolarmente in auge nel XVII secolo.

de cada 10 de las referidas a casos de agresión e[*s*] inversamente proporcional a la relevancia, polisemia y significación del fenómeno (Mantecón Movellán 2021: 306).³

È possibile seguire la lunga scia di sangue fin nei testi della letteratura aurisecolare, che ci restituiscono un riflesso attendibile della realtà storica. Ciò consente a quanti li studiano di offrire un punto di vista complementare su questa piaga sociale, utile per distinguere le varie forme di conflitti ed esperienze violente nelle relazioni familiari della prima Modernità. Mi riferisco in particolare agli specialisti della narrativa di *doña* María de Zayas,⁴ che negli anni Trenta e Quaranta del Seicento brillò per il suo impegno nel rivendicare il diritto del sesso debole ad essere istruito, per accedere al “paraíso de las letras”,⁵ e nel denunciare gli abusi e maltrattamenti a cui le donne di allora erano sottoposte quotidianamente nel silenzio e nella penombra dei loro focolari.

Ai lettori che frequentano l'opera zayesca e hanno letto documenti storici coevi non sfuggono certe risonanze e similitudini. Basti citare un paio di esempi. Fra i cavalieri malvagi che popolano le pagine dell'*Honesto y entretenido sarao*,⁶ spicca per la sua mancan-

³ “Debole presenza statistica [...] negli archivi giudiziari, in genere al di sotto del 3% delle cause criminali nei diversi tribunali europei di prima istanza, e inferiore a una causa su dieci tra quelle relative a casi di aggressione, è inversamente proporzionale alla rilevanza, polisemia e significazione del fenomeno”. Tutte le traduzioni delle citazioni in castigliano, francese e inglese, a partire da questa, sono opera della sottoscritta.

⁴ Per un profilo di quest'autrice eccezionale nel panorama letterario del Seicento spagnolo si veda Gagliardi (2023a).

⁵ “Paradiso delle lettere”: estrapolo la citazione dall'epistola nuncupatoria dei *Desengaños amorosos* (1647), a firma di Inés de Casamayor, che volle dedicare l'opera al V duca di Híjar. *Vid.* Gagliardi (2023b).

⁶ Sappiamo con assoluta certezza che questo fu il titolo scelto da Zayas per la sua opera narrativa, e tuttavia, nel 1637 gli editori di Zaragoza ne ribattezzarono la prima parte *Novelas amorosas y ejemplares*. In epoca moderna la *Parte*

za assoluta di scrupoli il don Francisco protagonista de *La burlada Aminta y venganza del honor*.⁷ L'eroina eponima, sedotta e abbandonata dopo un matrimonio impossibile (il galantuomo, oltre ad essere già sposato, ha lasciato la moglie per andare a convivere con un'amante spudorata, che spaccia per sua sorella), si vendica conficcandogli un pugnale nel cuore.⁸ Salta agli occhi la somiglianza con il caso registrato in una lettera dei padri gesuiti, che

informa de un suceso acaecido en la noche del 17 de octubre de 1637, en el cual perdió la vida don Francisco Angulo, caballero de Santiago, al recibir una puñalada en el corazón. Según esta fuente, la razón por la que mataron a este personaje fue debida a que galanteaba a dos muchachas a las que había engañado, prometiéndoles matrimonio, a pesar de estar ya casado. (Llanes Parra 2008: 5).⁹

Così pure, l'avviso del dicembre 1643 che racconta come un ufficiale del re “mató a su mujer e intentó hacer lo mismo con su supuesto amante, un enano de palacio quien, para su fortuna, pudo escapar de la ira del marido”¹⁰ ci riporta alla memoria, *mutatis mutandis*, la tragica fine di Marieta in *Mal presagio casar lejos*,¹¹ sia per l'ambientazione palatina, sia per la falsa accusa di

segunda del sarao y entretenimiento honesto è stata pubblicata spesso col titolo *Desengaños amorosos*.

⁷ È la seconda novella della prima raccolta di Zayas (1637).

⁸ Per un'analisi approfondita de *La burlada Aminta y venganza del honor* si veda Gagliardi (2021: 245-248).

⁹ “Informa di un fatto accaduto la notte del 17 ottobre 1637, in cui perse la vita don Francisco Angulo, cavaliere di Santiago, pugnalato al cuore. In base a questa fonte, l'uomo fu ucciso perché corteggiava due ragazze che aveva ingannato, promettendo loro il matrimonio, benché fosse già sposato”.

¹⁰ “Uccise sua moglie e cercò di fare lo stesso con il suo presunto amante, un nano di palazzo che, per fortuna sua, riuscì a sottrarsi all'ira del marito”.

¹¹ Mi soffermerò su questo testo più avanti.

adulterio che ne segna il destino. La stessa “voz universal”¹² si alza davanti all'esecuzione di entrambe: “que la difunta era una santa y que murió inocente de las sospechas”.¹³

La paura di essere rinchiusa in un castello, che spinge la valenziana Prudencia Grillo, processata dal Sant'Uffizio nel 1655, a ricorrere alle arti magiche pur di salvarsi dall'uomo che la perseguita, si muta nella certezza di un castigo spietato per l'Elena di *Tarde llega el desengaño* e l'Inés de *La inocencia castigada*.¹⁴ I tentativi di femminicidio temuti o denunciati in analoghi processi per stregoneria diventano omicidi di primo grado, e per di più parricidi,¹⁵ negli scenari lugubri che Zayas disegnò nella prima metà del XVII secolo. È il caso delle cinque novelle che illustrerò in questo contributo, ma solo dopo aver presentato brevemente la raccolta dove furono pubblicate.

2. I *Desengaños amorosos*

Nel 1647, a dieci anni dall'apparizione della *princeps* delle *Novelas amorosas y ejemplares*, vede la luce la seconda parte dell'*Honesto y entretenido sarao*, con cui la Sibilla di Madrid,¹⁶ *doña* María de

¹² “Voce universale”.

¹³ “Che la defunta era una santa e che morì innocente”. La citazione di José Pellicer (di cui modernizzo le grafie) è tratta da Llanes Parra (2008: 4).

¹⁴ Sono le protagoniste del quarto e quinto *desengaño* di Zayas. Fu Lisa Vollendorf (1995: 275) la prima a notare le similitudini.

¹⁵ In età moderna il parricidio “comprendía todos aquellos casos en los que se diera muerte a los padres, a los hijos, a los cónyuges y a otra serie de parientes – tanto ascendientes como descendientes, colaterales o políticos –” (“comprendeva tutti quei casi in cui si toglieva la vita ai genitori, ai figli, al coniuge, e a un'altra serie di parenti – tanto ascendenti come discendenti, collaterali o politici –”). *Vid.* Llanes Parra (2008: 2).

¹⁶ Alonso de Castillo Solórzano la chiamò così ne *La garduña de Sevilla* (1642), per aver creato “admirables versos” (“versi ammirevoli”) e dieci novelle che considerava “diez asombros” (“dieci prodigi”).

Zayas, rompendo un lungo silenzio, torna a dimostrare la purezza del suo ingegno nel crogiuolo della stampa, questa volta per difendere la reputazione del genere femminile. Lo fa con dieci novelle a tinte fosche, che una non così “allegra brigata” racconta per allietare – si fa per dire – la vigilia di Carnevale e delle nozze di Lisis con don Diego, a casa della promessa sposa:¹⁷ le *maravillas*¹⁸ si incupiscono fino al parossismo, trasformandosi in *desengaños*.¹⁹

Sì, perché la finalità di Zayas nella sua seconda raccolta è mettere in guardia il pubblico femminile, alle cui spalle gli uomini non cessano di tramare inganni, insidie e tradimenti per lussuria, avidità, insofferenza o pura incostanza.²⁰ Tramite le sue protagoniste, Zayas non solo esalta il valore della sorellanza e difende la dignità delle donne, bensì denuncia la violenza che subiscono quotidianamente, molto spesso nel silenzio delle loro case, scenario di atroci femminicidi, per mano di padri disumani, fratelli senza scrupoli e mariti infedeli.

Le storie narrate ci offrono un campionario impressionante di personaggi maschili cinici e crudeli: non si contano le figure

¹⁷ Entrambe le raccolte di novelle sono incastonate in una cornice narrativa di evidente ispirazione boccaccesca.

¹⁸ È il termine che la scrittrice madrilenia scelse per riferirsi ai suoi racconti nella prima parte dell'*Honesto y entretenido sarao* (1637): “con este nombre quiso desempalagar al vulgo del de novelas, título tan enfadoso que ya en todas partes le aborrecen” (“con questo nome volle far passare la nausea provocata nel volgo da quello di *novelle*, titolo venuto così a noia da essere ormai odiato ovunque”). *Vid.* Zayas (2000: 168).

¹⁹ Nell'introduzione della seconda raccolta di novelle si stabiliscono le regole del *sarao*: “en primer lugar, que habían de ser las damas las que novelasen [...]”; y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen nombre de *desengaños*” (“in primo luogo, che dovevano essere le dame a novellare [...], e in secondo luogo, che fossero raccontati casi veri, e che si chiamassero *desengaños*”). *Vid.* Zayas (2017: 118). Il corsivo è mio.

²⁰ Come osservarono giustamente Rodríguez e Haro (1999: 61), si tratta di “novelas de tesis” (novelle a tesi).

di seduttori infidi che, una volta soddisfatti i loro appetiti carnali, abbandonano, maltrattano e addirittura uccidono senza pietà le fidanzate o fresche spose, la cui unica colpa è essersi innamorate di loro. Altrettanto perfidi sono quanti non esitano a sacrificare la vita di giovani inermi sull'altare del denaro e dell'onore, malgrado appartengano alla loro famiglia politica o, peggio ancora, siano sangue del proprio sangue. Come si sottolinea ne *La inocencia castigada*, “en cuanto a la crueldad para con las desdichadas mujeres no hay que fiar en hermanos ni maridos, que todos son hombres”²¹ (Zayas 2017: 288).

Le prove risultano talmente schiaccianti che Lisis, la promessa sposa intorno alla quale ruota tutto il *sarao* zayesco, alla fine del decimo e ultimo *desengaño* annuncerà pubblicamente la sua sorprendente decisione –appena insinuata prima di iniziare a novellare–:²² rinuncerà al matrimonio per chiudersi in convento. Lisis passerà in rassegna una per una tutte le sventurate protagoniste dei *desengaños*, giungendo alla seguente conclusione:

[...] si una triste vidilla tiene tantos enemigos, y el mayor es un marido pues ¿quién me ha de obligar a que entre yo en lid de que tantas han salido vencidas, y saldrán mientras durare el mundo, no siendo más valiente ni más dichosa? [...] Y como en el juego, que mejor juzga quien mira que quien juega, yo viendo, no sólo en estos desengaños, mas en lo[s] que todas las casadas me dan, unas lamentándose de que tienen los maridos jugadores; otras, amancebados, y muchas de que no atienden a su honor [...], estoy tan cobarde que, como el que ha cometido algún

²¹ “In quanto a crudeltà nei confronti delle donne sventurate, non bisogna fidarsi né dei fratelli né dei mariti: in fin dei conti sono tutti uomini”.

²² “[...] yo misma he de ser el mayor desengaño, porque sería morir del engaño y no vivir del aviso, si desengañando a todas, me dejase yo engañar” (“io stessa devo essere il maggior disinganno, perché sarebbe come morire d'inganno e non vivere del consiglio, se, disingannando tutte, mi lasciassi ingannare proprio io”). *Vid.* Zayas (2017: 470).

delito, me acojo a sagrado y tomo por amparo el retiro de un convento, desde donde pienso (como en talanquera) ver lo que sucede a los demás. (Zayas 2017: 508-509).²³

Tra le donne sconfitte in una lotta così impari si contano Camila e Roseleta, uccise dai rispettivi mariti per lavare l'onta di un disonore vero o presunto; Laurela, che non meritò il perdono, pur essendo caduta nel tranello di un impostore, Blanca, assassinata in terra straniera benché innocente, Mencía, il cui amore incolpevole non le risparmiò la morte, e Ana, la quale "sólo por pobre perdió la vida" (Zayas 2017: 508).²⁴ Sono le vittime sacrificali dei cinque racconti su cui mi soffermerò di séguito.

3. Tacere o parlare? Un falso dilemma

Camila è un personaggio secondario de *La más infame venganza*, il secondo *desengaño* della raccolta, ma è sul suo corpo indifeso che si consuma la vendetta a cui allude il titolo. Larga parte del racconto, ambientato a Milano, è incentrata sulla relazione fra don Carlos, figlio di un senatore, e Octavia, tanto bella quanto povera. La differenza di *status* sociale è un ostacolo insormontabile al trionfo dell'amore. E tuttavia, Carlos si impegna a sposare

²³ "Se una triste vita insignificante ha tanti nemici, e il maggiore è un marito, chi mi deve obbligare a cimentarmi in una contesa dalla quale tante sono già uscite sconfitte e altrettanto lo saranno finché durerà il mondo, dal momento che io non sono né più coraggiosa né più fortunata? [...] E come nel gioco, dove giudica meglio chi osserva giocare piuttosto che i giocatori stessi, vedendo non solo in questi disinganni, ma negli esempi che tutte le donne sposate mi danno: alcune lamentandosi che i loro mariti giocano, altre che hanno un'amante, e molte che non hanno a cuore l'onore [...], mi sento così vile che, al pari di chi ha commesso un delitto, chiedo asilo e protezione nel chiuso di un convento, dove ho intenzione (come al di là della staccionata di un'arena, durante una corrida) di assistere a ciò che succede agli altri".

²⁴ "Solo per il fatto di essere povera perse la vita".

la giovane pur di averla, fa coppia con lei – rimasta orfana – per oltre due anni, e va rinnovando le sue false promesse, salvo, poi, costringerla con un inganno a chiudersi in convento. Solo allora la informa per via epistolare di essere convolato a nozze con Camila, la fortunata prescelta da suo padre per via della sua ricchissima dote.

È a questo punto che entra in scena il fratello dissoluto di Octavia, Juan, il quale dopo aver corteggiato invano Camila, sperando di sedurla, un giorno approfitta dell'assenza di don Carlos per penetrare in casa sua in abiti femminili e violentarla, convinto che solo con quell'infame compensazione potrà restaurare l'onore familiare. L'ombra del sospetto grava su Camila, che non ha denunciato a tempo debito al consorte le attenzioni inopportune di Juan, strappando in mille pezzi le sue lettere d'amore prima ancora di leggerle. La notizia dello scandalo corre di bocca in bocca e la città si spacca fra chi attribuisce la responsabilità dell'accaduto alla vittima e chi la difende: “unos decían que no quedaba Carlos con honor si no la mataba; otros que sería mal hecho, supuesto que la dama no tenía culpa” (Zayas 2017:194).²⁵

Camila, temendo la reazione furibonda di don Carlos, si rifugia in convento per oltre un anno. Quando è riammessa sotto il tetto coniugale, viene trattata con indifferenza o disprezzo, finché il marito non decide di liberarsi di lei col veleno, prima di darsi alla macchia sulle orme dello stupratore in fuga (né dell'uno né dell'altro si saprà più alcunché). La martire Camila, però, resta ancora in vita per sei mesi, benché il suo corpo, già umiliato e vilipeso, si deformi mostruosamente per effetto del veleno, con l'unica eccezione del viso: “debía de querer Dios que esta

²⁵ “Alcuni dicevano che Carlos restava disonorato se non la uccideva; altri che avrebbe sbagliato così facendo, posto che la dama non aveva colpe”.

desdichada y santa señora padeciese más martirios para darle en el cielo el premio de ellos” (Zayas 2017: 195).²⁶

A fine racconto, anche il pubblico del *sarao* come il popolo di Milano si divide fra innocentisti e colpevolisti, ma la bella Lisis tronca ogni dibattito attribuendo la piena responsabilità dei fatti alla crudeltà e incostanza di don Carlos, e giudicando inappuntabile il comportamento di Camila. Nessuna donna saggia e onesta metterebbe alla prova la gelosia del marito, confessandogli di essere l’oggetto del desiderio di un altro uomo. Una simile rivelazione potrebbe innescare, infatti, un effetto domino dalle conseguenze imprevedibili.

In verità, la conclusione di Zayas sarà ancora più amara: in casi analoghi qualunque decisione femminile non solo risulta sbagliata, ma viene punita con la morte. Ne è prova la triste sorte di Roseleta, protagonista della terza novella, *El verdugo de su esposa*, un titolo (“L’aguzzino di sua moglie”), che potrebbe adattarsi perfettamente alla maggior parte dei testi della raccolta. Si tratta di uno dei racconti del *sarao* meno studiati dai critici, forse per la molteplicità delle fonti letterarie alle quali attinse l’autrice – non tutte ben identificate –,²⁷ tra cui spicca la letteratura devozionale mariana. Due amici inseparabili, Pedro e Juan, prima si allontanano in séguito al matrimonio del primo con Roseleta, poi riprendono a frequentarsi, per diventare, infine, rivali in amore. Juan, infatti, rimane affascinato dalla giovane sposa e inizia un serrato corteggiamento, che lei tronca raccontando tutto al marito. I coniugi pianificano insieme l’omicidio a sangue freddo dell’amico, che, tuttavia, al pari del ladro protagonista di uno dei *Milagros de Nuestra Señora* di Gonzalo de Ber-

²⁶ “Doveva volere Dio che questa infelice e santa donna soffrisse altri martiri per darle in cielo il premio meritato”.

²⁷ Per una prima approssimazione al tema, si veda il lavoro pionieristico di Place (1923), che è, tuttavia, suscettibile di integrazioni e correzioni.

ceo,²⁸ si salva per la sua devozione alla Madonna, in un susseguirsi di eventi prodigiosi.²⁹ Con l'uscita di scena di Juan, sinceramente pentito della sua slealtà e pronto a farsi frate, si creano i presupposti dell'imminente tragedia, di cui sarà unica vittima l'innocente Roseleta.³⁰ Il caso diventa di dominio pubblico, e ancora una volta il volgo mormora e giudica: alcuni mettono in dubbio le oneste intenzioni della donna, altri la accusano di aver agito in modo incauto nel confidarsi col marito, altri approvano la sua scelta. Pedro, additato da tutti, inizia a nutrire un forte risentimento nei confronti della consorte, causa – pur se involontaria – dello scandalo,³¹ e non tarda a finire nelle braccia di Angeliana, che lo seduce per vendicarsi di Roseleta, colpevole di aver rubato il cuore del suo amato Juan.

Angeliana convince l'amante che sua moglie l'ha ripetutamente tradito con l'amico, e gli chiede di ucciderla, per iniziare una nuova vita insieme. Accecato dalla rabbia e dalla lussuria, Pedro approfitta del salasso terapeutico a cui Roseleta si sotto-

²⁸ Si tratta del sesto miracolo, riecheggiato in più passaggi del *desengaño* zayesco: l'impiccato che resuscita ben due volte per aiutare Juan, a istanza della Vergine Maria, ha a sua volta vari punti in comune con il ladro devoto di Berceo. Cfr. Berceo (1997: 96-99).

²⁹ Per una disamina degli elementi soprannaturali presenti nelle novelle di Zayas rimando a Urban (2016).

³⁰ Come sottolinea Greer (2000: 264), "even the miraculous resurrection of a dead man serves only to save a guilty man, not an innocent woman. In the patriarchal order of her stories, men may even overcome the silence of death, but Symbolic Order language affords virtuous women no medium for survival" ("persino la resurrezione miracolosa di un morto serve solo a salvare un uomo colpevole, non una donna innocente. Nell'ordine patriarcale delle sue storie, gli uomini possono addirittura vincere il silenzio della morte, ma il linguaggio dell'Ordine Simbolico non offre alle donne virtuose alcun mezzo per la sopravvivenza").

³¹ "[...] ante sus ojos era un monstruo y una bestia fiera" ("ai suoi occhi era un mostro e una bestia feroce"), osserva Zayas (2017: 220).

pone per farla morire dissanguata. La giustizia archiverà il caso come un tragico incidente domestico, benché le nozze dei due amanti, appena tre mesi dopo il lutto, dèstino piú di un sospetto nei concittadini.³²

Tacere o parlare si rivela, dunque, un falso dilemma, come illustrano i casi di Camila e Roseleta: “ninguna acertó” (“nessuna fece la cosa giusta”), conclude mestamente Zayas. Quando un uomo si stanca della propria compagna, cosa di per sé inevitabile, ogni pretesto è valido per liberarsi di lei. Tra gli esempi piú istruttivi di volubilità maschile spicca quello che si legge nella sesta novella, *Amar sólo por vencer*.

4. Il prezzo di un'infatuazione

Ne è protagonista la piccola Laurela, ultima delle tre figlie di una coppia benestante che vive a Madrid. Allegra e ben educata, ha una passione smodata per la musica. I suoi genitori la compiaccono in tutto e per tutto, fino al punto di scegliere le domestiche al loro servizio solo in base alle abilità canore che sfoggiano, perché possano accompagnarla quando suona l'arpa. Laurela non ha ancora compiuto dodici anni quando, durante una passeggiata in carrozza, si innamora follemente di lei a prima vista Esteban, un giovane senza arte né parte, musicista e poeta, che ha quasi il doppio della sua età. Il suo corteggiamento è inutile: Laurela non si accorge nemmeno delle sue attenzioni.

³² Anche in questo caso gli ospiti del *sarao* si dividono fra chi giustifica l'operato di Pedro – “los caballeros le disculpaban, alegando que un marido no está obligado, si quiere ser honrado, a averiguar nada [...]” (“i cavalieri lo scusavano, sostenendo che un marito non è tenuto a verificare alcunché, se vuole mantenere l'onore”) –, e chi lo condanna – “las damas decían lo contrario, afirmando que no por la honra la había muerto” (“le dame dicevano il contrario, affermando che non l'aveva uccisa in nome dell'onore”) –. *Vid.* Zayas (2017: 223).

Trascorrono invano due anni, finché l'improvviso licenziamento di una domestica offre al pretendente l'opportunità di introdursi in casa sua sotto mentite spoglie (femminili),³³ e di essere assunto come cameriera privata dell'amata, grazie alla maestria di cui dà prova nel suonare la chitarra, cantare e comporre versi. Esteban/Estefanía ha così accesso alla camera da letto della padrona, la aiuta ogni giorno a vestirsi e spogliarsi, diventando da un lato sua amica inseparabile, dall'altro oggetto dei desideri di Bernardo, il padre di lei, che lo/la molesta incessantemente.³⁴

Per oltre un anno Esteban non si decide a dichiararsi, temendo di essere respinto, e tuttavia, quando Bernardo concede la mano di sua figlia a Enrique, cavaliere giovane e ricco, si vede costretto a togliersi la maschera. Davanti a tutti, tra il serio e il faceto, minaccia di uccidersi per la gelosia e di notte, a tu per tu con Laurela, si confida con lei, presentandosi come il marito ideale.

In un abile mix di menzogne, intimidazioni e galanterie, mette Laurela spalle al muro. Se si suicida, come preannuncia, si scoprirà che è un uomo, il disonore ricadrà sull'intera casa e Bernardo non potrà mai accompagnare all'altare le sue figlie. A meno che Laurela non si sposi con lui, preferendolo a Enrique, che gli è superiore solo per l'entità del patrimonio. Manipolandola scaltramente, il giovane la convince che Bernardo, superata la comprensibile collera iniziale, finirà per dare la sua benedizione all'unione e per riconoscere che il genero, nobile di Burgos sebbene in declino, è all'altezza del suo prestigioso casato.

³³ Come si è visto, ne *La más infame venganza*, anche don Juan ricorre al travestitismo per introdursi nella camera di Camila.

³⁴ Il racconto di Zayas parrebbe essere la fonte del *Romance nuevo de la graciosa burla* (pubblicato a Barcellona a metà del XVIII secolo), che analizza Torremocha (2024: 292), benché non tutti i dettagli coincidano, e il finale sia diverso.

Alla fine, Laurela cede alle pressioni e cade in trappola. I due si scambiano le promesse di matrimonio, fuggono col denaro e i gioielli di lei e passano la notte insieme. All'alba del giorno dopo, però, il fresco sposo raggela il sangue della fanciulla con una serie di rivelazioni sconvolgenti: non è di Burgos, non è un cavaliere, e per di più è figlio di un umile falegname. Non solo: confessa di essere bigamo e di aver abbandonato sua moglie, così come ha intenzione di abbandonare Laurela al suo destino, non senza averla prima derubata del suo piccolo tesoro:

Te vi y te amé, y busqué la invención que has visto, hasta conseguir mi deseo [...]. A este punto ya seré buscado, donde no puedo esperar sino la muerte, que tan merecida tengo [...], así vengo determinado a dejarte aquí y ponerme en salvo, y para hacerlo tengo necesidad de estas joyas que tú no has menester, pues te quedas en tu tierra, donde tienes deudos que te ampararán, y ellos reportarán el enojo de tu padre [...]. Aquí no hay que gastar palabras, ni verter lágrimas, pues con nada de esto me has de enternecer, porque primero es mi vida que todo [...]. (Zayas 2017: 325).³⁵

Laurela, disperata e ammutolita, cerca rifugio dagli zii paterni, che la rimproverano aspramente e la picchiano. Le previsioni di Esteban restano lettera morta: l'ira del padre non si placa e l'aiuto atteso dai parenti della giovane traviata non arriva. La rabbia di Bernardo, beffato da una persona che per di più ha tentato

³⁵ "Ti ho vista e ti ho amata, e mi sono inventato il castello di bugie che sai, fino ad ottenere ciò che volevo [...]. A questo punto, sarò già ricercato e non posso aspettarmi altro che la morte, che mi sono ben meritato [...], e così sono determinato a lasciarti qui e a mettermi in salvo, ma per farlo ho bisogno di questi gioielli che a te non servono, visto che rimarrai nella tua terra, dove hai parenti che ti proteggeranno e saranno in grado di frenare l'ira di tuo padre [...]. È inutile parlare o versare lacrime: con nulla di tutto ciò riuscirai a internermi, perché la mia vita viene prima di ogni altra cosa".

di sedurre ripetutamente, si smorzerà solo con l'omicidio di sua figlia. Contro di lei Bernardo, suo fratello e la moglie di quest'ultimo, che si arrogano il potere di un tribunale senza appello, pronunciano una sentenza capitale: Laurela deve morire!

Ed effettivamente morirà, schiacciata da un muro che le rovina addosso in casa degli zii (per una manomissione di questi e del padre), e soffocata dalla polvere:³⁶ neppure le profferte di Enrique, disposto a sposarla malgrado tutto, inteneriscono i suoi aguzzini. Se Esteban, fuggito lontano, non può pagare il fio della sua malvagità, lo farà in sua vece la vittima, riconosciuta colpevole di essersi lasciata ingannare, in un verdetto che stravolge e contraddice ogni principio di giustizia. Dal momento che le macchie dell'onore si lavano col sangue, in assenza del bígamo bugiardo, si versa quello del capro espiatorio.³⁷ "Pasó por desgracia lo que era malicia",³⁸ commenta Zayas, e tuttavia, tempo dopo, la verità verrà a galla, spingendo le sorelle di Laurela a farsi monache,

³⁶ "On trouve la même méthode de vengeance dans *Casarse por vengarse* de Rojas Zorrilla, pièce d'une grande violence dramatique, où un homme, soupçonnant d'infidélité sa femme [...], la tue d'une façon extrêmement raffinée faisant croire à un hasard funeste: il renverse sur elle un mur [...]. Lope nous offre un dénouement analogue dans sa pièce déjà citée *El toledano vengado* où le mari cause la mort de sa femme infidèle en faisant s'écrouler sur elle le plafonds de sa chambre à coucher" ("Si trova lo stesso metodo di vendetta in *Casarse por vengarse* di Rojas Zorrilla, *pièce* di una grande violenza drammatica, dove un uomo, sospettando che sua moglie lo tradisca [...] la uccide in un modo estremamente raffinato, lasciando credere a una tragica fatalità: fa crollare su di lei un muro [...]. Lope ci offre un finale analogo nella sua opera già citata, *El toledano vengado*, in cui il marito provoca la morte della moglie fedifraga facendo cadere su di lei il soffitto della sua camera da letto"). *Vid.* Bomli (1950: 81).

³⁷ È Matilde, narratrice della seconda *maravilla*, ad osservare: "la mancha del honor sólo con sangre del que le ofendió sale" ("la macchia dell'onore va via solo con il sangue di chi lo ha oltraggiato"). *Vid.* Zayas (2000: 212).

³⁸ "Passò per disgrazia ciò che era malizia".

insieme alla madre, ormai vedova.³⁹ Una tragica catena di eventi che dovrebbe insegnare a tutte le dame a diffidare “de los cautelosos amantes que no les dura la voluntad más de hasta vencerlas” (Zayas 2017: 331).⁴⁰

5. Una colomba lontana dal nido

Se le coordinate temporali del sesto *desengaño* sono estremamente diffuminate – Laurela non è nata “en estos tiempos, que en ellos no fuera admiración el ser tan desgraciada como ella, por haber tantas bellas y desgraciadas”⁴¹ (Zayas 2017: 295) –, non può dirsi lo stesso di quelle del settimo, che rimandano a un passato recente, all’ultimo terzo del XVI secolo, durante il turbolento governo del duca d’Alba, don Fernando Álvarez de Toledo (1567-1573) nei Paesi Bassi. Le Fiandre sono lo scenario che fa da sfondo alla maggior parte della storia, per via del matrimonio concertato fra Blanca, nobile donzella spagnola, orfana di padre e madre, e un principe fiammingo, uno dei rari personaggi innominati di tutta l’opera. Lei accondiscende alle nozze, ma a patto che il promesso sposo la corteggi a Madrid per un anno intero. Il giovane è avvenente, elegante, di sangue blu, e tuttavia, oscuri presagi incombono sulla coppia: Blanca è affetta da una costante

³⁹ Come notò acutamente Williamsen (1991: 646), “At the same time that patriarchal architecture destroys the young woman, it itself crumbles” (“nello stesso momento in cui quell’architettura patriarcale annienta la giovane donna, essa stessa crolla”). Lo dimostra, infatti, la scomparsa successiva del *pater familias*. Quando questi muore, in circostanze poco chiare, “only women remain to rule the family unit, but they remove themselves (particularly the mother) from secular society by entering the convent” (“restano solo le donne a governare l’unità familiare, ma si ritirano – in particolare la madre – dalla società secolare, entrando in convento”). *Vid.* O’Brien (2010: 185).

⁴⁰ “Degli amanti astuti, il cui amore dura il tempo che impiegano a sedurle”.

⁴¹ “[...] ai nostri giorni, perché di questi tempi non avrebbe suscitato stupore l’essere tanto disgraziata come lei, essendocene tante di belle e disgraziate”.

malinconia che diventa un terribile presentimento quando, poco prima di mettersi in viaggio per le Fiandre, la informano della morte violenta di due sue sorelle per mano dei rispettivi mariti (un portoghese e un italiano).

Una volta arrivata nella sua nuova residenza, i cattivi presagi si moltiplicano, a causa della fredda accoglienza tanto del suocero, da cui è disprezzata e vessata per colpa della sua nazionalità, come della corte intera, che non cela la sua avversione: non la chiamano neppure con il suo nome, bensì si rivolgono a lei come “la Española”. Perfino il principe comincia a trattarla con indifferenza, insinuando in Blanca il sospetto che la tradisca con un'altra donna, grazie ai buoni uffici del paggio Arnesto, sempre al suo fianco. L'unico sollievo è la compagnia di Marieta, sua cognata, bella, affabile e onesta, sposata – o meglio, infelicemente sposata – con un suo cugino. Le due malmaritate si confidano le loro pene, sostenendosi reciprocamente. A Marieta deve la vita Blanca il giorno in cui l'ennesima disputa col suocero degenera per l'intervento brutale del principe, il quale si accanisce su di lei fino al punto che – osserva Zayas – “fue milagro salir de sus manos con vida”⁴² (Zayas 2017: 356). La tragedia è ormai imminente. Una tragedia in due atti: la prima vittima sacrificale sarà Marieta, condannata alla garrota e giustiziata nella sala da pranzo del palazzo, perché accusata falsamente di comportamento disonesto.⁴³ La sentenza di morte è pronunciata all'unisono da suo padre e suo marito, che svolge anche le funzioni di boia. Subito dopo, con sadica perfidia i due chiamano a tavola Blanca perché scopra il cadavere della cognata, seduta al desco.

Invano Blanca implora che la si lasci tornare in patria, impegnandosi a chiedere al Papa l'annullamento del matrimonio. Il supplizio dei maltrattamenti si prolunga alcuni mesi, finché la

⁴² “Fu un miracolo uscire viva dalle sue mani”.

⁴³ Si veda quanto detto nel primo paragrafo di questo contributo.

dama non scopre il segreto inconfessabile del marito: quando pensa di sorprenderlo fra le braccia di un'altra donna, lo trova, invece, a letto con il paggio Arnesto mentre si abbandona a "deleites tan torpes y abominables que es bajeza, no solo decirlo, mas pensarlo"⁴⁴ (Zayas 2017: 360). Consapevole che quanto ha visto le costerà la vita, Blanca, lungi dall'essere la moglie esemplare, rassegnata e sottomessa che evocavano i moralisti dell'epoca (Gil Ambrona 2008: 7), si rifiuta di dissimulare e tacere, arrivando addirittura a vendicarsi. A farne le spese non sono i due amanti, bensì il talamo dove si consuma il loro peccato nefando, che la sposa tradita fa bruciare nel patio.⁴⁵

Con questo gesto teatrale Blanca firma la sua condanna a morte, eseguita l'indomani dal suocero e dal marito, con l'aiuto di un salassatore, che le taglia le vene di entrambe le braccia. La dama muore dissanguata nella sua camera,⁴⁶ senza scambiare neanche una parola con i suoi aguzzini. Il suo corpo si manterrà miracolosamente intatto e splendido ("señal de la gloria que goza el alma")⁴⁷ durante i quattro anni del conflitto ispano-fiammingo, che Zayas immagina provocato da quel crudele omicidio ("los estragos [...] que el duque de Alba hizo en aquellos estados fueron en venganza de esta muerte",⁴⁸ Zayas 2017: 364), e alla fine farà ritorno in Spagna, dove gli sarà data degna sepoltura.⁴⁹

⁴⁴ "Piaceri così turpi e abominevoli che è vile non solo dirlo, ma persino pensarlo".

⁴⁵ Cfr. Zayas (2017: 361).

⁴⁶ Come si è visto, la stessa sorte tocca a Rosaleta, ne *El verdugo de su esposa*. Nottetempo suo marito a tradimento le toglie la benda del salasso a cui si è sottoposta per un'indisposizione, lasciandole la vena scoperta.

⁴⁷ "Segno della gloria di cui gode l'anima".

⁴⁸ "Le stragi che il duca d'Alba fece in quegli stati furono per vendicare questa morte".

⁴⁹ È stato suggerito che "the annihilation of Blanca and her sisters by foreign royalty presumably posits a safe distance between the reader and the atrocities by

Si avvera, dunque, il triste presagio a cui allude il titolo del *desengaño*, con l'ennesimo omicidio di una donna innocente. Non a caso Zayas ci presenta Blanca ora come una tenera colombina, ancor più vulnerabile lontana dal nido (Zayas 2017: 349), alla quale il suocero pretende di “cortar las alas”⁵⁰ (Zayas 2017: 355); ora come un'agnellina indifesa, “sacrificada en el rigor de tan crueles enemigos”⁵¹ (Zayas 2017: 363).

6. Il corpo delle martiri

La stessa metafora appare anche nell'ottavo *desengaño*, *El traidor contra su sangre*, il cui protagonista, Alonso, spezza la vita di due donne nel fiore degli anni, istigato da don Pedro, padre crudele, superbo e manipolatore. Prima pugnala in casa, senza esitare, sua sorella Mencía, imperdonabile, a suo giudizio, perché ama un cavaliere che non è all'altezza della loro illustre stirpe.⁵² Poi tenta di assassinare il suo promesso sposo, messo in guardia, però, da un'apparizione miracolosa della stessa Mencía.⁵³ A seguire,

locating the violence in other countries, attributing such brutality to political tensions in the Spanish Empire” (“l'annientamento di Blanca e delle sue sorelle da parte di una casa reale straniera probabilmente presuppone una distanza di sicurezza fra il lettore e le efferatezze descritte, visto che la violenza si consuma in altri paesi, e una simile brutalità si attribuisce alle tensioni politiche nell'impero spagnolo”). *Vid.* Vollendorf (1995: 278). E tuttavia, come dimostra l'ottavo *desengaño*, che analizzo di séguito, la misoginia imperante, che si manifesta persino contro il sangue del proprio sangue, non ha nulla a che fare con la nazionalità degli assassini.

⁵⁰ “Tagliare le ali”.

⁵¹ “Sacrificata nel rigore di nemici così crudeli”.

⁵² Don Enrique è, sí, bello, ricco e nobile, ma è pur sempre nipote di contadini: una macchia che indurrà alla vendetta don Alonso e don Pedro, suo padre. Quest'ultimo, aveva già previsto per Mencía un futuro in convento, di modo che il figlio maschio potesse ereditare l'intero patrimonio.

⁵³ Dal cadavere della fanciulla, che emana una fulgida luce e continua a perdere sangue ben nove ore dopo l'omicidio, esce una flebile voce che avvisa Enrique dell'agguato imminente.

fugge a Napoli, dove si arruola, si dà al gioco e ad altri vizi, sperperando i sussidi paterni, e stringe amicizia col dissoluto Marco Antonio. Alonso sembra mettere la testa a posto solo quando si innamora di Ana de Añasco, bella, nobile e virtuosa, che ha un unico difetto: la povertà.

I due si sposano, hanno un figlio e vivono felici; il matrimonio, però, scatena la reazione furiosa di don Pedro, ai cui occhi “antes servía de afrenta a su linaje que de honor” (Zayas 2017: 391).⁵⁴ La sua drastica decisione di tagliare i viveri ad Alonso e diseredarlo basta a smorzare nel giovane l'amore per sua moglie. La disaffezione si trasforma presto in avversione, e dall'avversione nasce infine il desiderio di liberarsi di lei (Zayas 2017: 392). Marco Antonio, venale e spietato, incita l'amico all'uxoricidio, pianifica l'assassinio con lui, gli offre l'occasione ideale per commetterlo, preparando persino la scena del crimine, e infine lo aiuta a mutilare e occultare il cadavere di Ana, che viene sgozzata e decapitata, mentre siede a tavola durante una cena in giardino.⁵⁵

Così si compie il destino della “tierna y descuidada corderilla”,⁵⁶ condotta al macello del tutto inconsapevole (Zayas 2017: 389). La carriera criminale dei due complici si chiude a Genova, dove un furto costa loro prima la libertà e poi la vita, quando in carcere sono raggiunti dal mandato d'arresto delle autorità napoletane. Prima di essere giustiziato, Alonso rivela finalmente dove ha seppellito la testa di Ana, che una volta dissotterrata appare “tan fresca y hermosa, como si no hubiera seis meses que estaba debajo de tierra” (Zayas 2017: 398).⁵⁷ Nei

⁵⁴ “Rappresentava un affronto per la sua stirpe invece che un onore”.

⁵⁵ Il dettaglio ci riporta alla memoria l'esecuzione di Marieta in *Mal presagio casar lejos*.

⁵⁶ “Tenera agnellina colta alla sprovvista”.

⁵⁷ “Così fresca e bella, come se non fossero passati sei mesi da quando era stata sepolta”.

femminicidi analizzati il corpo esangue della donna si presenta alla stregua di quello di una martire: la sua bellezza è esaltata con modalità e un lessico propri dell'agiografia.

In definitiva, quei cadaveri incorrotti che – è il caso di Men-cía –⁵⁸ continuano ad emanare una luce prodigiosa o a distillare sangue sono il grido silente più straziante con cui Zayas denuncia la società patriarcale che ha disposto della vita e della morte di quelle giovani donne senza pietà né scrupoli. Per dir-la con Lisa Vollendorf (1995: 277), “the female body [...] be-comes the site of truth speaking through its bruises and bloodied flesh for the injustices of a cultural system which sanctions the acting out of men’s fears, suspicions, and ag-gressions onto women”.⁵⁹

7. Conclusioni

I racconti di *doña* María de Zayas, e in particolare quelli della sua seconda raccolta, vibrante atto d'accusa contro la violenza di genere, ci aiutano a comprendere meglio la società spagnola del XVII secolo, illuminando gli aspetti più cupi e sinistri della vita familiare e domestica dell'epoca, al pari dei documenti storici coevi. È stato osservato giustamente che “Zayas’s female charac-ters struggle to survive in a fictional world which fills the psy-

⁵⁸ Enrique, una volta ripresosi dalle ferite che gli ha inferto Alonso, abbraccia la vita religiosa e, per onorare la memoria della sua promessa sposa, le fa costruire una cappella, dove le darà degna sepoltura. Dal cadavere della fanciulla, a un anno dal suo efferato omicidio, continua a scorrere sangue, e lei appare “tan hermosa, que parecía no haber tenido jurisdicción la muerte en su hermosura” (“così bella che la morte sembrava non aver avuto giurisdizione sulla sua bellezza”). *Vid.* Zayas (2017: 385).

⁵⁹ “Il corpo femminile [...] diventa il luogo della verità che parla attraverso i suoi lividi e le sue carni sanguinanti, denunciando le ingiustizie di un sistema culturale che approva comportamenti dettati dalle paure maschili, dai sospetti, dall'aggressione contro le donne”.

chic distance separating the sexes with a river of feminine blood” (Vollendorf 1995: 273).⁶⁰ Come dimostrano, purtroppo, le odierne statistiche di femminicidi, quel fiume di sangue non ha mai smesso di essere versato, il che fa dei *Desengaños amorosos* un testo drammaticamente attuale, nonché una “atalaya de la vida humana”⁶¹ per le nuove generazioni, che stanno ancora imparando a misurare i limiti della loro libertà nella sfera dei sentimenti e delle emozioni.

Riferimenti bibliografici

- Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Michael Gerli, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 224), 1997.
- Petronella Wilhelmina Boemli, *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, S-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1950.
- Mariela Fargas Peñarrocha, “Un retrato de la violencia familiar entre alegaciones jurídicas (Barcelona, siglos XVI-XVIII)”, in Margarita Torremocha Hernández (dir.), *Violencia familiar y doméstica ante los tribunales (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Sílex, 2021, 89-109.
- Donatella Gagliardi, “María de Zayas o de la inclinación a las letras”, *eHumanista* 55 (2023a): i-xii.
- Donatella Gagliardi, “Una voz desde el umbral del texto: Inés de Casamayor y su rol en la edición de los *Desengaños amorosos*”, *eHumanista* 55 (2023b): 373-389.
- Donatella Gagliardi, “La osadía femenina en cuatro *maravillas* de doña María de Zayas”, *eHumanista* 49 (2021): 245-258.

⁶⁰ “Le donne create da Zayas lottano per sopravvivere in un mondo fittizio, in cui la distanza psichica che separa i sessi è colmata da un fiume di sangue femminile”.

⁶¹ “Sentinella della vita umana”. Prendo in prestito il sottotitolo della seconda parte del romanzo picaresco di Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*.

- Antonio Gil Ambrona, "La violencia contra las mujeres. Discursos normativos y realidad", *Historia Social* 61 (2008): 3-21.
- Margaret Rich Greer, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Encarna Jarque Martínez, "Delitos contra la mujer, defensa del hombre: alegaciones en derecho sobre estupro y rapto (Aragón, siglo XVII)", *Erebea* 12.2 (2022): 261-284.
- Encarna Jarque Martínez, "'Y sobre todo pido justicia'. El delito de estupro en Aragón (siglos XVI y XVII)", in Margarita Torremocha Hernández - Alberto Corada Alonso (coord.), *El estupro. Delito, mujer y sociedad en el Antiguo Régimen*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018, 189-212.
- Blanca Llanes Parra, "El enemigo en casa: el parricidio y otras formas de violencia interpersonal doméstica en el Madrid de los Austrias (1580-1700)" in *Nuevos Mundos Mundos Nuevos. Coloquios. On line*, 11 febbraio 2008, consultato il 3 settembre 2025. [<http://journals.openedition.org/nuevomundo/24382>].
- Tomás A. Mantecón Movellán, "Polisemia y mudanza del uxoricidio en una época barroca" in Margarita Torremocha Hernández (dir.), *Violencia familiar y doméstica ante los tribunales (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Sílex, 2021, 291-325.
- Eavan O' Brien, *Women in the Prose of María de Zayas*, Woodbridge, Tamesis, 2010.
- Edwin B. Place, *María de Zayas: an Outstanding Woman Short-story Writer of Seventeenth-Century Spain*, Boulder, Colorado, The University of Colorado Studies, 1923.
- Evangelina Rodríguez Cuadros - Marta Haro Cortés, "Introducción" a María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal, *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 11-118.
- Margarita Torremocha Hernández, "Vidas literarias de estudiantes castellanos en la Edad Moderna. De lo real al tópico", in Ramón

Cózar Gutiérrez - Carlos Vega Gómez (eds), *Estudiantes. Familias, curso de vida y formación en la España moderna*, Gijón, Ediciones Trea, 2024, 261-298.

Margarita Torremocha Hernández, “Desafección en la familia. Parentesco, crimen y castigo, en las ‘Relaciones de sucesos’. S. XVI-XVIII”, in Encarna Jarque (coord.), *Emociones familiares en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Sílex, Universidad-Historia, 2020, 307-332.

Alba Urban Baños, “Lo sobrenatural en la narrativa de María de Zayas”, in María Luisa Lobato - Javier San José - Germán Vega (eds), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, 633-684.

Lisa Vollendorf, “Reading the Body Imperiled: Violence against Women in María de Zayas”, *Hispania* 78.2 (1995): 272-282.

Amy Williamsen, “Engendering Interpretation: Irony as a Comic Challenge in Maria de Zayas”, *Romance Languages Annual* 3 (1991): 642-648.

María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, introducción, edición y notas de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 179), 2017.

María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, introducción, edición y notas de Julián Olivares, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas 482), 2000.

Abstracts

Maria Centrella, *Costruire la minaccia: la violenza sulle donne nel discorso su Twitter di Le Pen e Zemmour durante la campagna presidenziale francese del 2022*

L'elezione presidenziale francese del 2022 offre un contesto privilegiato per analizzare il ruolo del linguaggio nella costruzione politica della violenza di genere. Attraverso un'analisi linguistica dei corpora di tweet di Marine Le Pen ed Éric Zemmour, questo studio mostra come la violenza contro le donne venga discorsivamente ricontestualizzata all'interno di un frame securitario e identitario. I due candidati impiegano un lessico altamente valutativo e allarmistico, caratterizzato da frasi brevi e assertive, che intensificano la percezione di urgenza e minaccia. L'uso sistematico di metonimie, metafore e opposizioni binarie – in particolare *femmes vulnérables* vs. *agresseurs étrangers* – contribuisce alla costruzione di una rappresentazione polarizzata della realtà, attraverso processi di esternalizzazione della violenza e semplificazione delle sue cause strutturali. L'analisi mostra inoltre come tali scelte discorsive concorrano alla legittimazione di un'agenda politica fondata sulla sicurezza e sulla riaffermazione culturale, evidenziando il ruolo del linguaggio nell'organizzare, manipolare e orientare la percezione pubblica della violenza di genere.

Ferdinando Longobardi, Maira Ammendola, Alessia Bonaccorso, Laura D'Amodio, Andrea Di Napoli, Rosapia De Lucia, *Someone stop Gaston! Lexicon and Semiotics of Self-Representation*

Studying the lyrics of a song implies specific constraints and displays a distinctive kind of complexity (Banti 2019, Bertoloni 2022), especially when the piece is so deeply woven into the script of a successful Disney blockbuster. Specialist research ranging from ethno-anthropological, sociological, and sociolinguistic traditions to theories of speech acts, pragmatics, and conversation analysis, has highlighted how certain “texts” are intrinsically bound to the circumstances of

their performance and to situational contingency, distancing themselves from the abstraction and detachment that are, by definition, typical of written language (Ong 1977).

Assuming the premise that texts are positioned along a continuum in which different “clusters” can be identified, each reflecting multiple typological configurations (D’Agostino 1992), it becomes evident that the textual realisations of songs share a number of recurring features (Bertoloni 2020). Some combinations of these contingent variables raise particularly significant issues precisely because of the interactional context in which they unfold. A song crafted for an animated children’s film performs an unmistakably pedagogical function, capable of shaping genuine interpretive categories in its very young audience (Martusciello 2022).

The comparative analysis we hereby propose focuses on Belle, from *Beauty and the Beast*, in the two versions found respectively in the animated feature (1991) and in the live-action remake (2017). Although no significant alterations have been made to the plot, those made to the lyrics, which offer the first didactic characterisation of key figures, serve as strong indicators of a cultural and social substratum. The study examines these shifts and measures them against the twenty-six-year gap between the two release dates, drawing attention to their linguistic and semiotic implications on gender roles, gender relations, the representation of consent, and the framing of female figure through male gaze (Salzano 2021).

Yet it is not only Belle’s portrayal that evolves, Gaston’s perspective on her also acquires new layers of meaning. The vaguely crude and typified outline of his character is replaced by a text endowed with greater pragmatic density, situated within a broader discourse that implicitly touches on dynamics of violence.

The relevance of this study lies in the fact that the mechanisms of change are exclusively linguistic. For this reason precisely, and in light of the textual typology involved, a “dynamic” analytical approach becomes necessary, one capable of capturing the very elements that prove most problematic, across different levels, when examined through a more rigid interpretive framework inclined toward simplification.

Annalisa Di Santo, *La narrazione della violenza di genere tra norme giuridiche, testimonianze e movimenti di liberazione nella Russia contemporanea*

Ad oggi la Federazione Russa non ha nella propria legislazione alcuna legge a tutela delle donne vittime di violenza. Nel 2019 il progetto di legge portato in Parlamento è stato bocciato con la motivazione che “distruggeva la famiglia”. Dal 2022 si sono intensificate le azioni governative contro il movimento LGBT attualmente dichiarato estremista e vietato sull'intero territorio. Il buco normativo sulla violenza sulle donne, e il carattere criminoso attribuito al movimento LGBT, sono la rappresentazione giuridica di una situazione sociale ereditata da una concezione patriarcale in cui una donna e, più in generale, una persona dall'orientamento di genere “non standard” non può sentirsi libera e al sicuro. Se l'imperialismo statale sembra non preoccuparsi dell'incolumità dei propri cittadini, della protezione della loro libertà, la popolazione russa reagisce attraverso movimenti di attivisti, festival dedicati e una ricca produzione artistica a favore dei non tutelati e contro gli stereotipi sessisti ancora profondamente radicati nella gran parte della popolazione russa, dalle campagne alle metropoli, dai bassifondi ai palazzi di Moscow city.

All'interno di questo quadro, si è coordinata una ricerca collettiva – di docenti e studenti – sulla violenza di genere nella Russia contemporanea e sui crimini d'odio ai danni delle donne e dei transgender, con il coinvolgimento di un gruppo di studenti del II anno della laurea magistrale di lingua russa (MCC, MIR, MTS, MLC).

In concreto, si è raccolto un corpus multimediale (composto da testi diversi come interviste, canzoni, poesie, articoli, che hanno per tema la violenza di genere). Il corpus raccolto è stato tradotto e analizzato dagli studenti divisi in gruppi di lavoro.

Tale proposta si propone il duplice fine di sensibilizzare gli studenti sui temi legati alla violenza in Russia ai danni delle donne e dei transgender; e al tempo stesso di coinvolgere gli studenti in attività che coniughino la ricerca del materiale audiovisivo, la traduzione e l'analisi dal punto di vista lessicologico e interculturale.

Giuseppina Scotto di Carlo, *Racialised Hierarchies in the Incelosphere: A Thematic Analysis of South Asian Male and Female Identities*

This study investigates the intersection of misogyny, self-racism, and racialised sexual hierarchies within online Incel communities, with a particular focus on the discourse surrounding South Asian Incels ('currycels') and their perceived exclusion from the sexual marketplace. Employing a reflexive Thematic Analysis, it examines how Incels construct whiteness as the ultimate marker of desirability, internalising racial inferiority while paradoxically upholding the very white supremacist structures by which they claim to be victimised. Within this hierarchy, Incels relegate South Asian men to the lowest tiers of desirability, reinforcing a racialised stratification of sexual capital. Simultaneously, South Asian women ('currywhores') are subjected to a dual form of vilification, as they are deemed undesirable within the Incel framework yet condemned as racial traitors when seeking white partners. This study further highlights the pervasive normalisation of violence within Incel rhetoric, where threats and fantasies of rape and punitive discipline function as mechanisms to enforce rigid racial and gendered expectations. Ultimately, the findings underscore how the Incelosphere operates as a digital ecosystem where (self-)racism and misogyny shape an exclusionary and violent subculture that both reproduces and legitimises harmful ideological frameworks in contemporary digital spaces.

Serena Fusco e Irene Rizza, *Violenza di genere, videogiochi e interactive fiction: dal personale al politico (e ritorno)*

Questo intervento si concentrerà sull'analisi di alcuni videogiochi e opere di *interactive fiction* che affrontano, in maniera anche esplicita, la questione della violenza in chiave di genere, legandola in molteplici modi all'esistenza e/o alla costruzione di sistemi di potere e controllo politico e sociale. Molti studi hanno affrontato la questione della rappresentazione della donna in ambito videoludico, spesso notando che i soggetti giocatori vengono costretti ad assumere punti di vista che presuppongono l'ipersessualizzazione della donna in ottica maschile, e/o misogini. Mentre i game studies si sono finora concentrati soprattutto su una critica della rappresentazione della donna in giochi

(apparentemente) neutri da un punto di vista di genere, anche famosi – come *Tomb Raider* (1994–2018) o *Assassin's Creed* (2007–2023) (Lynch, Dooley e Markowitz 2025; Lynch et al. 2016; Malkowski e Russworm 2017; Shaw 2014) – è meno praticata la riflessione su videogiochi e opere di *interactive fiction* che affrontano apertamente, attraverso una prospettiva femminista e/o queer, la costruzione del genere in un contesto apertamente oppressivo e/o violento. Questo lavoro vuole perseguire questa seconda e finora meno battuta linea di indagine, partendo da un'analisi di tre opere: *Galatea* (2000) di Emily Short; *Analogue: A Hate Story* (2012) di Christine Love; e *With Those We Love Alive* (2014) di Porpentine Charity Heartscape.

Dal momento che si analizzano opere per loro natura interattive, è necessario anche esaminare il ruolo che il soggetto giocatore è chiamato, o costretto, ad assumere, le scelte di gioco che è possibile mettere in atto, e le conseguenze che queste scelte comportano nell'universo fittizio. Da questo punto di vista, possiamo osservare una varietà di approcci: si passa da situazioni di gioco che permettono una vasta gamma di scelte, ad altre che invece limitano le azioni possibili di chi gioca e/o costringono a mosse eticamente problematiche, magari incanalando 'violentemente' in una scelta finale delle questioni invece piene di sfumature. Esaminati in contiguità, questi lavori presentano uno spettro di temi e situazioni legati a una violenza di genere che spazia dal 'privato' al 'pubblico', dall'individuale al collettivo. Infatti, la violenza, anche materiale, che si accompagna alla costruzione del genere in senso binario, viene in queste opere portata alla luce creando situazioni di gioco di portata variabile: dall'interazione apparentemente ristretta tra giocatore e personaggio-non-giocante, fino all'interazione con mondi fittizi che funzionano come sistemi politici oppressivi, sistemi che vengono spesso costruiti, paradossalmente, dagli stessi soggetti che vengono oppressi per primi, cioè le donne.

Serena Cecchini, “Non ho tempo per il dolore!”: un'analisi discorsiva delle differenze di genere nella reazione al dolore nei videogiochi

La diffusione della violenza sulle donne nei videogiochi è motivo di preoccupazione da decenni (Tompkins e Martins 2022; Burnay et al.

2019; Dill 2009). Tra le questioni principali considerate dagli esperti si evidenziano l'aumento, tra i giocatori uomini, di atteggiamenti che giustificano la violenza sessuale (Beck *et al.* 2012; Dill 2009) e di molestie sessuali online (Burnay *et al.* 2019). Inoltre, numerosi studi sottolineano la tendenza alla sessualizzazione dei personaggi femminili (Lynch *et al.* 2016), la sovrarappresentazione di protagonisti maschili (Tompkins & Martins 2022) e la persistenza di figure nel ruolo di “damsel in distress” (Lawlor 2018). Tali rappresentazioni vengono problematizzate in relazione a una normalizzazione dei ruoli di genere stereotipati e ad un potenziale condizionamento delle aspettative sociali.

La presente ricerca si concentra su 2 giochi per cellulari rivolti a un pubblico infantile che presentano una classificazione PEGI pari o inferiore a 12 anni; all'interno di questi sono stati selezionati un totale di 20 personaggi. Si tratta di giochi di combattimento interattivi e multiplayer, nei quali è prevedibile la presenza aggressioni fisiche. Di conseguenza, le reazioni al dolore e alla violenza mostrate dai personaggi femminili sono state considerate il parametro più adeguato per valutare come l'aggressività nei confronti delle donne venga concettualizzata ed espressa in questi mondi digitali. Tali reazioni, infatti, variano in modo significativo in base al genere dei personaggi. Attraverso la Critical Discourse Analysis, questo studio indaga queste differenze e il loro significato, soffermandosi in particolare sui processi di disumanizzazione e svalutazione delle donne.

Chiara Frescofiore, *Oppression, Agency, and Subalternity: Gendered Violence and Posthuman Subjectivity in Ex Machina*

This paper examines how *Ex Machina* (Alex Garland, 2014) configures gendered violence and posthuman subjectivities through its portrayal of feminised artificial intelligences. Ava and Kyoko embody two distinct yet intersecting forms of oppression: the former is subjected to a regime of control masked as autonomy, while the latter is deprived of language and reduced to a racialised, hypersexualised object of service. These dynamics expose how gender, technology, and racialisation converge in contemporary representations of artificial bodies.

Nathan's role as creator exemplifies the entanglement between patriarchal power and techno-scientific capitalism. As Haraway argues,

the cyborg disrupts established binaries through its constitutive ambivalence: in *Ex Machina* this ambivalence is redirected towards the maintenance of patriarchal power.

At the same time, Kyoko's silence resonates with Spivak's theorisation of the subaltern woman, whose voice remains structurally silent even when she acts. In the end, Ava's apparent autonomy fails to constitute a genuine posthuman liberation: her escape relies on strategies that reiterate existing power asymmetries and exclude subaltern voices.

The film ultimately presents an ambivalent reflection rather than a utopian horizon for posthuman agency, foregrounding the persistence of patriarchal and racialised structures within technological imaginaries.

Jolanda Balzano e Antonella De Sena, *Raccontare la violenza: il massacro del Circeo e il caso di Alcàsser tra memoria, letteratura e rappresentazione mediatica*

Il seguente articolo si concentra su due casi emblematici di violenza contro le donne che hanno profondamente segnato l'opinione pubblica in Italia e Spagna: il delitto del Circeo (1975) e il delitto di Alcàsser (1992). Attraverso l'analisi del romanzo *Mujeres blancas* di José Martínez Rubio (2019) e della serie Netflix *Le ragazze di Alcàsser* (2019), la ricerca intende esplorare il modo in cui la letteratura e i media hanno contribuito alla costruzione della memoria collettiva e alla percezione sociale della violenza di genere. L'intento del contributo è di analizzare le strategie narrative con cui la letteratura e la produzione audiovisiva hanno rappresentato i temi dello stupro e del femminicidio, dando voce alle vittime e denunciando le dinamiche che perpetuano la violenza contro le donne. A tale riguardo, mediante uno studio comparativo delle due opere menzionate, si intende esaminare il ruolo dei media nella narrazione di questi eventi, evidenziando come la spettacolarizzazione possa influenzare il dibattito pubblico e le politiche sulla violenza di genere. Inoltre, il contributo metterà in luce il confronto tra Italia e Spagna nella gestione e nella percezione di tali crimini, ponendo l'accento sulle reazioni della società civile e sugli sviluppi legislativi.

L'analisi di questi due casi non solo permette di comprendere come la violenza di genere sia stata percepita e narrata nel tempo in due conte-

sti storico-culturali distinti, eppure accomunati da radicate strutture culturali che normalizzano la violenza contro le donne, ma offre anche uno spunto di riflessione più ampio sulle responsabilità collettive nella lotta contro il femminicidio.

La letteratura e i media possono essere strumenti potenti di sensibilizzazione, ma anche veicoli di stereotipi che vanno decostruiti. Lo studio si inserisce quindi nel dibattito su come costruire una narrazione più etica e consapevole della violenza di genere.

Mauro Brondi, *Figure femminili 'americane' del cinema italiano, tra resistenze e rivoluzioni. I casi di Jill McBain in C'era una volta il West di Sergio Leone e Daria in Zabriskie Point di Michelangelo Antonioni*

L'intervento vuole analizzare i personaggi cinematografici femminili di Jill McBain (*C'era una volta il west*, Sergio Leone, 1968) e di Daria (*Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970) alla luce della cultura visuale e del cinema contemporaneo definendo sguardi/visioni, azioni/agency, violenze/abusi attivati o subiti dai personaggi nei contesti narrativi dei rispettivi film e indagando se, e quanto, queste figure abbiano inciso o incidano (o possano ancora incidere) nell'ambito della rappresentazione della figura femminile oggi.

Protagoniste in un mondo patriarcale e 'americano' (il west per Jill McBain, il deserto della Death Valley per Daria) le due figure sono poli opposti di una stessa medaglia: non solo esempi di ribellione, rivoluzione, resistenza del femminile sul maschile ma nuovi occhi (agenti o attoniti), e quindi sguardi attivi, che si posano – come per la prima volta – su un visibile costruito esclusivamente dal maschile. Il maschile, rappresentato dalla legge del più forte in *C'era una volta il west* e dal capitalismo vuoto e insensato nel film di Michelangelo Antonioni, è 'contestato' e 'rifiutato' dalle figure interpretate da Claudia Cardinale e da Daria Halprin, che si muovono nello spazio desertico del west o della California, portando desiderio, ma anche trasformazione (sociale nel caso del film di Leone, immaginaria, e per questo forse ancora più autentica e spontanea, nel caso di *Zabriskie Point*).

Se la figura di Jill McBain è alla base della rappresentazione della figura femminile di tutto il cinema post-moderno, sfidando le convenzioni di genere (si pensi ai film *Jacky Brown*, *Kill Bill* o *Bastardi senza gloria* di Tarantino, oppure al personaggio di Ripley in *Alien* di Ridley Scott, interpretato da Sigourney Weaver, o ancora Frances McDormand in *Fargo* dei fratelli Cohen), la figura di Daria resta un vero e proprio unicum della storia del cinema, dove l'occhio interiore del personaggio femminile coincide con l'occhio tecnico e cinematografico del maschile (il regista Antonioni), in uno dei finali più memorabili di tutta la storia del cinema (l'esplosione della villa – immaginata da Daria – e la completa distruzione del mondo consumistico occidentale).

Entrambe vittime di violenza maschile (reale nel caso di Jill, insinuata da bambini minacciosi nel caso di Daria), le due figure femminili emergono nel loro protagonismo, vere e proprie icone del femminile al cinema, simboli di ribellione contro un sistema che le sottopone al controllo, da oggetto di sguardo a soggetto attivo che si muove nel mondo regolando inquadrature, ritmi visivi, storie.

Giuseppe De Riso, *Queer Feminist Hermeneutics: Deconstructing Patriarchal Logic in Ali Smith's Girl Meets Boy*

This article analyses Ali Smith's *Girl Meets Boy* (2007) as a radical 'queering' of the Western literary tradition, critically engaging with Ovid's *Metamorphoses* and, more specifically, to reinterpret the classical myth of Iphis and Ianthe. Smith exposes the persistent phallogocentric reasoning that defines non-heteronormative desire as amor impossibilis (impossible love), thereby confronting some foundational roots of contemporary gender politics. The analysis proposed here aims to discuss how Smith transposes the Ovidian conflict from biological impossibility to cultural prejudice, radically reclaiming metamorphosis as a principle of queer fluidity rather than an instrument of heteronormative restoration. The article employs a theoretical framework integrating queer and performative theory (Butler 1993, 2004; Sedgwick 1990, 1994) and reproductive futurism (Edelman 2004) to undertake a close reading of the novel's formal and stylistic innovations constituted by Smith's manipulation of grammar and

syntax as a direct political intervention. The analysis examines the metamorphic prose and pronominal flux of the love scenes, which perform an anti-essentialist fluidity, against the constrained language of internalised patriarchal homophobia, notably the use of parentheses as a textual 'closet'.

The subsequent integration of feminist literary criticism (Lanser 1992, 2014; Flint 1993, 2000) with Hans Robert Jauss's reception theory will conclusively be employed to argue that the novel is meticulously structured to dismantle the readership's horizon of expectations, cultivating a gendered ethics of reception which compels readers into a critical dialogue with their ingrained assumptions about gender and sexuality. The result is a kind of queer feminist hermeneutic understood as a mode of reading canonical texts that constitutes an act of ethical and political engagement.

Maddalena Carfora, *Prospettive Ecofemministe, Vegetarianesimo e Violenza di Genere in Peach di Emma Glass (2018)*

Il contributo proposto vuole esplorare le modalità in cui il medium letterario rappresenta le conseguenze traumatiche della violenza di genere, così come esse vengono raffigurate in *Peach* (2018) di Emma Glass. Nel suo romanzo d'esordio l'autrice delinea, attraverso uno stile narrativo intermittente e una prosa con estrema densità simbolica, il trauma di un abuso sessuale ai danni di Peach, una ragazza vegetariana e protagonista della storia, da parte di un uomo descritto con le sembianze di una salsiccia. Mediante una tormentosa mappatura sensoriale, Glass ci racconta di un corpo lacerato e manomesso, un'identità violata e una vita spezzata. Così facendo, la narrazione incide in chiave orrorifica, sottolineando quanto la coercizione fisica subita da Peach abbia vessato non solo il suo corpo e la sua mente, ma anche la sua identità.

L'analisi letteraria evidenzierà i legami tra il pensiero femminista e quello vegetariano secondo le declinazioni di alcune correnti ecofemministe (Adams 1990, Gaard 2002). Pertanto, la scelta di applicare una prospettiva che attinge all'ecofemminismo di stampo vegetariano si basa principalmente sul fatto che essa può offrirci una chiave di lettura che riesce a svelare i tessuti connettivi dell'oppressione patriarcale,

analizzando il nostro rapporto con la carne e con gli animali, riconoscendo altresì che forme di discriminazione come sessismo e specismo si fondano su somiglianze strutturali e concettuali (Gaard 2002: 125).

Daniela Vitolo, *Dinamiche di genere e illusori tentativi di emancipazione in Goodbye Freddie Mercury di Nadia Akbar*

Il presente contributo si propone di analizzare il romanzo *Goodbye Freddie Mercury* (2018) di Nadia Akbar, concentrandosi sulla rappresentazione dei meccanismi di potere che plasmano l'esperienza della giovane protagonista. Nel romanzo l'autrice denuncia la violenza sistemica della società pakistana contemporanea, rivelando come questa possa manifestarsi in forme diverse nella vita di una ragazza che decide di uscire dal perimetro degli spazi convenzionalmente individuati come sicuri per le donne. Dunque, nel rappresentare la vicenda di una giovane che si espone socialmente e subisce le conseguenze di questa scelta, il romanzo offre una critica delle strutture socio-economiche che in Pakistan perpetuano la subordinazione di genere.

Luca Sarti, *Il trauma della violenza domestica in Needlework di Deirdre Sullivan: un racconto di resilienza e desilienza*

Il presente contributo esamina il romanzo *Needlework* (2016) di Deirdre Sullivan attraverso la lente dei trauma studies, con particolare riferimento ai concetti di resilienza e 'desilienza' – categoria quest'ultima introdotta da Nicolas Sajus (2024) per indicare l'incapacità di affrontare e superare il trauma. La prima parte dell'analisi si concentra sulle manifestazioni di violenza domestica denunciate in questo racconto di formazione, rivelando che lo spazio domestico non rappresenta un luogo sicuro né per Ces, giovane protagonista, né per sua madre Laura, entrambe vittime di violenza maschile. La seconda parte mette a confronto le diverse modalità con cui questi personaggi reagiscono agli abusi subiti, mostrando come il percorso di resilienza di Ces sia ostacolato dai comportamenti di Laura – qui interpretata come una figura desiliante. Il saggio vuole evidenziare come le rappresentazioni letterarie possano rendere visibili dinamiche emotive altrimenti marginalizzate nel discorso pubblico e come la distinzione tra resilienza e desi-

lienza offra una lettura più sfumata della violenza domestica nella narrativa young adult contemporanea.

Giuseppina Notaro, “No le temo a lo ignoto del mañana”: la denuncia della violenza di genere in *Una bañera de hojas secas* di Marta González Novo

La violenza di genere rappresenta, nella nostra contemporaneità un argomento che ritorna in maniera terribilmente ricorrente, e il suo studio riguarda tutti i settori della società, da quello antropologico, psicologico, medico, fino a quello artistico, e infine letterario. Dalla mitologia alla letteratura contemporanea, infatti, la violenza di genere è un tema che ha segnato profondamente la storia della narrazione. La letteratura è stata sempre uno ‘specchio’ della società e un mezzo di risonanza e diffusione di modelli culturali, per cui dall’antichità ai nostri giorni ha registrato e spesso condannato le violenze commesse, soprattutto sul corpo femminile, provocate dalla gelosia, da abusi fisici, morali e psicologici da parte degli uomini.

Nell’ambito della letteratura spagnola, in particolare, si nota, negli ultimi dieci anni, un proliferare di romanzi dedicati alla rappresentazione, alla denuncia, alla narrazione della violenza contro le donne, spesso scritti dalle vittime stesse che, in maniera autobiografica, ripercorrono i tragici episodi che hanno vissuto, per affrontare e superare il trauma, e soprattutto denunciare, affinché non si ripetano più violenze simili. Uno degli ultimi romanzi pubblicati sull’argomento è *Una bañera de hojas secas* di Marta González Novo (2023), in cui si racconta la vita della protagonista, Rebeca, che deve affrontare la violenza fisica e morale dell’uomo che ha sposato e che si rivela essere un mostro solo dopo essersi assicurato un potere e un controllo su di lei.

In questo contributo si analizza la modalità di narrazione e rappresentazione della violenza di genere, attraverso la storia raccontata dalla giovane scrittrice e giornalista Marta González Novo, che, nel suo primo romanzo, rompe ogni tabù per denunciare il machismo e per dare un messaggio di speranza a tutte le vittime di violenza.

Donatella Gagliardi, *Dall'amore alla violenza: il femminicidio nella narrativa di María de Zayas (XVII secolo)*

Le pagine delle novelle di María de Zayas, e in particolare dei *Desengaños amorosos* (1647), grondano di sangue innocente. È quello di giovani donne vessate, picchiate o assassinate da compagni e mariti senza scrupoli, che non esitano a sacrificare le loro vite per restaurare l'onore (presuntamente) perduto, iniziare o consolidare una nuova relazione, evitare di essere diseredati. Il veleno, le spade e i pugnali sono solo alcuni degli strumenti attraverso cui si esercita la violenza di genere nella narrativa di Zayas, scrittrice protofemminista che non esitò a denunciare le contraddizioni e ingiustizie della società patriarcale in cui visse. Nelle pagine di questo contributo si passano in rassegna alcuni casi di femminicidio raccontati nella seconda parte del suo *Honesto y entretenido sarao*, per mettere in luce come lo spazio domestico, in linea teorica oasi di pace, sicurezza e libertà per il sesso femminile, di norma relegato in casa al servizio della famiglia, si riveli in Zayas teatro di umiliazioni, abusi terribili e omicidi efferati, commessi per i più biechi interessi maschili, nel silenzio complice di parenti, amici e vicini. Una ferocia confinata nello specchio di pagine nate da una fervida immaginazione o piuttosto riflesso di una realtà ben documentata?



Prodotto presso il Centro Pleiadi - Sezione Tematica Il Torcoliere
Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
nel mese di dicembre 2025



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

L'idea di installare una panchina rossa nel cortile di Palazzo Santa Maria Porta Coeli, sede del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli L'Orientale, nacque nel dicembre 2023 dall'urgenza di partecipare alla mobilitazione nazionale seguita alla scoperta dell'omicidio di Giulia Cecchettin. La panchina divenne il simbolo di un'azione di cittadinanza attiva, promossa nell'ambito del Progetto di ricerca di interesse strategico del Dipartimento, *Interazioni e transizioni critiche* (2022-2024), e ispirò il lancio della *Call for Ideas. Le voci de L'Orientale contro la violenza sulle donne* dedicata a Giulia Tramontano, ex studentessa dell'Ateneo, assassinata dal compagno nel maggio 2023.

La selezione di saggi qui raccolti offre una testimonianza concreta del dialogo interdisciplinare e intergenerazionale scaturito in risposta alla *Call* tra le diverse voci della comunità accademica coinvolta: docenti, assegnisti/e, dottorande/i e studentesse e studenti.

Il volume – declinato in tre aree di indagine critica: Pratiche discorsive, Schermi multimediali, Trame letterarie – vuole sollecitare un ulteriore spazio di riflessione scientifica sull'urgenza di affinare e aggiornare i nostri strumenti di narrazione e di lettura della realtà per contribuire a contrastare il diffuso radicamento e inasprimento – non solo a livello nazionale ma globale – di forme manipolative e abusive di violenza di genere.

C. MARIA LAUDANDO insegna Letteratura inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale. I suoi interessi abbracciano gli studi sul Settecento (con una monografia sulle strategie intertestuali di Sterne e la traduzione e cura del trattato hogarthiano sulla bellezza), Shakespeare, la teoria e la critica letteraria in chiave performativa e mediologica, il mostruoso, la traduzione letteraria, la scrittura femminile (con una monografia sugli 'atti' della scrittura-lettura in Virginia Woolf), gli studi postcoloniali e di *gender*.

La sua produzione recente include diversi saggi sull'opera intermediale di Kentridge ispirata a Hogarth e a Sterne e sul trittico di novelle di Anita Desai, *The Artist of Disappearance* in chiave eco-critica e transnazionale, accanto a una rilettura postumana del *Tale* swiftiano.

MADDALENA CARFORA è assegnista di Letteratura inglese presso l'Università di Napoli L'Orientale. I suoi interessi riguardano la sperimentazione narrativa in chiave intermediale, la letteratura multimodale e la cultura digitale, il postumanesimo, l'ecocritica e il metamodernismo. È autrice della monografia *Ai margini dell'oggetto-libro. Sperimentazioni intermediali in lingua inglese* (Mimesis 2025).

ISBN 978-88-6719-366-0