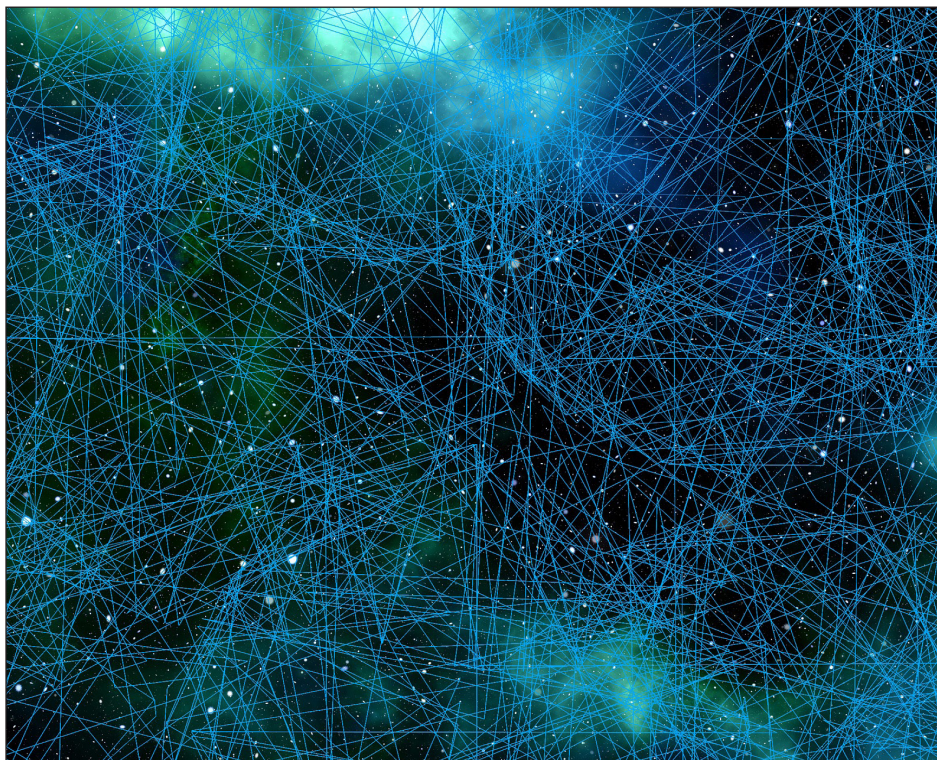


*Quaderni
di Teoria Sociale*

numero

1 | 2018



Morlacchi Editore

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE

n. 1 | 2018

Morlacchi Editore

Quaderni di Teoria Sociale

Direttore

Franco CRESPI

Co-direttore

Ambrogio SANTAMBROGIO

Comitato di Direzione

Matteo BORTOLINI, Franco CRESPI, Enrico CANIGLIA, Gianmarco NAVARINI, Walter PRIVITERA,
Ambrogio SANTAMBROGIO

Comitato Scientifico

Domingo Fernández AGIS (Università di La Laguna, Tenerife), Ursula APITZSCH (Università di Francoforte), Stefano BA (University of Leicester), Gabriele BALBI (Università della Svizzera Italiana), Giovanni BARBIERI (Università di Perugia), Lorenzo BRUNI (Università di Perugia), Massimo CERULO (Università di Perugia-CERLIS, Paris V Descartes), Daniel CHERNILO (Università di Loughborough, UK), Luigi CIMMINO (Università di Perugia), Luca CORCHIA (Università di Pisa), Riccardo CRUZZOLIN (Università di Perugia), Alessandro FERRARA (Università di Roma III), Teresa GRANDE (Università della Calabria), David INGLIS (Università di Exeter, UK), Paolo JEDŁOWSKI (Università della Calabria), Carmen LECCARDI (Università di Milano Bicocca), Danilo MARTUCCELLI (Université Paris V Descartes), Paolo MONTESPERELLI (Università di Roma La Sapienza), Andrea MUEHLEBACH (Università di Toronto), Ercole Giap PARINI (Università della Calabria), Vincenza PELLEGRINO (Università di Parma), Massimo PENDENZA (Università di Salerno), Valérie SACRISTE (Université Paris V Descartes), Loredana SCIOLLA (Università di Torino), Adrian SCRIBANO (CONICET-Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires), Roberto SEGATORI (Università di Perugia), Vincenzo SORRENTINO (Università di Perugia), Gabriella TURNATURI (Università di Bologna)

Redazione a cura di RILES

Per il triennio 2016-2018

Massimo CERULO, Luca CORCHIA, Massimo PENDENZA, Ambrogio SANTAMBROGIO

Nota per i collaboratori

I Quaderni di Teoria Sociale sono pubblicati con periodicità semestrale. I contributi devono essere inviati a: redazioneQTS@gmail.com; ambrogio.santambrogio@unipg.it.

Per abbonarsi e/o acquistare fascicoli arretrati: redazione@morlacchilibri.com

Impaginazione: Pierpaolo Papini

QUADERNI DI TEORIA SOCIALE, n. 1 | 2018

ISSN (print) 1824-4750 ISSN (online)-.....

Copyright © 2018 by Morlacchi Editore, Piazza Morlacchi 7/9 | Perugia.

L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.morlacchilibri.com. La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

La licenza permette di condividere l'opera, nella sua interezza o in parte, con qualsiasi mezzo e formato, e di modificarla per qualsiasi fine, anche commerciale, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, sia indicato se sono state effettuate modifiche e sia fornito un link alla licenza.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata.

www.morlacchilibri.com/universitypress/

Sommario

PARTE MONOGRAFICA

CRITICAL TURN NEL DIGITALE (a cura di Gabriele Balbi)

GABRIELE BALBI

La “svolta apocalittica” negli studi sul digitale: introduzione 11

SIMONE FARI

La teoria economica. *Critical Turn* o semplice caos interpretativo? 25

PHILIP DI SALVO

Sorveglianza, *hacking* e crittografia. L’“effetto Snowden” e l’emersione del lato oscuro del digitale nella ricerca sui media 53

MASSIMO RAGNEDDA

Il *digital divide*. Le disuguaglianze digitali e i suoi vari livelli d’analisi 81

ANTONIO CAMORRINO

La “grande narrazione ecologista”. La “scoperta” dell’inquinamento digitale e il ritorno della Natura nell’immaginario della società contemporanea 107

SAGGI

EMILIANO BEVILACQUA, DAVIDE BORRELLI

Il dissenso come “politica di noi stessi” tra Patočka e Foucault 137

GIUSEPPINA BONERBA	
Un racconto funzionale dell'amore: lo script dell'eroina rifiutata	161
MASSIMILIANO CERVINO	
Linking Structure and Agency for Doing Research. A Comparison between Duality of Structure and Analytical Dualism	179
AMBROGIO SANTAMBROGIO	
Vita quotidiana come progetto di azione. Alla ricerca del senso perduto	203

RECENSIONI

PAOLO JEDLOWSKI	
Danilo Martuccelli, <i>Sociologia dell'esistenza</i> , Salerno-Napoli, Orthotes, 2017, pp. 116	229
LORENZO MIGLIORATI	
Paolo Jedlowski, <i>Intenzioni di memoria. Sfera pubblica e memoria autocritica</i> , Milano, Mimesis, 2016, pp. 56	235
LUCA CORCHIA	
Andrea Millefiorini, <i>L'individuo fragile. Genesi e compimento del processo di individualizzazione in Occidente</i> , Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2015, pp. 318	239
LORENZO BRUNI	
Eleonora Piromalli, <i>Michael Mann. Le fonti del potere sociale</i> , Milano, Mimesis, 2016, pp. 320	245
GIOVANNI BARBIERI	
Franca Bonichi, <i>La politica dei «molti». Folle, masse, maggioranze nella rappresentazione sociologica</i> , Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 164	249
VINCENZO ROMANIA	
Cirus Rinaldi, <i>Diventare normali. Teorie, analisi e applicazioni interazioniste della devianza e del crimine</i> , Milano, McGraw-Hill Education, 2016, pp. 318	255

LAURA DE GIORGI

Gianluigi Negro, *The Internet in China. From Infrastructure to a Nascent Civil Society*,
New York, PalgraveMacMillan, 2017, pp. 247 259

Abstract degli articoli 265

Notizie sui collaboratori di questo numero 271

Elenco dei revisori permanenti 275

Avvertenze per Curatori e Autori 277

GIUSEPPINA BONERBA

Un racconto funzionale dell'amore: lo script dell'eroina rifiutata

Introduzione

Uno degli assunti di base della sociologia delle emozioni è che l'insorgere dei sentimenti, e la loro gestione, sia governata da regole socialmente condivise e spesso latenti [Hochschild 1979]. Le "regole del sentire" sono regole che organizzano e legittimano, o meno, l'esperienza individuale del sentire. Emozioni e sentimenti come la paura, la gelosia, la compassione o la tenerezza possono essere incoraggiati o mortificati da diverse concezioni ideologiche o da diversi contesti di interazione sociale. Inoltre la regolamentazione sociale delle emozioni genera aspettative, prescrive azioni e stabilisce sanzioni: ad esempio c'è una norma sociale condivisa che impone di provare gratitudine, e di esprimere un ringraziamento, a chi ci ha fatto del bene. La pena per la trasgressione di questa norma è il senso di colpa e di inadeguatezza e, eventualmente, il biasimo all'interno del gruppo di appartenenza.

I diversi apparati delle regole del sentire prodotti all'interno dei contesti sociali sono mutevoli ed evolvono nel tempo, contendendosi un posto nella mente delle persone, e nell'immaginario collettivo, in cui svolgono la funzione di standard su cui valutare le esperienze vissute.

A partire da questo assunto teorico numerosi autori hanno focalizzato la propria ricerca sull'analisi delle relazioni di genere e sul modo in cui, attraverso la formulazione delle regole che governano la sfera emotiva, si possa *fare genere* con le emozioni: "Nel complesso, le sociologhe e i sociologi delle emozioni, ci-

mentandosi con l'ordine di genere nel contesto del capitalismo commerciale occidentale, hanno elaborato un corpus di ricerche da cui è scaturito un nuovo vocabolario per l'analisi sociale. Un *tool-kit* euristico che tende a considerare le emozioni sociologicamente come 'codici emotivi', 'repertori di azione' o 'copioni', sottolineando così sia l'attività e la riflessività dei soggetti che provano emozioni" [Sassatelli 2014, 637].

In questo quadro di riferimento teorico l'obiettivo delle pagine che seguono è evidenziare la presenza di un "copione", o di uno "script" – che chiameremo lo script "dell'eroina rifiutata" – ampiamente diffuso negli ultimi anni da alcune importanti produzioni dell'industria culturale. Le regole emotive scritte in questo copione – sorprendentemente ricorrente in diversi film di grande successo di pubblico, come si vedrà dai casi analizzati – governano la vita sentimentale delle protagoniste in narrazioni che propongono modelli femminili innovativi, con ruoli tradizionalmente riservati a personaggi maschili. Tuttavia, mentre il copione degli eroi maschili prevede puntualmente che il successo sia totale e coinvolga anche la sfera amorosa, la vita sentimentale dell'eroina è costantemente segnata dall'abbandono e dal rifiuto.

A partire da questa osservazione empirica, e attraverso la considerazione teorica del ruolo che l'amore ricopre nella società contemporanea e nell'immaginario collettivo, l'ipotesi che si propone è che, sotto una parvenza d'innovazione, l'industria culturale, attraverso alcune importanti produzioni cinematografiche, proponga una narrazione dominante in cui la forza dell'amore – sentimento che nella società contemporanea è garanzia del senso stesso dell'esistenza – viene usata in senso negativo per promuovere una rappresentazione tradizionale delle relazioni tra i generi. Lo script dell'eroina rifiutata si configurerebbe così, a differenza di altri racconti anti-funzionali¹, come una narrazione dell'amore funzionale alla riproduzione di asimmetrie di genere sotto la parvenza di un modello femminile emancipatorio.

1. Cfr. più avanti il paragrafo 2

1. *L'amore come garanzia di senso e di felicità nella società tardomoderna*

Secondo Danilo Martuccelli [2013] l'amore è un sentimento che occupa una posizione di particolare rilievo nella società contemporanea. L'analisi sociologica della modernità è stata frequentemente accompagnata da una serie di fosche diagnosi sulla sua crisi, dovuta a fattori quali frammentazione e indebolimento della coesione sociale, razionalizzazione e controllo degli individui, disincanto e perdita di senso. L'attenzione su questi fattori è quantomai opportuna, non va tuttavia dimenticata quella che è una grande specificità delle società contemporanee, ovvero il fatto che l'amore è diventato, con un grado d'intensità mai raggiunto prima, un supporto fondamentale alla costruzione del senso, e talvolta persino il senso stesso dell'esistenza.

L'amore, di coppia e genitoriale, ha sostituito i grandi ideali quali la Patria, il Dovere, la Santità o ogni altro ideale assoluto per cui nel secolo scorso si era disposti a morire, e la peculiarità importante è che questo sentimento funge da supporto di senso individuale, non collettivo. Tra le esigenze etiche della vita sociale e quelle dell'amore erotico si creano infatti delle tensioni inevitabili, poiché il sentimento amoroso comporta una concentrazione sul sé, sull'intimità e sull'esclusività, una sorta di isolamento della coppia dal mondo che rende assai difficile l'articolazione di attese e comportamenti sul piano collettivo [Nussbaum 1992]. A proposito di queste difficoltà, che aprono nuovi orizzonti nell'articolazione tra sentimento e ragione, Martuccelli parla di *fratture* e individua una delle cause di dette fratture nei racconti, che definisce *anti-funzionali*, dell'amore [Martuccelli 2013, 167]. Nelle società occidentali l'amore è oggetto di una grande narrativa specifica dominante, un grande racconto plurisecolare che è quello dell'amore romantico [De Rougemont, 1938]. È un tipo di narrazione fondata sulle molteplici difficoltà che gli amanti devono superare per poter vivere la loro passione, difficoltà che vanno dall'adulterio, al pregiudizio, al razzismo, alla guerra, e così via. Il topos costante di questa narrativa comporta che gli amanti si confrontino continuamente con gli ostacoli che il mondo circostante oppone al loro amore, e dunque li colloca automaticamente in una condizione di isolamento e di conflitto con il contesto in cui vivono. Si tratta di un racconto che promette una pienezza esistenziale radicalmente anti-funzionale nel rapporto con la società.

Altra caratteristica peculiare del sentimento amoroso è che il senso offerto consiste in una promessa di felicità, di benessere, accompagnato dalla possibilità di esperire sensazioni, emozioni e sentimenti² in quantità abbondante e differenziata nei diversi stadi del rapporto amoroso, nonché la possibilità di scampare a condizioni negative e dolorose, prima tra tutte la solitudine. L'amore nella società contemporanea si muove dunque tra individualizzazione e edonismo, coordinate che lo rendono un sentimento “necessario”, strutturalmente connesso alla società contemporanea [Cerulo 2016, Martuccelli 2013] e garante della produzione di senso nelle vite di ciascuno di noi.

Seppur connesso dunque ad alcuni fattori critici della cultura contemporanea globalizzata, Crespi osserva che il primato dell'amore, strettamente legato al consolidarsi della quotidianità come una delle grandi invenzioni delle società moderne [De Certeau 1980], va nella giusta direzione: “almeno per quanto riguarda la centralità dell'attenzione da rivolgere alla qualità della nostra condizione esistenziale così come si dà nel presente, piuttosto che affidarsi ai sogni di una felicità futura in un qualunque aldilà dell'esistenza stessa. Si tratta quindi di venire incontro alle giuste esigenze che si manifestano ancora a un livello troppo generico e superficiale, spesso tuttora nutrito dall'illusione di evadere dall'esistenza, attraverso una più approfondita riflessione sul modo in cui il presente esistenziale possa essere vissuto nel suo senso proprio, sia scoprendo, come vedremo tra poco, la sua costitutiva dimensione ‘altruistica’ sia cercando di esplicitare la possibilità che la prevalenza dell'attenzione sul presente e sul vissuto esistenziale diventi il fondamento di criteri generali per una prospettiva volta a una radicale trasformazione del nostro orizzonte di vita” [Crespi 2013, 41]. L'autore aggiunge che in questa direzione hanno grande influenza la sempre più ingente produzione di testi, documenti filmici, programmi televisivi che dispensano insegnamenti su ogni minimo aspetto della vita quotidiana, ivi compresa ovviamente la vita affettiva. In questo, come si vedrà nel paragrafo successivo, ciascun medium ha la sua specificità.

2. Si fa qui riferimento alla distinzione tra emozione, sentimento e passione proposta da Cerulo, 2009, pp. 21-41.

2. Il ruolo dei media nella costruzione sociale delle emozioni.

Nel quadro di una commercializzazione delle emozioni [Hochschild 1983, Illouz 2007] inserita a sua volta nella più ampia commercializzazione della realtà costantemente praticata dalla televisione [De Kerckhove 2000], i quotidiani talk show, reality, contest e perfino i programmi di informazione, vendono emozioni, aumentandone continuamente la dose a un pubblico emozionalmente drogato [Turnaturi 2007]. Insieme a quali emozioni provare i programmi indicano anche come esprimere queste emozioni, generando una vera e propria ortodossia catodica. Con modalità diverse intervengono i nuovi media, luoghi in cui le emozioni diventano “il metalinguaggio della tardamodernità” [Cerulo 2009, 101], e in cui è estremamente importante la dimensione narrativa. Nella rete ci si può raccontare con molta libertà, senza troppi vincoli di linguaggio e con l'eventuale ausilio di immagini e suoni, in una riappropriazione del proprio sentire e ricca di componenti personali e emozionali [Boccia Artieri 2012].

Diverso è il cinema, inteso non come processo produttivo ma come fruizione di film attraverso i diversi canali che oggi li veicolano: televisione, internet, home video, oltre alla visione nelle sale cinematografiche. Il cinema differisce da altri media in quanto favorisce un'attività riflessiva in grado di contribuire alla formazione del capitale emozionale. La visione del film non solo ci mette in contatto con le nostre emozioni guidandoci in un processo di catarsi attraverso l'epilogo della storia narrata – epilogo che fornisce soluzioni simboliche ai problemi emozionali sollecitati durante la visione [Wiley 2003] – ma ci fornisce anche materiali di riflessione utilizzabili per guidare il nostro comportamento affettivo nell'ambito delle nostre relazioni quotidiane [Cerulo 2009, 125]. Per questo motivo gli script elaborati dall'industria cinematografica hanno una valenza forte e un peso specifico alto nella costruzione dell'immaginario collettivo.

3. Copioni di genere: la narrazione della vita amorosa dell'eroe e dell'eroina

3.1 Il successo seduttivo e la felicità amorosa del protagonista maschile. Il caso emblematico di James Bond

Un copione molto diffuso nei prodotti dell'industria culturale, e in particolare nel cinema, è quello in cui il protagonista maschile della storia, che chiameremo anche "eroe", è caratterizzato dal successo non solo rispetto all'impresa che deve compiere – sia essa un'impresa positiva, come salvare qualcuno da una minaccia, o criminale, come realizzare un furto – ma anche in campo amoroso. Il fatto stesso di essere protagonista della storia, e protagonista di successo, o quantomeno un protagonista "buono", rende il personaggio estremamente attraente agli occhi di uno o più personaggi femminili. Gli esempi che si potrebbero citare in merito sono numerosissimi, tutta la storia del cinema ne è costellata: da film di grandi maestri come Hitchcock o John Ford fino alla creazione di personaggi di tale successo che non sono più nemmeno legati a specifici autori o registi e vivono quasi di vita propria nel grande sistema produttivo dell'industria culturale, nel senso che è il lavoro creativo degli autori ad adattarsi al personaggio e non viceversa. Caso emblematico per tutti è quello di James Bond. L'agente segreto britannico nasce nel 1953 come protagonista di una serie di romanzi di Ian Fleming e dal 1962 al 2015 diventa protagonista di ben 24 film tutti di grande successo di pubblico. James Bond è un affare colossale per l'industria cinematografica e per l'editoria e dopo la morte di Fleming, avvenuta nel 1964, una serie di scrittori, e di oscuri collaboratori, continueranno a scrivere le storie di 007 e a proiettarle sul grande schermo.

Oltre a un grande affare sul piano economico Bond è una presenza importante nell'immaginario collettivo. I media infatti, in quanto potenti agenzie formative e parte importante del "tessuto generale dell'esperienza" [Berlin 1997, Silverstone 1999], svolgono un ruolo fondamentale nella costruzione delle rappresentazioni collettive e nella formazione dell'identità di genere [Capecchi 2006] attraverso la proposizione di modelli e l'uso di strategie narrative che concorrono alla

costruzione della realtà sociale [Berger, Luckmann 1966] o ne influenzano la percezione. Nella costruzione di questo personaggio così conosciuto e influente un ingrediente costante e indispensabile sono i rapporti con le donne. In ogni sua avventura 007 incontra donne bellissime, che ovviamente sono affascinate da lui, ed è emblematica la sequenza finale dei suoi film: compiuta la sua missione, i burocrati dei servizi segreti lo cercano per festeggiare, ma Bond è partito e la telecamera lo mostra in qualche amena località in dolce compagnia. È quello il suo modo di festeggiare, chiara versione moderna dell'archetipo della fiaba in cui il matrimonio con la principessa costituisce il finale della storia e il personaggio femminile ricopre il ruolo di ricompensa per l'eroe che l'ha liberata o che ha salvato il regno da qualche minaccia [Propp 1966].

In questa produzione simbolica dunque le relazioni di genere sono del tutto tradizionali e sono anche caratterizzate da una grande abbondanza di "prede". Le donne intorno a Bond sono sempre molte e soprattutto sempre diverse. Quello che viene messo in scena non è l'amore come sentimento profondo e duraturo, ma piuttosto un'altra dimensione passionale che da secoli intreccia un rapporto complesso con la dimensione affettiva, ovvero l'erotismo legato alle circostanze del momento [Paz 1993].

Da questo punto di vista la narrazione della vita amorosa dell'eroe è perfettamente coerente con le nuove modalità di produzione simbolica che sono emerse nel passaggio dalle ideologie all'immaginario collettivo. Santambrogio [2013], analizzando detti cambiamenti, osserva come sistemi di credenze meno coerenti e compatti sono in sintonia con emozioni meno radicali e violente: "Le emozioni collegate all'immaginario – proprio per la sua struttura relativamente più articolata – evitano la totale perdita del soggetto nell'oggetto: il giudizio eudaimonistico rimane sempre un'espressione dell'autonomia del soggetto nei confronti dell'oggetto e non avviene quell'inversione per cui il secondo, per il troppo valore assunto, si impossessa del primo" [Santambrogio 2013, 115]. Il successo amoroso del protagonista maschile non implica un suo investimento affettivo sull'oggetto e dunque la costruzione di un rapporto sentimentale ma, al contrario, l'eroe deve rimanere autonomo e non impegnato in una relazione amorosa affinché un numero sempre maggiore di "oggetti" intercambiabili possa confermare la consistenza del suo capitale erotico e l'indiscusso potere seduttivo.

3.2 *L'insuccesso amoroso e la solitudine dell'eroina. Analisi di casi*

Prendere in esame le caratteristiche della protagonista femminile nei prodotti dell'industria culturale ci porta a un tema ampiamente trattato nella letteratura di genere, ovvero il tema della rappresentazione delle donne nei media. Numerosi studi hanno rilevato il ricorso all'uso di stereotipi e l'asimmetria delle relazioni di genere rappresentate, tuttavia saggi più recenti hanno anche voluto sottolineare come si stia affermando una pluralità di rappresentazioni dei ruoli femminili, e all'interno di questa pluralità le donne conquistano in misura sempre maggiore ruoli tradizionalmente riservati agli uomini [Buonanno 2014, Capecchi 2006]. Si individua così un processo di emancipazione nella rappresentazione delle figure femminili che vengono rappresentate in ruoli di leadership in vari campi: avvocati, medici, politici, militari e commissari donne diventano protagoniste di serie televisive e di film di successo, superando perfino quell'ultimo sbarramento rappresentato dal film d'azione in cui la mera potenza muscolare, oltre all'addestramento para-militare, rappresentano prerogative imprescindibili del, o della, protagonista. Il corpo femminile rappresentato dai media, prima caratterizzato da fragilità e dolcezza, diventa in queste rappresentazioni una macchina potente, che unisce un'altissima carica di erotismo a un'elevata capacità di esercitare violenza più o meno giustificata [Giomi, Magaraggia 2017]. La parità tra i generi maschile e femminile sembrerebbe dunque totale, se si considerano le caratteristiche e le performance dei protagonisti. Tuttavia se si analizzano le regole che governano la vita sentimentale di queste nuove eroine l'analisi empirica rileva una differenza profonda rispetto ai copioni che riguardano i loro omologhi maschili.

Nelle pagine che seguono si analizzeranno gli script relativi ad alcune protagoniste di film molto noti a livello internazionale: *Kill Bill volume 1 e 2* [Tarantino 2003 e 2004]; *Millennium – Uomini che odiano le donne*³ [Fincher 2011]; *Jackie Brown* [Tarantino 1997]; *Lara Croft: Tomb Raider* [West 2001] e *Tomb Raider: La culla della vita* [de Bont 2003];⁴ *Maleficent* [Stromberg 2014]. Questi sette film sono stati scelti come corpus per l'analisi empirica non solo per le caratteristiche delle protagoniste femminili ma anche perché, seppur con diverse sfumature,

3. Il titolo originale è: *The Girl with the Dragon Tattoo*.

4. Il titolo originale è: *Tomb Raider: The Cradle of Life*.

sono film noti a un vasto pubblico, hanno avuto diffusione globale e grande successo a livello commerciale e/o nell'ambito dei *cult movies*. Sono prodotti dell'industria culturale che hanno prepotentemente popolato l'immaginario collettivo di figure femminili emancipate, innovative, con capacità straordinarie normalmente riservate a figure maschili.

Nella consapevolezza della complessità, e della ricchezza di possibilità, offerte dai *film studies* [De Blasio, Viganò (a cura di) 2013] la metodologia prescelta per l'analisi è di tipo semiotico. Poiché la domanda di ricerca verte sul copione che detta le regole emozionali relative alla vicenda dell'eroina si è scelto di ricostruire la fabula, ovvero: "lo schema fondamentale della narrazione, la logica dell'azione e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinati temporalmente" [Eco 1979, 102]⁵. La fabula rappresenta ciò che succede in una narrazione, la struttura che riassume sinteticamente lo svolgersi degli eventi o, in altri termini, lo script della storia. È questo script che si evidenzierà nell'analisi del corpus individuato, ponendo particolare attenzione al ruolo svolto da emozioni e sentimenti.

Kill Bill di Quentin Tarantino è un *cult* molto noto, ma forse è utile in questa sede ripercorrere sinteticamente la trama per il proposito che ci interessa evidenziare. Il film dura più di quattro ore, per questo è stato diviso in due "volumi", ovvero due film distinti, il primo proiettato nelle sale nel 2003 e il secondo nel 2004. Solo alla fine del secondo lo spettatore è in grado di ricostruire l'intera vicenda, infatti attraverso una serie di *flashback* il film narra la storia di Beatrix Kiddo, una giovane donna che fa parte di una banda di killer capeggiata da Bill. L'uomo è il suo padrone, il suo amante e il suo mentore, e controlla completamente la sua vita fin dal duro addestramento che le ha organizzato per farle acquisire straordinarie abilità di combattente, ma quando lei si accorge di essere incinta inscena una finta morte e scappa perché non vuole crescere la sua creatura in quell'ambiente di spietata violenza.

Alla notizia della morte Bill si appresta a vendicarla, ma indagando per individuare il colpevole scopre quanto è accaduto in realtà, così comincia a cercare

5. L'autore distingue la fabula dall'intreccio, definito invece come: "La storia come di fatto viene raccontata, come appare in superficie, con le sue dislocazioni temporali, salti in avanti e in indietro (ossia anticipazioni e *flash-back*), descrizioni, digressioni, riflessioni parentetiche". Eco. 1979, pag. 102. Alla distinzione tra fabula e intreccio fanno riferimento anche Casetti, Di Chio [1990].

Beatrix e la ritrova proprio nel momento in cui, in stato di gravidanza ormai avanzato, sta per sposare un uomo con cui potrà condurre una vita normale. A quel punto la punizione di Beatrix dovrà essere esemplare e, proprio mentre si sta celebrando il matrimonio in chiesa, Bill arriva con i suoi killer e fa una strage, sparando sugli sposi e su tutti gli invitati.

Tuttavia, nonostante i colpi ricevuti, Beatrix non muore ma cade in un coma da cui si risveglia quattro anni dopo. Immediatamente consuma la sua vendetta scovando e uccidendo uno a uno tutti coloro che hanno partecipato alla strage. Il film è principalmente il racconto di questa vendetta, e quando Beatrix arriva a casa di Bill per ucciderlo, scopre che la bambina che portava in grembo non è morta ma è stata cresciuta da Bill – che è suo padre – e vive tuttora con lui. La protagonista si trova così a dover scegliere se tornare alla sua vecchia vita o dare un futuro diverso alla bambina, una vita normale non segnata dalla crudeltà e dalla violenza. Beatrix sceglie la seconda opzione, intraprende un duello con Bill e lo uccide.

È questa la sequenza cruciale⁶ per comprendere il “lavoro delle emozioni” che ci interessa. Il dialogo e le inquadrature che precedono la morte di questo “assassino bastardo” – come egli stesso si definisce – mostrano un intenso dolore di Beatrix per la perdita di quest’uomo che lei ama. Le inquadrature del film esprimono chiaramente il suo stato d’animo. A differenza della fredda – e in un certo modo trionfale – espressione che caratterizzava il suo viso dopo l’efferata uccisione di ciascuna delle altre vittime, ora il suo sguardo è smarrito, la sua mano carezza la mano di Bill in un gesto di conforto e il suo pianto rivela un profondo sgomento.

Il sentimento provato dall’eroina è evidente: nonostante tutto ciò che le ha fatto, Beatrix ama Bill, ma per potersi liberare dalla vita che le impone, per liberarsi dal suo possesso, deve ucciderlo. In altri termini la conquista dell’autonomia, e del protagonismo sullo schermo, passa attraverso la rinuncia all’amore.

Certamente in questo caso l’amato è un personaggio negativo, un padre-padrone, e dunque si potrebbe anche leggere il film come un *exemplum* positivo per le donne, un’esortazione a liberarsi di simili situazioni. Tuttavia nel nostro corpus l’eroina viene rifiutata dalla persona che ama anche quando l’amato è una persona onesta e positiva.

6. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=RDL1_Sv-MTk [consultato il 20.04.2017].

È il caso di un altro *cult*, il film *Millennium – Uomini che odiano le donne* [Fincher 2011] in cui Lisbeth, la protagonista, è decisamente un'eroina solitaria. È una ragazza di venticinque anni senza mezzi economici, cresciuta in diversi orfanotrofi e protagonista di rapporti decisamente burrascosi con le famiglie affidatarie. Insomma è una ragazza sola, senza alcun mentore né sponsor, tuttavia questa giovane donna possiede abilità del tutto straordinarie: è una temibile *hacker*, con una capacità non comune di acquisire informazioni violando siti web e archivi protetti; sa usare le armi da fuoco con grande freddezza e perizia, guida abilmente una moto di grossa cilindrata, sa procurarsi tecnologia sofisticata nel campo della sicurezza personale e delle abitazioni. Insomma è una sorta di 007 ma senza tutto il supporto tecnologico e logistico di cui gode un agente segreto. La condizione di Lisbeth è quella di una ragazza “difficile”, seguita dai servizi sociali a cui deve rispondere della propria condotta, e tuttavia si è costruita una sorta di vita parallela in cui riesce, da sola, ad acquisire tutta una serie di mezzi e abilità per portare a termine le sue imprese.

Questo tratto nella costruzione dell'eroina merita di essere sottolineato poiché presenta una differenza rispetto alla costruzione dell'eroe maschile. Nella maggior parte dei casi l'eroe maschile fa parte di un gruppo, o di un'istituzione, e può contare su supporti e aiutanti. Oppure, quando si tratta di un eroe solitario, il personaggio possiede una sola abilità in cui eccelle: classico il caso del pistolero che torna nella città d'origine per vendicare l'uccisione della propria famiglia. Il *frame* è quello dell'orfano cresciuto coltivando il proprio talento nell'uso delle armi da fuoco per poter compiere la vendetta a lungo meditata. Nel caso di Lisbeth invece la figura dell'eroina riunisce abilità normalmente distribuite su diversi personaggi: il detective, l'uomo d'azione, il killer, il mago del computer.

Per queste sue molteplici abilità Lisbeth viene chiamata da un giornalista, Mikael Blomkvist, a collaborare a un'indagine che sta conducendo per catturare un killer seriale di donne. Nella vicenda non soltanto il ruolo di lei è determinante nello svolgimento delle indagini, ma più volte protegge Mikael e gli salva addirittura la vita strappandolo letteralmente dalle mani del killer che lo aveva catturato. Nel *frame* tradizionale quando l'eroe maschile salva la vita a una donna lei puntualmente si innamora di lui. In questo caso invece Mikael rifiuta Lisbeth, nonostante i due abbiano anche avuto una relazione nel corso della vicenda, e

torna silenzioso alla figura molto più rassicurante di una vecchia amica-amante. Toccante a questo proposito la sequenza finale del film⁷, in cui una Lisbeth ormai fiduciosa si abbandona al sentimento di amore per Mikael e gli compra un regalo prezioso, ma nel momento in cui raggiunge casa sua lo vede uscire abbracciato con l'altra. Il film si chiude eloquentemente sulla sua solitudine e sul rifiuto da parte dell'uomo che lei ha aiutato e salvato.

Da questo punto di vista è un finale simile a quello di *Jackie Brown* [Tarantino 1997], altro film ben noto. La protagonista è appunto Jackie, una hostess che con un abile piano, e molto sangue freddo, riesce a impossessarsi di mezzo milione di dollari, facendosi gioco sia di un pericoloso trafficante di armi che della polizia. Riesce nell'impresa con l'aiuto di Max, e tra i due nasce una forte attrazione, ma quando Jackie lo invita ad andare in Spagna con lei, Max rifiuta. Il film si chiude così su un lungo primo piano di Jackie che guida la sua auto da sola.

L'infelicità amorosa non risparmia nemmeno un'eroina che potremmo definire l'esatta corrispondente femminile di James Bond. Lara Croft, dapprima protagonista di un videogioco di grande successo, diventa poi l'eroina di due film campioni d'incassi: *Lara Croft: Tomb Raider* [West 2001] e *Tomb Raider: The Cradle of Life* [de Bont 2003]. Interpretata da una star del calibro di Angelina Jolie, Lara è inglese, talvolta riceve incarichi per le sue imprese direttamente da Sua Maestà, è bellissima, ricca, e atletica. Sa lottare, sparare, lanciarsi dal paracadute, pilotare qualsiasi tipo di veicolo o velivolo. Vive in un bellissimo castello e ha a sua disposizione diversi collaboratori tra cui un maggiordomo e perfino un informatico che le prepara tutta una serie di apparecchi speciali, compresi alcuni spaventosi mostri meccanici per esercitarsi nel combattimento.

Nonostante le sue straordinarie capacità e il suo notevolissimo capitale erotico Lara Croft, a differenza di James Bond, non sembra esercitare un particolare potere seduttivo sugli uomini con cui condivide le sue avventure. I suoi compagni la stimano, la ammirano, le riconoscono una leadership indiscussa ma, forse proprio per questo, non la considerano come possibile partner. Le sue abilità e la sua leadership sono esplicitamente tematizzate come fattori ostativi al rapporto di coppia in *Tomb Raider: The Cradle of Life*, film in cui entra in scena Terry, l'uomo di cui Lara è innamorata. Terry è un infido delinquente per cui il denaro vale più di ogni

7. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Tn0NLLahWek> [consultato il 20.04.2017].

sentimento e più della vita stessa di Lara, e per questo lei è costretta a ucciderlo in duello, ma anche qui con un dolore evidente,⁸ come nel caso di Beatrix.

Angelina Jolie interpreta anche un'altra figura femminile del tutto anticonvenzionale e di nuovo sola, tradita e rifiutata dal suo amato, in una grande produzione Disney: *Maleficent* [Stromberg 2014]. Il film è la rivisitazione di una fiaba classica, *La Bella Addormentata*, e stravolge completamente i ruoli ben noti. In questo caso infatti Malefica, la strega della fiaba, è in realtà una bellissima e benefica regina alata della Brughiera, un regno incantato precluso agli umani. Un giorno però la regina incontra Stefano, e tra i due giovani nasce un tenero amore, ma il malvagio re degli umani promette il trono a Stefano se gli porterà le ali di Malefica. Il giovane, per brama di potere, taglia le ali a Malefica la quale, ferita e furiosa, lancerà la maledizione sulla piccola Aurora figlia di Stefano, che a sedici anni dovrà cadere addormentata per sempre. Tuttavia durante l'infanzia della bambina sorge in Malefica un autentico amore materno nei suoi confronti, così si pente della maledizione e si reca al castello per porvi rimedio. È in questo frangente che recupera le sue ali e, per difendersi, provoca la morte di Stefano che le aveva scagliato contro tutti i suoi soldati. Il film si chiude sulle figure di Aurora e Malefica che felici governano insieme il meraviglioso mondo della Brughiera, in un universo da cui i tradizionali rapporti di coppia sono praticamente esclusi: persino il bacio del vero amore che ha svegliato Aurora è stato il bacio materno di Malefica e non l'inefficace tentativo del giovane principe Filippo.

L'analisi del corpus evidenza dunque con sorprendente coerenza una regola, probabilmente implicita e involontaria, della sceneggiatura: a differenza dell'eroe maschile l'eroina non ha successo in amore. L'indipendenza, le diverse abilità, il fatto di riuscire vittoriose, si pagano con la solitudine e la mancanza di *appeal* nei confronti della persona amata. Se si considera, come esposto sopra, che l'amore nella società contemporanea è un sentimento "necessario", e garante della produzione del senso stesso della vita che ciascuno di noi conduce [Cerulo 2016, Martuccelli 2013] appare evidente come le regole del sentire proposte da questo script rendano le figure di queste eroine come "prive di senso", non indici di emancipazione ma modelli di ciò che non ha senso essere.

8. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=1IZtDOuubT4> [consultato il 20.04.2017].

Conclusioni

La ricerca svolta muove da due assunti teorici: il primo è che le regole del sentire – condivise, anche se a volte in modo latente nella nostra società – propongano modelli di comportamento che organizzano e sanzionano le sensazioni e le interazioni relative alla sfera emotiva; il secondo è che la formazione e la diffusione di dette regole sia talvolta affidata non a semplici enunciazioni, ma a interi repertori di azioni, ovvero a “copioni” o “script emotivi” che mostrano in modo complesso soggetti, circostanze e conseguenze dei comportamenti relativi alla sfera emotiva. Tali copioni, proprio per la loro ricchezza, complessità, e talvolta attrattività estetica, hanno una forte efficacia di penetrazione nell’interiorità di coloro che li fruiscono e diventano modelli di riferimento a cui ispirare, e su cui valutare, l’esperienza vissuta.

Il secondo assunto teorico è che, come mostrato da numerosi studi, tali modelli contemplano anche relazioni di genere, dunque una delle caratteristiche delle regole del sentire è di contribuire a “fare genere” [Sassatelli 2014] anche in modo non sempre evidente.

A partire da queste premesse ci si è proposti di indagare uno specifico script cinematografico, denominato “dell’eroina rifiutata”, in un corpus di film la cui protagonista è di genere femminile e che costituiscono prodotti notevoli dell’industria culturale da diversi punti di vista: sono frutto di importanti investimenti economici, oppure sono cult dal linguaggio innovativo, ma tutti sono diffusi a livello globale e noti a vastissimi strati di pubblico. A ciò si aggiunge il fatto che il cinema stesso ha la particolare caratteristica, in quanto *medium*, di facilitare la riflessività e mettere lo spettatore in contatto con le proprie emozioni, e fornisce una soluzione simbolica ai processi emozionali proprio con l’epilogo della storia, vera e propria catarsi delle tensioni emotive.

Inoltre le eroine di questi film hanno grande impatto sull’immaginario collettivo anche per le loro caratteristiche innovative, che uniscono capitale erotico e straordinarie abilità fisiche, normalmente appannaggio degli eroi maschili. Per questo motivo sono state a volte interpretate come indici di emancipazione nella rappresentazione delle donne da parte dei media, quasi totalmente improntata a rappresentazioni di genere tradizionali e stereotipate.

L'analisi empirica si è dunque proposta l'obiettivo di verificare le regole emotive proposte da queste narrazioni rispetto alle relazioni di genere, e ha analizzato i testi ricostruendo la fabula, ovvero la struttura logica della narrazione soggiacente alla messa in scena della storia, e confrontandola con lo script soggiacente al corrispondente eroe maschile per antonomasia: James Bond.

Dal confronto dei copioni che governano la costruzione dell'eroe e dell'eroina emerge chiaramente che il personaggio maschile è completo, ha successo a trecentosessanta gradi, mentre il personaggio femminile è simmetrico in tutto, tranne che nella felicità sentimentale. È un personaggio che appare un modello di emancipazione, ma in realtà è mancante, decisamente perdente, sulla dimensione amorosa. Tenendo conto del fatto che studi autorevoli hanno evidenziato il ruolo particolarmente rilevante dell'amore di coppia nella società contemporanea in quanto dimensione affettiva garante del senso stesso dell'esistenza, si può comprendere quanto risulti poco attrattivo e distante un personaggio femminile che sembra avere tutto, ma a cui manca la cosa più importante: la capacità di sedurre il suo amato.

Il messaggio surrettizio formulato dalla produzione simbolica esaminata è la fondamentale incompatibilità tra un comportamento femminile combattivo e indipendente e la possibilità di sedurre, marcando peraltro una forte differenza con quanto avviene per gli eroi maschili, il cui ruolo stesso di protagonisti li rende immediatamente oggetto del desiderio femminile. Si evidenzia dunque uno script emotivo fondato su una forte asimmetria di genere che, sotto un preteso modello di emancipazione e successo femminile, riafferma in filigrana un codice della seduzione estremamente tradizionale, secondo cui la donna, per conquistare l'amore, e dunque una dimensione piena dell'esistenza, deve trovarsi in difficoltà e bisognosa di aiuto come l'archetipica principessa nella torre.

Il diverso trattamento riservato all'eroe e all'eroina dice molto sui modelli di femminilità e maschilità diffusi da questo script e l'amore è usato, in questo caso, per addomesticare e attutire l'impatto dirompente che potrebbe avere sull'immaginario un'eroina forte e felicemente innamorata.

Riferimenti bibliografici

BOCCIA ARTIERI, G.

2012, *Stati di connessione: Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, FrancoAngeli.

BECK, U., BECK-GERNASHEIM, E.

1990, *Das ganz Normale Chaos der Liebe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, trad. it.
1996, *Il normale caos dell'amore*, Bollati Boringhieri, Torino.

BERLIN, I.

1997, *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays*, Chatto & Windus, London.

BERGER P.L., LUCKMANN T.

1966, *The Social Construction of Reality*, Doubleday and Co., New York; trad. it.
1969 *La realtà come costruzione sociale*, Il Mulino, Bologna.

BUONANNO M. (a cura di)

2014, *Il prisma dei generi: immagini di donne in tv*, FrancoAngeli, Milano.

CASETTI, F., DI CHIO, F.,

1990, *Analisi del film*, Bompiani, Milano.

CAPECCHI S.

2006, *Identità di genere e media*, Carocci, Roma.

CERULO, M.

2016, *When the love becomes a necessary risk. Simmel, Beck and a sociological analysis of a social emotion*, Quaderni di Teoria Sociale, 1, pp. 29-44.

2009, *Il sentire controverso*, Carocci, Roma.

CRESPI, F.

2013, *L'esistenza-come-realtà. Contro il predominio dell'economia*, Orthotes, Napoli-Salerno.

DE CERTEAU, M.

1980, *L'invention du Quotidien, vol I, Arts de Faire*, Union générale d'éditions, Paris;
trad. it. 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.

DE KERCKHOVE, D.

1995, *The Skin of Culture: Investigating the New Electronic Reality*, Somerville House,
Toronto, Canada; trad. it. 2000, *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova
realtà elettronica*, Costa & Nolan, Milano.

DE BLASIO, E., VIGANÒ, D.E. (a cura di)

2013, *I film studies*, Carocci, Roma.

DE ROUGEMONT, D.

1938, *L'amour et l'Occident*, coll. 10/18, Paris 1982; trad. it. 1998, *L'amore e l'Occi-
dente*, Rizzoli, Milano.

ECO, U.

1979, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani,
Milano.

GIOMI, E., MAGARAGGIA, S.

2017, *Relazioni brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*, Il Mulino, Bologna.

HOCHSCHILD, A.R.

1979, *Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure*, *American Journal of Sociology*,
85, 3, pp. 551-75.

1983, *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*, University of
California Press, Berkeley.

ILLOUZ, E.

2007, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Polity Press, London;
trad. it. 2007, *Intimità fredde. Le emozioni nella società dei consumi*, Feltrinelli,
Milano.

MARTUCCELLI, D.

2013, *L'amore come prova del senso*, in M. CERULO – F. CRESPI (a cura di), *Emozione e ragione nelle pratiche sociali*, Orthotes, Napoli-Salerno, pp. 153-175.

NUSSBAUM, M.

1992, *Love's Knowledge*, Oxford UP, New York.

PAZ OCTAVIO

1993, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona; trad. it. 1994, *La duplice fiamma. Amore ed erotismo*, Garzanti, Milano.

PROPP, V.

1966, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.

SANTAMBROGIO, A.

2013, *Immaginario sociale ed emozioni*, in Cerulo, M., Crespi, F. 2013, eds., pp. 91-115.

SASSATELLI, R.

2014, *Fare genere governando le emozioni*, Rassegna Italiana di Sociologia, n. 4, pp. 633-649.

SILVERSTONE R.

1999, *Why Study the Media?*, Sage, London; trad. It. 2002, *Perché studiare I media?* Il Mulino, Bologna.

TURNATURI, G.

2007, *Emozioni, maneggiare con cura*, in E. Illouz, *Intimità fredde. Le emozioni nella società dei consumi*, Feltrinelli, Milano, pp. 9-25.

WILEY, N.

2003, *Emotion and Film Theory*, in *Symbolic Interaction*, 26, pp. 169-87.