

DIPARTIMENTO DELLE ARTI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

**“THEY SHOULD HAVE NEVER GIVEN US UNIFORMS IF
THEY DIDN’T WANT US TO BE AN ARMY”:
THE HANDMAID’S TALE COME ICONA DEL DISSENSO
FEMMINISTA**

Tesi di laurea magistrale in Letteratura e media

Relatrice

Prof.ssa Giuliana Benvenuti

Presentata da

Eleonora Della Balda

Correlatrice

Dott.ssa Lavinia Torti

Sessione luglio 2025

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Introduzione	1
1. Dalla distopia alla cultura pop: genesi e metamorfosi di <i>The Handmaid's Tale</i>	4
1.1. Genesi, trama e ricezione del romanzo di Margaret Atwood.....	4
1.2. La fede come strumento di oppressione: il modello totalitario di Gilead.....	12
1.3. Transmedialità e immaginari globali.....	23
2. <i>Nolite te bastardes carborundorum</i> : l'abito dell'Ancella, un simbolo diventato manifesto	32
2.1. Simbologia visiva dell'abito rosso e del copricapo bianco.....	32
2.2. L'abito dell'Ancella come performance politica e forma di dissenso.....	40
2.3. Iconografie della repressione: riferimenti storici e culturali nell'abito dell'Ancella.....	49
3. Pornografia del dolore o denuncia radicale?	59
3.1. L'estetica della sofferenza: linguaggio visivo e musicale di <i>The Handmaid's Tale</i>	59
3.2. Corpo in vetrina: la spettacolarizzazione del dolore femminile.....	69
3.3. Il dibattito femminista sulla rappresentazione di <i>The Handmaid's Tale</i>	78
Conclusione	87
Appendice iconografica	90
Bibliografia e sitografia	94

Introduzione

“Nulla muta istantaneamente:
in una vasca da bagno che si riscalda gradatamente moriresti bollito senza nemmeno accorgertene”.¹

Margaret Atwood

Nel 1985 – anno di pubblicazione del romanzo di Margaret Atwood – *The Handmaid’s Tale* è stato accolto come una cupa narrazione distopica, ambientata in un futuro tanto inquietante quanto improbabile, eppure l’autrice ha sempre sottolineato come ogni evento di Gilead – regime teocratico nel quale è ambientata la vicenda – sia stato ispirato a precedenti storici realmente accaduti. L’autrice ha scelto di non inventare o esagerare nulla, ma di creare una raccolta di esempi di oppressione sistemica – in particolare verso le donne – che il mondo aveva già sperimentato. A quarant’anni di distanza dalla prima pubblicazione, oggi quella distopia appare come una lente di ingrandimento del nostro presente, portando il lettore a pensare ora più che mai: il futuro distopico è già qui. Negli ultimi anni numerosi eventi hanno reso evidente come il romanzo – e ancora di più la serie televisiva ad esso ispirata – siano diventati una profezia che si è fatta presente, rendendo la narrazione ancora più inquietante e disturbante.

In Polonia la criminalizzazione dell’interruzione di gravidanza ha già causato vittime, come nel caso di Dorota Lalik, che nel 2023 – al quinto mese di gravidanza – è morta di shock settico e collasso degli organi dopo che i medici hanno deciso di ritardare le cure per timore di violare le ristrette leggi riguardo all’aborto.² In Iran è stata intensificata l’oppressione femminile attraverso una nuova legge draconiana che impone il velo obbligatorio, con pene che includono la morte, la fustigazione e la prigione³, mentre in Afghanistan la situazione sta peggiorando di giorno in giorno, vietando l’istruzione secondaria e universitaria alle donne e, dunque, privando più di 2,2 milioni di ragazze del diritto all’istruzione⁴.

Negli Stati Uniti, la sentenza *Dobbs v. Jackson Women’s Health Organization* del 2022 ha rovesciato la storica *Roe v. Wade* del 1973, pietra miliare nella giurisprudenza statunitense, sancendo la fine

¹ Atwood Margaret, *Il racconto dell’ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 80.

² Berti Barbara, “Polonia, manifestazioni per legalizzare l’aborto” in *La Nazione*, 16 giu 2023, URL https://luce.lanazione.it/attualita/polonia-manifestazioni-per-legalizzare-laborto-x9srk744#google_vignette, consultato il 22 mag 2025.

³ “Iran: La nuova legge sul velo obbligatorio rafforza l’oppressione contro donne e ragazze” in *Amnesty International*, 11 dic 2024, URL <https://www.amnesty.it/iran-la-nuova-legge-sul-velo-obbligatorio-rafforza-loppressione-contro-donne-e-ragazze/>, consultato il 22 mag 2025.

⁴ “Nuovo anno scolastico in Afghanistan: salgono a 2,2 milioni le ragazze private del diritto all’istruzione” in *Unicef*, 21 mar 2025, URL <https://www.unicef.it/media/nuovo-anno-scolastico-in-afghanistan-salgono-a-2-2-milioni-le-ragazze-private-del-diritto-all-istruzione/>, consultato il 22 mag 2025.

definitiva del diritto costituzionale all'aborto⁵. Nel 2025, in Georgia, Adriana Smith – una donna incinta – è stata dichiarata cerebralmente morta, tuttavia i medici hanno continuato a mantenerla in vita artificialmente per mesi per permettere la nascita del bambino, in conformità con le leggi statali anti-aborto.⁶ Quest'ultimo avvenimento in particolare ha richiamato un episodio di *The Handmaid's Tale* – il nono della terza stagione – nel quale la protagonista è costretta a vegliare su un'Ancella anch'essa in coma, tenuta in vita fino al termine la gravidanza, rafforzando maggiormente la convinzione che il racconto di Atwood funga da avvertenza rispetto a ciò che potrebbe veramente avverarsi. In questo contesto, ancora di più, *The Handmaid's Tale* è diventato un'icona della resistenza femminista, creando un prodotto transmediale capace di superare i confini del mero intrattenimento.

Le ragioni che mi hanno spinto ad approfondire questo oggetto di studio sono molteplici, ma tutte riconducibili ad un obiettivo comune: la necessità di riconoscere e decostruire i dispositivi culturali attraverso cui il patriarcato continua a manifestarsi e riprodursi, avendo degli strumenti critici che permettano di analizzarne i contenuti. In un'epoca in cui i diritti delle donne vengono sistematicamente messi a rischio in nome della tradizione, la sicurezza, la religione o il calo della natalità, ritengo imprescindibile interrogare il ruolo dell'immaginario audiovisivo nella costruzione di una memoria e coscienza collettiva. Come fruitrice, spettatrice, ma anche donna e cittadina, ho avvertito l'urgenza di analizzare in che modo la rappresentazione della sofferenza femminile possa trasformarsi in spettacolo o in impulso alla ribellione. Perché alcune immagini scuotono mentre altre anestetizzano? Qual è il confine tra empatia e voyeurismo? E quale tra denuncia e spettacolarizzazione? E soprattutto, cosa significa, oggi, osservare dei corpi femminili violati, eppure ancora capaci di disobbedire e creare moti rivoluzionari? In questo senso *The Handmaid's Tale* funge non solo da racconto distopico o avvertimento, ma anche da specchio deformante del nostro presente, di ciò che abbiamo vissuto, viviamo e potremmo vivere in un prossimo futuro, proprio perché i prodotti culturali non sono semplice intrattenimento, ma ogni rappresentazione contribuisce a definire ciò che riteniamo accettabile, immaginabile e legittimo. L'analisi di questo prodotto comporta misurarsi con la possibilità di assistere all'opera attraverso strumenti critici, esplorando le strategie visive mediante cui la cultura femminista tenta di risignificare la cultura della parità attraverso i medesimi simboli dell'oppressione, in modo da trasformarli in strumenti di lotta e consapevolezza collettiva.

⁵ Falletti Elena, "Una marcia indietro lunga cinquant'anni: la sentenza della Corte Suprema americana Dobbs v. Jackson in tema di aborto" in *GenIUS*, 23 gen 2023, URL <https://www.geniusreview.eu/2023/una-marcia-indietro-lunga-cinquantanni-la-sentenza-della-corte-suprema-americana-dobbs-v-jackson-in-tema-di-aborto/>, consultato il 22 mag 2025

⁶ Nicolosi Eugenia, "Adriana Smith è stata trasformata in una incubatrice umana: da questa prospettiva fa male, vero?" in *fem*, 22 mag 2025, URL <https://www.alfemminile.com/attualita/adriana-smith-gravidanza-forzata-diritti-delle-donne/>, consultato il 22 mag 2025

Il primo capitolo di questo elaborato è una panoramica dell'opera, a partire dalla pubblicazione del romanzo di Margaret Atwood per poi seguirne la trasposizione cinematografica e in particolare quella seriale, con attenzione sia alla struttura narrativa che alla creazione dell'universo distopico di Gilead. Il capitolo analizza inoltre la dimensione transmediale dell'opera, ricostruendone la circolazione attraverso vari formati e supporti, come il web e il fandom.

Il secondo capitolo si concentra sulla forma iconografica dell'iconico abito rosso e il copricapo bianco indossato dalle Ancelle, indagandone la portata simbolica, le radici religiose e culturali che l'hanno ispirato e la loro evoluzione in strumenti visivi di dissenso. Particolare attenzione è riservata all'utilizzo di questi elementi nelle manifestazioni femministe contemporanee, dove le Ancelle escono dal loro universo di finzione per diventare strumenti performativi di contestazione politica.

Il terzo e ultimo capitolo affronta le problematiche e criticità della rappresentazione del dolore e della violenza nella serie televisiva, concentrandosi sull'analisi dell'estetica della sofferenza, sulla spettacolarizzazione del trauma e sul dibattito interno al femminismo circa i rischi di questo tipo di narrazione. In questo capitolo si propone infine un esame sui limiti di un prodotto che si muove tra denuncia radicale dei sistemi di oppressione e pornografia del dolore, riflettendo criticamente sulle potenzialità e contraddizioni dell'uso politico dell'immaginario audiovisivo.

I. DALLA DISTOPIA ALLA CULTURA POP: GENESI E METAFORMOFOSI DI *THE HANDMAID'S TALE*

1.1. *Genesis, trama e ricezione del romanzo di Margaret Atwood*

*“Some books haunt the reader. Others haunt the writer. The Handmaid’s Tale has done both”*⁷

Margaret Atwood

Nata a Ottawa nel 1939, Margaret Eleanor Atwood è diventata una delle principali voci della letteratura contemporanea, attraversando diversi generi come la poesia, il romanzo e in particolare la fantascienza, con una forte attenzione alle tematiche sociali, politiche e femministe. L’autrice ha spesso rifiutato l’etichetta di “scrittrice di fantascienza”, preferendo definire i suoi romanzi “speculative fiction” – narrazioni che si basano su possibilità reali piuttosto che su elementi fantastici – o “ustopie”, ovvero la fusione di utopia e distopia poiché “ognuna contiene una versione latente dell’altra”.⁸

Il romanzo *The Handmaid’s Tale* di Margaret Atwood – pubblicato nel 1985 – si colloca nel filone delle grandi narrazioni distopiche del Novecento, raccogliendo l’eredità di opere come *1984* di George Orwell e *Brave New World* di Aldous Huxley. Tuttavia Atwood reinventa la distopia da una prospettiva inedita, segnando una svolta nel panorama di questo genere. Alcuni critici, infatti, parlano del *Racconto dell’Ancella* come di una tra le prime distopie critiche⁹, in cui “la speranza si trova all’interno del romanzo anche per i protagonisti, e non solo all’esterno per chi legge, sostituendo dei finali ambigui e aperti a quelli tradizionalmente tragici delle distopie classiche”.¹⁰ La genesi del romanzo è intimamente radicata nel contesto storico e politico nordamericano degli anni Settanta e Ottanta: la stessa Margaret Atwood ha ripetutamente evidenziato come l’opera sia nata da un’attenta osservazione delle tendenze autoritarie e delle regressioni sui diritti delle donne che si stavano manifestando all’epoca. Gli anni ’80, infatti, videro una rinascita del conservatorismo religioso negli Stati Uniti, incarnato da figure come Ronald Reagan e dai movimenti evangelici. Questa ondata conservatrice promuoveva un tale ritorno ai valori tradizionali, a scapito dei diritti conquistati negli anni precedenti dal movimento femminista, che Atwood ammette come la sua

⁷Atwood Margaret, “Margaret Atwood on How She Came to Write *The Handmaid’s Tale*: The Origin Story of an Iconic Novel”, Lit Hub, 25 aprile 2018, URL <https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/>, consultato il 23 aprile 2025.

⁸ Atwood Margaret, *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, Londra, Virago, 2011, p.66.

⁹ Baccolini Raffaella, Moylan Tom, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003, pp. 155-166.

¹⁰ Benvenuti Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2023, p. 264.

preoccupazione fosse osservare quanto velocemente i diritti possano essere revocati.¹¹ Un momento decisivo per l'inizio della stesura dell'opera si verificò nella primavera del 1984, durante il soggiorno dell'autrice a Berlino Ovest, in particolare nella Helmstedter Straße, a pochi passi dal Muro che ancora separava la parte occidentale della città da Berlino Est; questo confine fisico e ideologico, residuo tangibile delle tensioni del secondo dopoguerra e della Guerra Fredda, si rivelò per l'autrice una fonte di forte suggestione creativa. Come racconta Atwood: l'impossibilità di ignorare la pervasività della sorveglianza e lo slittamento verso una forma di controllo totalitario ispirò profondamente la costruzione del romanzo. Un episodio particolarmente significativo fu la lettura di un titolo di giornale: "Donne costrette a partorire", che l'autrice ricorda come una delle scintille che fecero scattare l'immaginazione distopica del romanzo.¹² Il titolo originario non era *The Handmaid's Tale*, ma *Offred* in riferimento diretto alla protagonista: ogni Ancella, infatti, perde il proprio nome per assumerne uno che la identifichi come proprietà del Comandante, così accade al personaggio principale che da June diventa Of-fred (ovvero "di Fred"); il titolo venne modificato il 3 gennaio 1985, mentre Atwood aveva già scritto 150 pagine. Il romanzo è stato realizzato in gran parte in modo artigianale: l'autrice redigeva il testo a mano per poi trascriverlo a macchina, in un'epoca in cui il computer era ancora poco diffuso; è stato completato nel giugno del 1985, mentre Atwood si trovava a Tuscaloosa, in Alabama; la prima persona a leggere il manoscritto è stata la scrittrice Valerie Martin, che ha poi incoraggiato l'autrice a proseguire senza esitazioni; la pubblicazione è avvenuta nell'autunno del 1985 in Canada, seguita nel febbraio del 1986 dalle edizioni per il mercato britannico e statunitense. Completato in un clima di fermento creativo e consapevolezza politica, *The Handmaid's Tale* si è da subito differenziato per la sua capacità di canalizzare inquietudini collettive e contemporanee, trasformandole in un racconto distopico che però attinge con rigore a eventi storici già avvenuti. Tuttavia ciò che ha garantito al romanzo una fortuna così protratta nel tempo è la sua potenza narrativa: un mondo immaginario raccontato dalla voce intima della protagonista Offred, la cui esperienza personale diventa la lente privilegiata del lettore per osservare il funzionamento del sistema repressivo di Gilead. Come spiega Benvenuti,

attraverso il punto di vista della protagonista Offred, che accosta continuamente ricordi del passato con la situazione presente di Gilead, Atwood riesce a unire gli elementi di critica sociale e politica al dolore privato e personale della protagonista.¹³

¹¹ Atwood Margaret, "Margaret Atwood on How She Came to Write *The Handmaid's Tale*: The Origin Story of an Iconic Novel", Lit Hub, 25 aprile 2018, URL <https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/>, consultato il 23 aprile 2025.

¹² *Ibidem*.

¹³ Benvenuti Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2023, p. 276.

La narrazione del romanzo, dunque, è affidata alla voce di Offred (Difred), una delle donne diventate Ancella nella Repubblica di Gilead. Il romanzo si apre con la protagonista rinchiusa nella palestra di quella che una volta era una scuola, ora trasformata in un centro di educazione, dove le Ancelle vengono addestrate alla loro nuova funzione all'interno della società da parte di un gruppo di istruttrici note come "Zie". Il cosiddetto "Centro Rosso" si presenta da subito come uno spazio di controllo e perdita dell'individualità: le donne sono isolate e plasmate secondo i dogmi del regime. Questi centri possono essere definiti veri e propri "spazi liminali", secondo la definizione proposta da Richard Schechner:

Un limen è una soglia o un davanzale, una striscia sottile né dentro né fuori da un palazzo o da una stanza che unisce uno spazio a un altro, una via di passaggio tra luoghi diversi più che un luogo in sé. Nei rituali e nelle performance, lo spazio sottile del limen si amplifica in uno spazio, concettualmente e praticamente, più ampio. Ciò che di solito costituisce meramente uno spazio di attraversamento diviene il luogo elettivo dell'azione. E questa azione rimane, per usare l'espressione di Turner «perfettamente di passaggio». Per quanto sia estensibile nello spazio e nel tempo, essa, infatti, conserva la sua peculiarità di provvisorietà e attraversabilità.¹⁴

Nella prospettiva dei Performance Studies, lo spazio liminale rappresenta un ambiente di sospensione e transizione, dove chi entra sospende la propria identità precedente senza averne ancora acquisita una nuova, come accade nei Centri Rossi di *The Handmaid's Tale*: spazi di rituali liminali dove le donne sono isolate, private del proprio passato e sottoposte a rituali disciplinari finalizzati alla cancellazione dell'identità. In questo contesto di coercizione e controllo, le Ancelle si trovano in una condizione intermedia: non sono più ciò che erano, ma non sono ancora ciò che il sistema vuole che diventino dal momento che è in questo spazio sospeso, performativo e simbolico che si realizza la loro trasformazione forzata. Già dalle prime pagine infatti emerge la netta separazione tra la condizione in cui Offred è costretta a vivere e il passato recente, rievocato attraverso flashback, in cui la protagonista viveva con il marito Luke e la figlia, fino ad arrivare al momento in cui la quotidianità viene interrotta dal colpo di Stato che ha poi dato origine a Gilead. La rottura è progressiva: il governo viene rovesciato, le donne perdono tutti i diritti, le loro carte di credito vengono disattivate, poi licenziate in massa e infine private della loro autonomia.

Uno degli aspetti più interessanti del romanzo è proprio la sua capacità di raccontare l'instaurazione di Gilead non come un evento improvviso e inaspettato, ma come un processo graduale, segnato da una lenta e sistematica sottrazione dei diritti. June – nome della protagonista prima che le venga assegnato quello di Offred – inizialmente fatica a percepire l'entità dei cambiamenti e di ciò che sta

¹⁴ Schechner Richard, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 132.

accadendo intorno a lei, immersa in un clima di confusione e smarrimento. È proprio in questa progressiva normalizzazione e razionalizzazione dell'oppressione che risiede una delle critiche politiche più efficaci del romanzo: una sorta di avvertimento al lettore sul rischio di assistere passivamente alla perdita di libertà senza rendersene conto. Le prime restrizioni sono presentate come provvedimenti amministrativi isolati, eventi apparentemente tecnici, burocratici e temporanei: disattivazione delle carte di credito, licenziamenti e, infine, esclusione formale delle donne dal mondo del lavoro. Queste misure sono cariche di significato politico dal punto di vista femminista, in quanto colpiscono uno dei pilastri dell'emancipazione femminile, ovvero l'indipendenza economica. Nel saggio *Le signore non parlano di soldi* di Azzurra Rinaldi – docente di Economia politica all'Università degli Studi di Roma Unitelma Sapienza – si analizza come in molte culture, inclusa quella italiana, il denaro sia storicamente un privilegio dei maschi, limitante per la libertà femminile visto che l'indipendenza economica non rappresenta solo un obiettivo materiale, ma anche una condizione fondamentale per esercitare scelte autonome. Secondo i dati citati nel libro, il 55% degli uomini afferma di essere la persona che in famiglia si occupa delle finanze, contro il 38% delle donne, il 63% degli uomini dichiara di percepire un reddito più alto della partner, contro il 21% delle donne.¹⁵ La violenza economica è una forma di abuso, spesso invisibile, che si concretizza nel controllo sulle risorse della donna e nella sua esclusione da ogni autonomia decisionale in ambito finanziario perché l'indipendenza economica non solo è necessaria come strumento di emancipazione, ma anche come forma di protezione contro dinamiche di potere asimmetriche e potenzialmente oppressive. Attraverso la lente distopica, *The Handmaid's Tale* mostra come la perdita di questa indipendenza non sia solo una questione di denaro, ma un meccanismo di controllo che mina la libertà femminile, rendendo le donne vulnerabili a sistemi totalitari.

Potremmo definirlo come un vero e proprio sabotaggio operato dal persecutore nei confronti della vittima: l'uomo fa in modo che la donna non lavori e non percepisca reddito, oppure si appropria del suo reddito, la isola e la indebolisce. La rende instabile e dipendente da un punto di vista economico e finanziario, riduce la sua libertà, le impedisce di scegliere, la priva di ogni possibilità di andarsene e di fuggire. L'instabilità e l'insicurezza economica sono questioni di genere alla pari di altre forme di discriminazione come la distribuzione iniqua dei lavori di cura, la svalutazione sistematica delle donne nel mercato del lavoro e l'educazione finanziaria lacunosa che ricevono dalle proprie famiglie. Sono tutti fattori che contribuiscono al loro impoverimento sociale ed economico. Anche per questi motivi, le donne che ne sono vittime stentano a riconoscere di trovarsi in una situazione di violenza economica, soprattutto se sono molto giovani e all'inizio della relazione. La violenza economica può

¹⁵ Rinaldi Azzurra, *Le signore non parlano di soldi. Quanto ci costa la disparità di genere?*, Milano, Fabbri, 2023, p. 118.

assumere confini frastagliati e sfumati e spesso le donne vengono educate a considerare normali comportamenti apparentemente benevoli ma in fondo deleteri.¹⁶

La reazione delle donne – compresa Offred – alla limitazione del diritto economico, è inizialmente smorzata dalla fiducia nel fatto che si tratti di una misura temporanea o di eccessi che verranno corretti. Questo atteggiamento sottolinea un tema centrale nell’opera di Atwood e nella riflessione femminista: la tendenza delle società patriarcali a normalizzare la violenza strutturale o a renderla invisibile tramite il linguaggio della legge, della sicurezza o della religione. L’autrice presenta con lucidità come ogni fase del processo totalitario si accompagna a una specifica negazione di un diritto femminile precedentemente conquistato, come il diritto al lavoro, alla proprietà, al movimento, alla salute riproduttiva, all’espressione della propria identità. Le restrizioni non sono, dunque, imposizioni violente e immediate, ma modifiche gradualmente e apparentemente razionali, che diventano accettabili proprio perché inserite nella quotidianità. Questa dinamica viene resa in modo particolarmente potente nella riflessione della protagonista:

Era così che si viveva allora? Vivevamo di abitudini. Come tutti, la più parte del tempo. Qualsiasi cosa accada rientra sempre nelle abitudini. Anche questo, ora, è un vivere di abitudini. Vivevamo, come al solito, ignorando. Ignorare non è come non sapere, ti ci devi mettere di buona volontà. Nulla muta istantaneamente: in una vasca da bagno che si riscaldi gradatamente moriresti bollito senza nemmeno accorgertene. C'erano notizie sui giornali, certi giornali, cadaveri dentro rogge o nei boschi, percossi a morte o mutilati, manomessi, così si diceva, ma si trattava di altre donne, e gli uomini che commettevano simili cose erano altri uomini. Non erano gli uomini che conoscevamo. Le storie dei giornali erano come sogni per noi, brutti sogni sognati da altri. Che cose orribili, dicevamo, e lo erano, ma erano orribili senza essere credibili. Erano troppo melodrammatiche, avevano una dimensione che non era la dimensione della nostra vita. Noi eravamo la gente di cui non si parlava sui giornali. Vivevamo nei vuoti spazi bianchi ai margini dei fogli e questo ci dava più libertà. Vivevamo negli interstizi tra le storie altrui.¹⁷

Attraverso questa metafora, Atwood denuncia il pericolo dell’adattamento a condizioni sempre più oppressive. Il problema, dunque, non è solo la perdita dei diritti, ma la difficoltà nel riconoscerla come tale finché non ci colpisce direttamente. Le notizie di violenza e abusi, ad esempio, arrivano come sogni disturbanti, troppo distanti per essere creduti, troppo drammatici per essere accettati. A tal proposito, Marilyn Frye – filosofa americana e teorica femminista – nel suo saggio “Oppression”, contenuto in *The Politics of Reality* (1983), evidenzia attraverso un’analogia come le

¹⁶ Rinaldi Azzurra, *Le signore non parlano di soldi. Quanto ci costa la disparità di genere?*, Milano, Fabbri, 2023, p. 107.

¹⁷ Atwood Margaret, *Il racconto dell’ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, pp. 80-81.

singole restrizioni possano sembrare insignificanti se considerate isolatamente, ma insieme formino una rete che limita la libertà individuale.

If you look very closely at just one wire in the cage, you cannot see the other wires. If your conception of what is before you is determined by this myopic focus, you could look at that one wire, up and down the length of it, and be unable to see why a bird would not just fly around the wire any time it wanted to go somewhere. ... It is only when you step back, stop looking at the wires one by one, microscopically, and take a macroscopic view of the whole cage, that you can see why the bird does not go anywhere; and then you will see it in a moment.¹⁸

Le due autrici invitano a non farsi ingannare dalla parzialità, poiché la somma delle singole oppressioni costruisce un sistema violento, infatti l'immagine della gabbia di Frye e quella della vasca di Atwood condividono lo stesso messaggio: la forma più pericolosa di oppressione è quella che si presenta lentamente, in modo impercettibile, fino a diventare irreversibile. È proprio in questo clima di progressiva disgregazione delle libertà femminili che June tenta la fuga con il marito Luke e la figlia, cercando di attraversare il confine e raggiungere il Canada. Il tentativo fallisce, Luke viene separato da loro, la figlia sottratta e June catturata. Questo evento sancisce l'inizio del percorso della protagonista, che si trova costretta a trasformarsi da madre a prigioniera e infine Ancella, privata del nome e dell'identità. A partire da questo momento, la narrazione si costruisce alternando il presente e il passato della protagonista, attraverso flashback sempre più frammentati e dolorosi nei quali riaffiorano i ricordi di una vita precedente evidenziando con forza quanto ciò che un tempo appariva ordinario fosse in realtà un privilegio dato per scontato, fino a che non è stato irrimediabilmente sottratto.

Mi troverò mai ancora in una camera d'albergo? Quanto le ho sprecate, quelle camere, quella libertà dall'essere vista. Libertà presa in affitto. Nei pomeriggi, quando Luke stava ancora scappando da sua moglie, quand'ero ancora inafferrabile per lui. Prima che ci sposassimo e io prendessi consistenza. Arrivavo sempre per prima. Non che sia capitato tanto spesso, ma adesso mi pare come un decennio, un'era; ricordo tutto quello che indossavo, le camicette, i foulard. Camminavo su e giù, aspettandolo, accendevo la televisione e poi la spegnevo, mi mettevo un po' di profumo dietro le orecchie, Opium, si chiamava. Era contenuto in una boccetta cinese, rossa e oro. Ero nervosa. Mi amava? Poteva trattarsi soltanto di una relazione passeggera. Perché non ce lo siamo mai chiesto? A quel tempo gli uomini e le donne si provavano l'uno con l'altra, indifferentemente, come vestiti, rifiutando tutto ciò che non andava bene. Sentivo bussare alla porta; aprivo, con sollievo, con desiderio. La sua presenza era limitata a quei brevi momenti, eppure pareva dovesse durare all'infinito. Stavamo sdraiati, di

¹⁸ Frye Marilyn, *The Politics of Reality: essays in feminist theory*, Berkeley, Clarkson Potter/Ten Speed, 1983, pp. 4-5.

pomeriggio, in quei letti, tenendoci la mano, a parlare, di quello che era possibile, o impossibile. Che si poteva fare? Ritenevamo di avere molti problemi. Come potevamo sapere che eravamo felici? [...] Mi colgono, questi ricordi del passato, come uno svenimento, un'ondata che mi passa travolgente sulla testa.¹⁹

Offred viene assegnata come Ancella ad una famiglia di alto rango, composta dal Comandante Fred e sua moglie Serena Joy, con lo scopo di seguire rigidi rituali religiosi, come la cosiddetta Cerimonia (Figura 1). Una volta al mese, infatti, durante il periodo fertile l'Ancella viene violentata dal Comandante in presenza della Moglie, in un atto legittimato dal dovere sociale e religioso. La quotidianità di Offred è scandita da silenzi, sorveglianza e controllo, non può leggere né scrivere e ogni gesto deve rispettare delle regole imposte.

Occupare il tempo. Questa è una cosa alla quale non ero preparata: la quantità di tempo vuoto, le lunghe parentesi di niente. Il tempo come un canto fermo. Se solo potessi ricamare, tessere, lavorare a maglia, se avessi qualcosa da fare con le mani. Voglio una sigaretta. Ricordo le visite ai musei, nelle sale dell'Ottocento: l'interesse che avevano allora per gli harem. Decine di quadri di pingui donne sdraiate su divani, con turbanti o berretti di velluto in capo, rinfrescate da ventagli di code di pavone, un eunuco sullo sfondo che fa da guardia. Studi di carne sedentaria, dipinti da uomini che in un harem non erano mai stati. Si riteneva che fossero quadri erotici, e anch'io pensavo che lo fossero, allora, ma adesso capisco di che trattavano veramente. Erano quadri sull'animazione interrotta; sull'attesa, su oggetti non in uso. Erano quadri sulla noia. Ma forse la noia è erotizzante quando a viverla sono le donne, per gli uomini.²⁰

Questo passaggio sottolinea come l'oppressione avvenga anche attraverso la passività forzata, l'attesa imposta, tuttavia, nonostante la condizione apparentemente immobile, Offred riesce a ritagliarsi piccoli spazi di resistenza e libertà. Con il tempo inizia ad avere incontri clandestini con il Comandante, in momenti non autorizzati: giocano a Scrabble, leggono riviste proibite e parlano. Questi incontri, per quanto squilibrati, rappresentano per la protagonista una tregua dalla rigidità del sistema, sebbene non venga negata la consapevolezza che il Comandante stesso sia parte dell'ingranaggio oppressivo.

La mia presenza lì è illegale. Ci è proibito stare sole coi Comandanti. Noi esistiamo per scopi di procreazione, non siamo concubine, geishe, cortigiane. Al contrario: è stato fatto il possibile per allontanarci da quella categoria. Non dobbiamo avere qualità di intrattenitrici, non è lasciato spazio al risvegliarsi di desideri segreti, nessun allettamento speciale dev'essere concesso da parte loro o

¹⁹ Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, pp. 72-73-75.

²⁰ Ivi, p. 95.

nostra, né ci dev'essere il più piccolo appiglio per l'amore. Noi siamo dei grembi con due gambe, nient'altro: sacri recipienti, calici ambulanti. Allora perché lui mi vuole vedere, di notte, sola? Se verrò presa, sarà alla tenera mercé di Serena Joy che verrò consegnata. Lui non è tenuto a immischiarsi della disciplina interna, questa è una faccenda che riguarda le donne. Dopo ci sarà la riclassificazione. Potrei diventare una Nondonna. Rifiutare di vederlo potrebbe essere peggio. Non ci sono dubbi su chi è il detentore del vero potere. Ma ci dev'essere qualcosa che lui vuole da me e volere significa avere una debolezza. E proprio la debolezza, qualunque essa sia, che mi attira. È come una piccola crepa in un muro prima impenetrabile. Premendo l'occhio contro questa sua debolezza, forse sarò in grado di vedere la mia strada. Voglio sapere quello che lui vuole. Alzo la mano, busso alla porta della stanza proibita, dove non sono mai stata, dove le donne non entrano. Nemmeno Serena Joy. Sono i Custodi a fare le pulizie. Quali segreti, quali totem maschili vi sono conservati? Mi vien detto d'entrare. Apro la porta, entro.²¹

In parallelo, Offred intreccia un rapporto affettivo e sessuale con Nick, l'autista del Comandante. Questo legame, nato inizialmente da una richiesta di Serena Joy con lo scopo di aumentare le possibilità di gravidanza, si trasforma per la protagonista nell'unico contatto umano autentico, in una relazione ambigua che mescola attenzione, dipendenza e desiderio di salvezza. La lealtà di Nick resta incerta per tutto il racconto, alimentando un costante senso di disagio e precarietà. Nel frattempo, tramite un'altra Ancella della sua zona, di nome Ofglen, June entra in contatto con una rete di resistenza chiamata Mayday, una cellula clandestina che si oppone al regime nel tentativo di sabotarlo dall'interno e offrire sostegno alle vittime del sistema. La scoperta di questo movimento rappresenta un momento cruciale per la protagonista, che per la prima volta inizia a considerare la possibilità di una ribellione, ma ogni tentativo di opposizione è accompagnato da un alto grado di rischio. La repressione, infatti, avviene in modo brutale e immediato: chi viene scoperto rischia di essere giustiziato, torturato o deportato nelle Colonie, campi di lavoro nelle aree contaminate dove si viene mandati a morire. La tensione nel romanzo aumenta progressivamente, mentre la protagonista vive in costante bilico tra sottomissione apparente e resistenza interiore. Il romanzo si conclude con il prelievo di Offred da parte di un furgone degli Occhi, una sorta di polizia segreta incaricata di mantenere l'ordine e il controllo sociale, gli Occhi sono ovunque, ma mai identificabili con certezza, rendendo impossibile distinguere alleati e nemici. Non viene spiegato se la protagonista sia stata tradita o se a portarla via siano i membri della resistenza: il finale aperto rappresenta una delle innovazioni più significative nella scrittura di Atwood, poiché preserva un margine di speranza tanto per la protagonista quanto per il lettore. Il romanzo si conclude con la frase "Salgo, nel buio, o nella luce", che sovverte la consueta conclusione tragica tipica delle distopie

²¹ Ivi, pp. 181-182.

classiche, trasformando l'ambiguità in una possibilità utopica, uno spazio sospeso in cui l'esito non è ancora stato determinato.²²

L'ultima sezione del romanzo – le “Note storiche” – introduce un salto temporale nel futuro, più precisamente nel 2100, in cui un gruppo di accademici discute la testimonianza registrata di Offred, rinvenuta su alcune cassette. Questo epilogo, dal tono ironico e distaccato, offre una riflessione metanarrativa sulla storiografia, il potere interpretativo e la memoria, mettendo in discussione l'oggettività con cui si tramandano le narrazioni del passato. Come spiega Benvenuti:

Se da un lato l'epilogo dà a chi legge un senso di sollievo rivelando la fine del regime e che Offred è sopravvissuta, esso serve anche per ricordare ai lettori di non accontentarsi di un finale facilmente consolatorio e falsamente utopico. L'accostamento di autori diversi di testi – Offred, con il suo racconto, e il Professor Pieixoto, lo studioso che alla fine del 2100 mette insieme il racconto orale di Offred e lo trasforma nel testo scritto che abbiamo appena letto – incoraggia chi legge ad andare oltre le semplici e consolatorie interpretazioni. Il testo di Offred è una ricostruzione dello studioso, la cui versione distaccata tende a neutralizzare l'impatto trasgressivo delle azioni di Offred e a perpetuare, in un certo senso, la misoginia di Gilead. La preferenza dello studioso per la storia ufficiale, i personaggi famosi e il suo disinteresse per i racconti privati e personali di Offred rappresentano una visione conservativa e tradizionale della disciplina storica, un'accettazione delle gerarchie e un tentativo di raggiungere una conoscenza oggettiva – tutti valori che il femminismo ha criticato e che sono portati all'estremo in Gilead, ma sono più o meno presenti anche nella nostra società così come in quella futura di Nunavit. Atwood, dunque, decostruisce l'epilogo e i valori che presenta mettendolo a confronto con lo spazio utopico e di resistenza lasciato aperto dalla non chiusura dell'avvincente racconto di Offred. L'affascinante e complessa distopia di Atwood incoraggia il pubblico a leggere criticamente, a dare importanza alla storia personale di Offred e a vedere nel suo dolore privato e individuale il prodotto di forze economiche, politiche e sociali.²³

Attraverso questa struttura narrativa stratificata e complessa, *The Handmaid's Tale* costruisce una riflessione profonda sul potere, sulla memoria e sul ruolo della narrazione come atto politico.

1.2. La fede come strumento di oppressione: il modello totalitario di Gilead

La Repubblica di Gilead – o Galaad – è uno stato totalitario teocratico a ispirazione cristiana, formatosi dopo un golpe avvenuto negli Stati Uniti ad opera di alcuni estremisti religiosi.

²² Baccolini Raffaella, “Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope”, in Moylan Tom e Baccolini Raffaella (a cura di), *Utopia, Method, Vision. The Use Value of Social Dreaming*, Oxford, Peter Lang pp. 159-189.

²³ Benvenuti Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2023, p. 269.

Approfittando dell'instabilità politica e sociale causata da una disastrosa guerra – che ha prodotto gravi contaminazioni ambientali, radiazioni e produzione di rifiuti tossici, nonché un drastico calo della fertilità – il nuovo regime ha instaurato una dittatura, fondata sul controllo totale dei corpi, il cui obiettivo principale è la procreazione al fine di contrastare l'inverno demografico. Tutti coloro che non possono contribuire all'aumento della natalità – come le persone omosessuali o le donne sterili – vengono condannati a ruoli subalterni e umilianti, come le Marte, o deportati in campi di lavoro forzati chiamati Colonie. Il nome “Galaad” fa riferimento all'omonima regione montuosa citata più volte nella Bibbia (oltre che in altre opere distopiche come *La Torre Nera* di Stephen King), situata a est del fiume Giordano, in Palestina. La scelta di questo toponimo non è casuale: è un riferimento che accentua la pretesa sacralità del nuovo ordine politico, fondato su una rilettura distorta delle Scritture. La Repubblica di Gilead è un complesso sistema sociale fondato sull'oppressione e su una rigida codificazione dei ruoli. La struttura di questa società è completamente gerarchica, infatti ogni individuo ha un ruolo preciso, determinato dal genere, dalla fertilità e dalla classe di appartenenza. La classificazione dei cittadini, in particolare delle donne, è utile a mantenere l'ordine e a rendere impossibile qualsiasi forma di solidarietà o opposizione. Al vertice della gerarchia sociale femminile si trovano le Mogli dei Comandanti, donne di alto rango, spesso sterili. Nonostante la posizione privilegiata, esse restano escluse dall'ambito decisionale e possono esercitare un controllo solo nella sfera domestica, spesso manifestando frustrazione e crudeltà verso le altre donne, in particolare le Ancelle. A seguire vi sono le Marte, incaricate delle mansioni domestiche come cucinare e pulire, che pur ricoprendo un ruolo servile vivono in una condizione relativamente stabile e protetta rispetto ad altre categorie. Le Ancelle costituiscono il perno del sistema riproduttivo di Gilead: donne fertili, obbligate a servire le famiglie dei Comandanti per garantire la natalità, che ogni mese sono sottoposte alla Cerimonia, uno stupro rituale codificato e giustificato da una distorta interpretazione della Bibbia. A disciplinare le Ancelle ci sono le Zie, che rappresentano uno degli strumenti più efficaci per far interiorizzare e giustificare l'oppressione tra le donne, consentendo la perpetuazione del patriarcato, sono donne anziane, autoritarie e fanatiche, che svolgono un ruolo educativo e coercitivo all'interno del Centro Rosso, attraverso punizioni corporali, indottrinamento e controllo psicologico. Le Ecomogli invece sono sposate con uomini di basso rango e svolgono tutte le funzioni: riproduzione, cura e lavoro domestico. Infine ci sono le Nondonne: tutte coloro che non rientrano nei parametri di utilità stabiliti dal regime, come le lesbiche, le femministe, le ribelli, le intellettuali o le donne sterili; considerate inutili o pericolose, vengono deportate nelle Colonie, territori letali in cui si lavora fino alla morte, smaltendo rifiuti tossici in condizioni disumane.

Per quanto riguarda gli uomini, il potere è concentrato nelle mani dei Comandanti, massimi rappresentanti della gerarchia di Gilead, che detengono l'autorità legislativa, politica, militare,

religiosa ed economica. I Comandanti hanno il diritto ad avere una Moglie, un'Ancella e una casa servita da Marte e Custodi. Il loro ruolo è quello di preservare l'ordine e il dogma religioso, dal momento che rappresentano la volontà di Dio nella società. Subito al di sotto ci sono gli Angeli, soldati d'élite impiegati nelle guerre di frontiera, nei territori contesi e nella difesa del regime, che incarnano l'ideale militarizzato di viralità e fedeltà allo Stato, solo dopo il servizio reso possono guadagnare diritti superiori, come quello di avere una famiglia. I Custodi della Fede – o semplicemente Custodi – sono ufficiali di basso rango incaricati di funzioni pratiche e logistiche: autisti, guardie del corpo, personale di sorveglianza. Gli Occhi costituiscono la polizia segreta della Repubblica di Gilead: operano in incognito per monitorare e reprimere qualsiasi forma di dissenso o comportamento sospetto, la loro presenza costante e indefinita alimenta un clima di terrore e sospetto tra i cittadini. Infine gli Ecouomini rappresentano la classe lavoratrice: svolgono i lavori manuali e i servizi essenziali per la società; pur avendo meno privilegi rispetto alle classi superiori, possono sposarsi e formare famiglie con le Ecomogli.

Per comprendere a pieno la struttura della Repubblica di Gilead, è necessario collocarla nel quadro teorico elaborato dalle principali riflessioni sui regimi totalitari. In particolare, l'opera di Hannah Arendt *Le origini del totalitarismo* rappresenta una lente interpretativa fondamentale per analizzare le dinamiche di potere e controllo proprie delle società oppressive. Arendt individua tre tratti distintivi del totalitarismo: la distruzione della sfera privata, l'annientamento dell'individualità e la costruzione di un'ideologia totalizzante, che si presenta come una verità assoluta e incontestabile, capace di interpretare ogni aspetto della realtà. Tali caratteristiche, chiaramente riconoscibili nell'assetto istituzionale di Gilead, delineano un sistema che fonda la propria sopravvivenza sull'eliminazione della soggettività e sulla totale sottomissione dell'individuo all'ordine ideologico dominante.

Le ideologie ritengono che una sola idea basti a spiegare ogni cosa nello svolgimento dalla premessa, e che nessuna esperienza possa insegnare alcunché dato che tutto è compreso in questo processo coerente di deduzione logica. [...] Nella loro pretesa di spiegazione totale, le ideologie hanno la tendenza a spiegare non quel che è, ma quel che diviene, quel che nasce e muore.²⁴

In questa affermazione, Arendt individua con chiarezza uno degli aspetti più pericolosi dell'ideologia totalitaria: la sua pretesa di spiegare l'evoluzione della storia e della vita all'interno di una logica assoluta e inalterabile. È proprio questo il meccanismo che troviamo in Gilead, dove ogni trasformazione sociale e ogni atto repressivo viene giustificato come necessario alla sopravvivenza del corpo collettivo. L'ideologia religiosa di Gilead – fondata su una dittatura

²⁴ Arendt Hannah, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 643-644.

teocratica – non si limita a fornire un quadro etico, ma si impone di costituire un sistema totalizzante di verità, all'interno del quale ogni aspetto – dalla sessualità alla maternità, dal linguaggio ai gesti quotidiani – è determinato e regolato. Le donne, in particolare, vengono ridotte a funzioni biologiche e spirituali, private di ogni autonomia, in un processo che esemplifica con esattezza ciò che Arendt definisce “annientamento dell'individualità”.

Per la conferma della mia identità io dipendo interamente dagli altri; ed è la grande grazia della compagnia che rifà del solitario un “tutto intero”, salvandolo dal dialogo della riflessione in cui si rimane sempre equivoci, e ridandogli l'identità che gli consente di parlare con l'unica voce di una persona non scambiabile.²⁵

Il sistema di Gilead, infatti, non si limita a reprimere dei comportamenti, ma agisce a livello più profondo: tenta di annullare la memoria, riscrivere la storia e reinterpretare la realtà costruendo un mondo in cui ogni alternativa diventa impensabile, e ogni dissenso, anche solo interiore, viene vissuto come colpa o eresia.

In questo quadro teorico si inserisce anche la riflessione di George Orwell, in particolare attraverso il concetto di “Neolingua” sviluppato nel romanzo *1984*. In esso, il linguaggio viene ridotto all'essenziale per impedire l'elaborazione di pensieri critici o sovversivi.

“Non capisci, lo scopo fondamentale del parlanuovo è di ridurre gli ambiti di pensiero. Alla fine il reopensiero sarà letteralmente impossibile, perché non esisteranno più parole con cui esprimerlo. Ogni concetto necessario sarà racchiuso nel modo più completo in un unico termine dal significato ben rigido e definito, di cui ogni significato secondario verrà cancellato dalla Storia. Già nell'undicesima edizione ci stiamo andando vicino. Ma il processo deve continuare molto dopo che io e te saremo morti. Sempre meno parole di anno in anno, gli ambiti della coscienza sempre più ridotti. Nemmeno adesso, certo, esistono scuse per il reopensiero. È solo una questione di autodisciplina, di regolamentazione del reale. Ma alla fine non servirà nemmeno quella. La Rivoluzione sarà completa quando La nostra lingua raggiungerà la perfezione [...]” aggiunse con una specie di gioia mistica. “Ci pensi mai, Winston, che per il 2050 al più tardi nemmeno un solo essere umano vivente potrà capire un discorso come il nostro”. “A parte...” cominciò Winston dubbioso, ma si fermò. Stava per dire “A parte i pro!” ma si era fermato, non era sicuro se un commento del genere fosse poco ortodosso. Ma Syme aveva capito benissimo. “I pro! non sono esseri umani” disse tranquillamente. “Secondo me, entro il 2050... Ogni diretta conoscenza del parlavecchio sarà distrutta. Insieme a tutta la letteratura del passato. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron... Esisteranno esclusivamente versioni delle loro opere in parlanuovo, rendendoli non soltanto diversi, ma proprio

²⁵ Ivi, p. 653.

opposti a quel che erano. Perfino la letteratura di Partito cambierà. Anche gli slogan. Si può mantenere uno slogan come “La libertà e la schiavitù quando il concetto di libertà viene abolito? Tutto il pensiero umano avrà una temperie diversa. Anzi, non esisterà proprio alcun pensiero, per come lo concepiamo oggi. Ortodossia significa assenza di pensiero... Inutilità del pensiero. Ortodossia è inconsapevolezza.”²⁶

Questo passaggio evidenzia con lucidità il ruolo centrale del linguaggio nella costruzione e nel mantenimento dell'ideologia totalitaria, in *1984* la Neolingua rappresenta uno dei dispositivi più incisivi nella costituzione del potere totalitario. Si tratta di una lingua, costruita su misura dal regime con la funzione di eliminare le possibilità di espressione del pensiero critico e del dissenso, il cui scopo principale non è quello di comunicare, ma di controllare, riducendo il vocabolario per limitare il pensiero, annullando ogni ambiguità, sfumatura o possibilità di formulare qualsiasi concetto alternativo rispetto a quello imposto. Come spiega Syme, uno dei personaggi del romanzo, “Lo scopo fondamentale del Parlanuovo è di ridurre gli ambiti di pensiero. Alla fine il reopensiero sarà letteralmente impossibile, perché non esisteranno più parole con cui esprimerlo”.²⁷ Questa operazione linguistica si fonda sull'assunto che ciò che non si può nominare non può nemmeno essere pensato.²⁸ In tal modo il regime riesce a penetrare nelle strutture cognitive dell'individuo, intervenendo a monte del pensiero stesso attraverso la modificazione della lingua ed esercitando il controllo non solo con la violenza fisica o la sorveglianza, ma attraverso un'architettura simbolica che rende impossibile l'immaginazione di un'alternativa. Il legame tra linguaggio, realtà e potere diventa così assoluto.²⁹

The deliberate erasure of words for concepts critical to dissent represents one of the most insidious aspects of Newspeak. This strategy is based on the premise that if there is no word for a concept, then the concept itself becomes increasingly difficult to conceive of and, consequently, impossible to act upon. For example, the word “freedom” is rendered obsolete in Newspeak, effectively erasing the concept from public discourse and consciousness. This erasure has profound semiotic implications: the signifier (word) for a crucial signified (concept) is eliminated, creating a void where resistance and critical thought might otherwise have flourished. This manipulation of the semiotic relationship between signifier and signified effectively restructures the cognitive and social landscape, making dissent unthinkable and ensuring the regime's unchallenged dominion over the populace. Through these mechanisms of control, Newspeak serves as a potent instrument of totalitarian power,

²⁶ Orwell George, *1984*, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 83-84.

²⁷ Ivi, p. 831.

²⁸ Courtine Jean-Jacques, Willet Laura, “A Brave New Language: Orwell's Invention of “Newspeak” in 1984” in *SubStance*, Vol. 15 (2), 1986, pp. 69-74.

²⁹ Youvan Douglas C. *The Semiotics of Newspeak: Language, Power, and Thought Control in Orwell's 1984*, 29 marzo 2024, p.5.

illustrating the capacity of language manipulation to shape and limit human thought and behavior. The semiotic analysis of these mechanisms reveals the depth of control achievable through the strategic restructuring of language. By manipulating signifiers and thereby controlling the range of conceivable signifieds, Newspeak encapsulates the ultimate aspiration of totalitarianism: to govern not only the actions but the very thoughts of its subjects, demonstrating the terrifying potential of language as a tool for oppression and control.³⁰

L'idea che l'ortodossia coincida con l'assenza di pensiero – “Ortodossia è inconsapevolezza”³¹ – mostra l'estrema radicalità del progetto totalitario orwelliano: un mondo in cui la coscienza individuale è disinnescata dalla lingua. La letteratura, la memoria, il passato vengono riscritti o cancellati, ogni espressione della soggettività viene rimossa in nome dell'uniformità ideologica. La Neolingua, dunque, è molto più di uno strumento linguistico: è il pilastro di un potere che si fonda sulla manipolazione della realtà circostante. In Gilead, come nella distopia orwelliana, il controllo del linguaggio non si limita a censurare le espressioni pericolose, ma agisce in modo più strutturale, eliminando progressivamente la possibilità stessa di pensare il dissenso dal momento che la comunicazione si riduce a formule rituali, stereotipate e imposte, mentre le donne sono addirittura escluse dalla lettura e dalla scrittura. Il sistema linguistico ideato dalla teocrazia di Atwood riflette pienamente la funzione del linguaggio come strumento di controllo dato che la comunicazione tra individui è ridotta al minimo, attraverso espressioni codificate, ripetute meccanicamente e prive di soggettività e sincerità. Le formule utilizzate non sono semplici saluti, ma veri e propri atti linguistici rituali, che servono al rinforzo quotidiano dell'ideologia teocratica. In questo senso, il linguaggio si trasforma in liturgia: non comunica ma impone, non apre un dialogo ma ribadisce un dogma. Formule come “Benedetto sia il frutto” e la risposta “Possa il Signore schiudere”, ad esempio, scandiscono il rapporto tra Ancelle, riducendo l'identità femminile alla sola funzione biologica e riproduttiva; invece, il saluto “Sotto il suo Occhio”, sottolinea ulteriormente la compenetrazione tra religione e sorveglianza, ricordando costantemente la presenza di una doppia supervisione – quella divina e quella del regime – e rafforzando il senso di colpa. Si tratta di formule che non lasciano spazio alla soggettività o all'improvvisazione, in quanto ogni parola pronunciata deve confermare e rafforzare l'ideologia dominante.

Come già illustrato, in questo quadro si inserisce anche la cancellazione sistematica dei nomi propri delle Ancelle che costituisce una delle manifestazioni più evidenti di appropriazione simbolica e materiale del corpo femminile. L'identità personale viene sottratta e sostituita da un nome patronimico che sancisce la proprietà maschile, una pratica che riduce le donne a mere estensioni del potere maschile, negando loro non solo l'autonomia, ma anche la possibilità di esistere come

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Orwell George, 1984, Milano, Rizzoli, 2021, pp. 83-84.

soggetti individuali. Questa dinamica trova una eco nella riflessione di Simone De Beauvoir, che nel suo *Le Deuxième Sexe* (“Il secondo sesso” 1949), osserva come la donna sia sempre stata definita non in quanto sé, ma in quanto Altro rispetto all’uomo. L’uomo è il soggetto, la misura di tutte le cose, mentre la donna è “l’altro”, ciò che viene definito solo in relazione a esso. La tesi principale dell’opera consiste nell’idea che la “femminilità” non sia un destino biologico, ma una costruzione sociale consolidata nel tempo. Secondo De Beauvoir, infatti, le donne non sono biologicamente sottomesse, ma sono state rese tali a causa di una serie di condizionamenti dati dal contesto storico e culturale, tra cui un ruolo determinante svolto dalla tradizione psicoanalitica, che ha contribuito a legittimare la subordinazione femminile.³²

Donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l’aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell’uomo; è l’insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna.³³

Nel secondo volume, *L’esistenza vissuta*, De Beauvoir insiste su un altro punto chiave: la maternità che nelle società patriarcali viene rappresentata come destino biologico e vocazione naturale della donna, una funzione che limita profondamente la possibilità di autodeterminazione. In *The Handmaid’s Tale*, la struttura istituzionale di Gilead si fonda proprio su questa idea essenzialista: la capacità riproduttiva diventa l’unico criterio di valore e legittimazione sociale per le donne fertili, le Ancelle, che sono ridotte a “uteri con le gambe”, contenitori biologici per la prole dell’élite dominante, e private di qualsiasi altra dimensione – affettiva, intellettuale, politica – della propria esistenza. De Beauvoir spiega:

È chiaro che molti di questi tratti provengono ancora dalla subordinazione della donna alla specie. Questa è la conclusione che più colpisce nel nostro esame: tra tutte le femmine mammifere la donna è la più profondamente alienata, e quella che rifiuta più violentemente codesta alienazione; in nessun’altra l’asservimento dell’organismo alla funzione riproduttrice è più imperioso e più difficilmente accettato: crisi della pubertà e della menopausa, ‘maledizione’ mensile, gravidanza lunga e spesso difficile, parto doloroso e pieno di rischi, malattie, guai, sono caratteri propri della femmina umana: si direbbe che il suo destino si faccia tanto più pesante quanto più ella gli si ribella affermandosi come individuo. [...] questi dati biologici sono di estrema importanza: giocano nella storia della donna una parte di prim’ordine, sono un elemento essenziale della sua situazione; a essi dovremo riferirci in ogni nostra ulteriore descrizione. Poiché il corpo è lo strumento del nostro contatto col mondo, vale a dire il mondo assume un aspetto diverso secondo il nostro modo di

³² De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, 1949; tr.it. *Il Secondo Sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p.61.

³³ Ivi, p. 271.

coglierlo. A questo scopo abbiamo studiato tanto a lungo i dati della biologia; essi sono una delle chiavi che ci permettono di penetrare la donna. Tuttavia non vogliamo accettare l'idea che costituiscano per lei un rigido destino. Essi non bastano a definire una gerarchia dei sessi, non spiegano perché la donna è l'Altro; non la condannano a mantenersi per sempre in una condizione di inferiorità.³⁴

Il linguaggio e l'ideologia di Gilead convergono dunque nel sancire una regressione culturale che De Beauvoir aveva già denunciato come meccanismo di oppressione: la naturalizzazione della funzione materna come unico orizzonte possibile per il soggetto femminile³⁵.

La madre è evidentemente necessaria alla nascita del bambino: è lei che conserva e nutre il germe nel seno, è dunque per mezzo suo che la vita del clan si propaga nel mondo visibile. [...] Molto spesso i bambini appartengono al clan della madre, portano il suo nome; partecipano ai suoi diritti e particolarmente al godimento della terra di proprietà del clan. [...] Il legame che le unisce alla terra è ancora più stretto di un legame di proprietà; il regime di diritto materno è caratterizzato da una vera assimilazione della donna alla terra; in ambedue si compie mediante una serie di incarnazioni la permanenza della vita, la vita che è essenzialmente generazione. [...] ma l'agricoltore ammira il mistero della fecondità che si schiude nei solchi e nel ventre materno; egli sa di essere stato generato come il bestiame e i raccolti, vuole che il suo clan generi altri uomini, i quali lo perpetueranno nel tempo perpetuando la fertilità dei campi; la natura intera gli appare una madre; la terra è donna; e la donna è abitata dalle stesse potenze oscure che abitano la terra.³⁶

La perdita del nome in *The Handmaid's Tale* è solo il primo passo di una più ampia cancellazione della soggettività, che ha come fine ultimo l'asservimento totale, la società gileadiana non si limita a riprodurre una struttura patriarcale, ma ne estremizza i presupposti fino a farne l'asse portante di un intero ordine politico e simbolico.

Questa visione distorta del ruolo femminile trova in Gilead una potente alleata nella religione, o meglio, nella sua rilettura distorta e fondamentalista. La teocrazia di Gilead fonda la propria autorità su un uso strumentale delle Sacre Scritture, selezionando e interpretando passaggi della Bibbia in modo funzionale al mantenimento dell'ordine patriarcale. La maternità, oltre ad essere valorizzata, è imposta come unica ragione di esistenza, trasformata in dovere sacro che annulla ogni altra possibilità di autorealizzazione in modo che l'oppressione femminile non sia solo politica, ma anche spirituale perché rispondente alla volontà divina. A tal proposito, Piero Pisarra sostiene che:

³⁴ Ivi, pp. 56-57.

³⁵ Ivi, pp. 87-89.

³⁶ Ivi, pp. 87-88.

La lettura “letteralista” ignora inoltre che la prima funzione del racconto è di spiegare la nascita delle tribù di Israele dalla discendenza di Giacobbe. E non il momento fondativo di un rito, di cui peraltro manca ogni attestazione storica. Siamo qui di fronte a un procedimento frequente nelle dinamiche del fondamentalismo: se il rito non è giustificato dal mito, si adatta il mito... al rito. Per interpretazioni successive o con il ricorso a un altro utensile nella cassetta degli attrezzi del buon fondamentalista: l'allegorismo. Si carica il racconto di un valore allegorico, che non ha, per legittimare l'utilità religiosa e sociale della maternità surrogata.³⁷

Atwood mostra con lucidità come l'uso della religione non sia neutro, ma profondamente politico. Ad esempio, le parole del Libro della Genesi, da cui Gilead trae ispirazione per la pratica della Cerimonia vengono decontestualizzate e utilizzate per giustificare lo stupro sistematico delle Ancelle, mascherato da rituale liturgico.

Rachele, vedendo che non le era concesso di procreare figli a Giacobbe, divenne gelosa della sorella e disse a Giacobbe: «Dammi dei figli, se no io muoio!». Giacobbe s'irritò contro Rachele e disse: «Tengo forse io il posto di Dio, il quale ti ha negato il frutto del grembo?». Allora essa rispose: «Ecco la mia serva Bila: unisciti a lei, così che partorisca sulle mie ginocchia e abbia anch'io una mia prole per mezzo di lei». Così essa gli diede in moglie la propria schiava Bila e Giacobbe si unì a lei. (Genesi 30, 1-4)

Il linguaggio religioso, intriso di metafore sulla purezza, il peccato e la redenzione, contribuisce a creare un sistema morale in cui ogni trasgressione è punita non solo dalla legge, ma da una colpa interiorizzata, in cui la disciplina si fa auto-disciplina: è così che il potere diventa pervasivo, non limitandosi a punire i corpi, ma insinuandosi nelle coscienze. A Gilead, la fede viene svuotata della sua dimensione etica per diventare una tecnica politica.

Da tutto il racconto il dio di Gilead appare come una tragica e sinistra caricatura di Dio: un dio voyeur, scrutatore implacabile di ogni minima infrazione alla regola. E non a caso il saluto d'obbligo quando le ancelle si incontrano o incontrano i loro carcerieri è: “sotto il Suo Occhio”. Un dio o, piuttosto, un idolo che scruta i gesti, ma non i cuori. Un dio del vuoto, al servizio di una religione senz'anima: «Ciò per cui si pregava era il vuoto, chiedevamo di essere degne di venir colmate: di grazia, d'amore, di sacrificio, di seme e di bambini». Anticristiana e antiggiudaica [...] quella di Gilead è una religione del corpo negato e disprezzato, una paradossale ideologia “natalista” che mortifica la carne e idolatra la fecondità. Com'è evidente dall'altro saluto rituale. “Sia benedetto il frutto”, dice l'uno o l'una. “Possa il Signore schiudere”, risponde l'altra. Le ancelle sono ridotte a un corpo, e il corpo a un oggetto: la

³⁷ Pisarra Piero, “Il corpo negato. Il racconto dell'Ancella e l'anatomia del fondamentalismo”, *Dialoghi* (3), 2019, pp. 58-59.

reificazione del corpo e il rifiuto di ogni sentimento che non sia funzionale alla procreazione sono gli elementi su cui gli uomini di Gilead fondano la cieca obbedienza delle donne.³⁸

La ritualizzazione della violenza è uno degli strumenti più potenti attraverso cui Gilead maschera l'oppressione sotto la patina della spiritualità. La Cerimonia, il momento in cui l'Ancella viene violentata dal Comandante in presenza della Moglie, non è solo un atto di dominio sessuale, ma un rito liturgico scandito da formule e movimenti codificati, che simula una dimensione sacra. La ritualità ha dunque un effetto di normalizzazione della violenza, poiché tutti agiscono secondo l'ordine divino e nessuno è realmente colpevole. Un meccanismo simile si ripete durante le cerimonie del Parto e durante le esecuzioni pubbliche, che sono trattate come atti collettivi di preghiera e purificazione, in cui la comunità deve partecipare coralmente e il dolore del corpo femminile viene esibito e celebrato come sacrificio necessario per il bene superiore della società. In questo senso la fede viene totalmente svuotata della sua dimensione etica o compassionevole per diventare uno strumento estetico e coreografico al servizio del potere. Il corpo delle donne diventa così un sacrario politico e religioso, apparentemente venerato, ma in realtà spogliato di ogni autonomia e ridotto a dispositivo riproduttivo. Come spiega Silvia Federici in *Caccia alle streghe e Capitale*, il corpo femminile è stato il primo territorio colonizzato dal capitalismo³⁹, nel sistema di Gilead questa colonizzazione ha assunto la forma teologica dato che l'utero è il luogo sacro da cui dipende la sopravvivenza dello Stato. Non a caso, la sterilità non viene mai attribuita agli uomini, poiché l'ideologia religiosa, per mantenere l'equilibrio del potere, deve rimanere inappellabile. La fede performativa produce una forma di auto-sorveglianza così pervasiva da rendere superfluo l'intervento diretto del regime: la disciplina si trasforma in auto-disciplina e la colpa diventa un riflesso interiorizzato.

Sebbene Gilead sia una distopia letteraria, la sua costruzione ideologica e religiosa si fonda su eventi storici e contesti reali, come Atwood ha più volte sottolineato. Le pratiche oppressive che il romanzo mette in scena, infatti, sono ispirate a regimi teocratici esistiti o ancora esistenti, nei quali la religione viene impiegata come strumento normativo per reprimere i diritti. Atwood non denuncia la religione in sé, ma il suo utilizzo come meccanismo politico di legittimazione dell'oppressione. Come spiega Pisarra, "il romanzo e la serie sono anche dei buoni manuali su come non si legge un testo biblico e sui guasti o, peggio, le idolatrie a cui può condurre un'interpretazione ideologica della Bibbia".⁴⁰ È proprio questa trasfigurazione del sacro in legge assoluta che rende *The Handmaid's Tale* una riflessione disturbante e attuale sulle derive autoritarie contemporanee. L'efficacia e la potenza della denuncia presente nel romanzo è confermata anche dalla sua ricezione

³⁸ Pisarra Piero, "Il corpo negato. Il racconto dell'Ancella e l'anatomia del fondamentalismo", *Dialoghi* (3), 2019, pp. 59-60.

³⁹ Federici Silvia, *Caccia alle streghe e Capitale: donne, accumulazione, riproduzione*, Roma, DeriveApprodi, 2022, p. 72.

⁴⁰ Pisarra Piero, "Il corpo negato. Il racconto dell'Ancella e l'anatomia del fondamentalismo", *Dialoghi* (3), 2019, p. 58.

pubblica e politica, specialmente negli Stati Uniti, tanto che *The Handmaid's Tale*, concepito come una narrazione di *speculative fiction* – ancorata a fatti storici reali – è utilizzata dall'autrice come forma di monito.

A decade ago, the book was banned from high schools in San Antonio, Texas, on the ground that it was anti-Christian and excessively explicit about sex. In an open letter to the school district, Atwood pointed out that the Bible has a good deal more to say about sex than her book does, and defended her fiction's essential truthfulness, speculative or not. "If you see a person heading toward a huge hole in the ground, is it not a friendly act to warn him?" she wrote.⁴¹

Questa affermazione rivela l'intento politico del romanzo, che si configura non come una distopia astratta, ma come un avvertimento concreto, costruito sulla base di pratiche ed eventi realmente esistenti. L'atto di scrivere il romanzo, dunque, diventa un gesto di responsabilità civile, un modo per "mostrare una grande buca nel terreno" a una società che rischia di non riconoscere i segnali del suo stesso disfacimento. Negli ultimi anni la potenza disturbante di *The Handmaid's Tale* ha continuato a manifestarsi attraverso un numero crescente di tentativi di censura: secondo il rapporto di PEN America del 2023, il romanzo è stato bandito in 67 casi documentati durante l'anno scolastico 2022-2023, rendendolo l'ottavo libro più frequentemente censurato degli Stati Uniti.⁴² Le motivazioni addotte per la censura spesso includono contenuti sessuali espliciti, linguaggio offensivo e temi ritenuti inadatti all'età degli studenti, tuttavia molti ritengono che la vera ragione risieda nella capacità del romanzo di mettere in discussione strutture di potere consolidate e di affrontare tematiche controverse come il controllo del corpo femminile e il fondamentalismo religioso.

Una delle manifestazioni più emblematiche dell'eco simbolica e politica di *The Handmaid's Tale* è avvenuta nel 2022, quando Margaret Atwood e l'editore Penguin Random House hanno annunciato la creazione di un'edizione "incombustibile" del romanzo, realizzata con materiali ignifughi, come carta resistente al calore, copertina di alluminio e colla termoresistente (Figura 2). Questa versione del libro è stata progettata per essere immune alla distruzione, in risposta all'ondata di restrizioni e censure che ha colpito gli Stati Uniti, infatti nel video promozionale dell'edizione speciale, Atwood – armata di lanciafiamme – tenta in modo provocatorio di incendiare una copia del romanzo. Il gesto performativo è accompagnato da una dichiarazione netta: "Because powerful

⁴¹ Mead Rebecca, "Margaret Atwood, the Prophet of Dystopia" in *The New Yorker*, 10 aprile 2017, URL https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia?utm_source=chatgpt.com, consultato il 3 maggio 2025.

⁴² Tolin Lisa, "Banned Book List 2025" in *Pen America*, 4 febbraio 2025, URL https://pen.org/banned-books-list-2025/?utm_source=chatgpt.com, consultato il 6 maggio 2025.

words can never be extinguished”.⁴³ Questa messa in scena trasforma l’oggetto libro in un simbolo resistente e l’azione sfidante risulta coerente con la natura del romanzo, dove la parola è proibita, la lettura un privilegio per soli uomini e i libri sono pericolosi, poiché racchiudono la memoria, la possibilità di confronto e la libertà di pensiero. L’edizione resistente al fuoco riprende questa logica rilanciandola nel mondo reale, ribadendo che la parola non può essere messa a tacere con la forza. *The Handmaid’s Tale*, dunque, si conferma ancora una volta non solo un romanzo distopico, ma un oggetto politico, capace di agire, trasformarsi e rispondere alle tensioni del presente.

1.3. Transmedialità e immaginari globali

Nel contesto della cultura mediatica contemporanea – sempre più definito dall’interazione tra media, utenti e contenuti – i concetti di cultura convergente e transmedialità si sono affermati come strumenti teorici essenziali per comprendere le dinamiche produttive dell’industria culturale. Henry Jenkins, nel suo saggio *Cultura Convergente* definisce la nozione di convergenza:

Per “convergenza” intendo il flusso dei contenuti su più piattaforme, la cooperazione tra più settori dell’industria dei media e il migrare del pubblico alla ricerca continua di nuove esperienze di intrattenimento. “Convergenza” è una parola che tenta di descrivere i cambiamenti sociali, culturali, industriali e tecnologici portati da chi comunica e da ciò che pensa di quello di cui parla. Nel mondo della convergenza mediatica, ogni storia importante viene raccontata, ogni marchio viene venduto e ogni consumatore viene corteggiato attraverso le molteplici forme mediatiche.⁴⁴

La convergenza, dunque, non è solo un fenomeno tecnologico, ma un cambiamento culturale radicale, che implica una profonda trasformazione del ruolo del pubblico e delle modalità di fruizione dei contenuti multimediali. All’interno di questo contesto si inserisce la nozione di transmedialità, che è stata utilizzata per la prima volta da Jenkins nel suo articolo *Transmedia Storytelling*:

This past month, I attended a gathering of top creatives from Hollywood and the games industry, hosted by Electronic Arts; they were discussing how to collaboratively develop content that would play well across media. This meeting reflected a growing realization within the media industries that what is variously called transmedia, multiplatform, or enhanced storytelling represents the future of entertainment. [...] In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best-

⁴³ *The Unburnable Book: Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale*, Penguin Random House, URL YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=zpsMsAMY4eM&t=53s>, consultato il 5 maggio 2025.

⁴⁴ Jenkins Henry, *Cultura convergente*, Rimini, Maggioli Editore, 2014, p. XXV.

so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics, and its world might be explored and experienced through game play. Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and viceversa.⁴⁵

La transmedialità si configura quindi come una strategia narrativa che non si limita alla trasposizione o all'adattamento di un'opera da un medium all'altro, ma si pone l'obiettivo di costruire un vero e proprio universo narrativo espanso, in cui ciascun medium possa contribuire allo sviluppo della storia in maniera complementare. A perfezionare questo quadro teorico si inserisce il concetto elaborato da Jay David Bolter e Richard Grusin nel saggio *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (2002), che rappresenta un ulteriore strumento utile per l'analisi della trasformazione delle narrazioni nell'era dei media digitali. Secondo gli autori “nessun medium, e certamente nessun evento mediatico, sembra poter svolgere oggi la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media o, tantomeno, dalle altre forze economiche e sociali”.⁴⁶ Questo implica che ogni passaggio da un medium all'altro non sia mai neutro, ma comporti un cambiamento nei codici espressivi e nei modi di ricezione. L'idea, in parte anticipata da Marshall McLuhan nell'introduzione del suo saggio *Understanding Media* dove sottolinea che “il contenuto di un medium è sempre un altro medium”⁴⁷, viene qui radicalizzata: non solo i contenuti cambiano a secondo del supporto, ma la stessa esperienza narrativa è modellata dal medium che la veicola. In questo scenario di integrazione e rimediazione, la narrazione transmediale si configura come un potente strumento per la costruzione di immaginari culturali condivisi, capaci di oltrepassare i confini del singolo medium. L'universo narrativo che si crea è coerente con la narrazione principale e, grazie alla specificità di ogni linguaggio mediale coinvolto, si arricchisce attraverso diverse piattaforme. La fruizione diventa frammentata e distribuita, richiedendo agli spettatori una competenza interpretativa articolata, che Jenkins definisce come *media literacy*, ovvero “alfabetizzazione mediatica”, definita dalla Commissione Europea come “la capacità di accedere ai media, di comprendere e valutare criticamente i diversi aspetti dei media a cominciare dai loro contenuti, di creare comunicazione in una varietà di contesti”⁴⁸.

Il caso di *The Handmaid's Tale* è un esempio concreto di questa modalità di produzione e ricezione. Nato come romanzo nel 1985, il testo di Margaret Atwood conosce una nuova vitalità culturale

⁴⁵ Jenkins Henry, “Transmedia Storytelling” in *MIT Technology Review*, 15 gennaio 2003, URL <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>, consultato il 7 maggio 2025.

⁴⁶ Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Studio, 2003, p. 40.

⁴⁷ McLuhan Marshall, *Understanding Media. The extensions of man*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 6.

⁴⁸ *Media Literacy*, Eurispes, URL <https://eurispes.eu/attivita/media-literacy/#:~:text=La%20Commissione%20Europea%20definisce%20ufficialmente,in%20una%20varietà%20di%20contesti>, consultato l'8 maggio 2025.

attraverso il suo adattamento seriale del 2017, ma anche grazie a vari percorsi transmediali che hanno contribuito ad amplificare la sua portata simbolica. Dal film del 1990 all'audiolibro, alle edizioni illustrate fino alle fanfiction online, la storia di Offred ha attraversato diversi supporti, modificando ogni volta le sue modalità di comunicazione con il pubblico. In tal senso la transmedialità non è solo una strategia di mercato, ma una forma estetica e politica in grado di riflettere le tensioni e le potenzialità della cultura digitale. La narrazione transmediale funge dunque da dispositivo culturale, capace di creare un senso collettivo in cui i media agiscono come dispositivi semiotici e tecnologici che non si limitano a rappresentare la realtà, ma la plasmano e la orientano. Nel contesto della cultura partecipativa delineata da Jenkins – definita come “una cultura con barriere relativamente basse per l’espressione artistica e l’impegno civico, che dà un sostegno nella creazione e condivisione delle proprie opere attraverso un’attività di mentorship informale, secondo cui i più esperti trasmettono la loro conoscenza ai principianti [...]”⁴⁹ – emerge la figura del *prosumer*, termine coniato da Alvin Toffler nel suo saggio *The Third Wave* (1980), per descrivere l’individuo che combina i ruoli di produttore (*producer*) e consumatore (*consumer*). Nel primo capitolo, Toffler scrive di una “rottura storica tra produzione e consumo, dando origine all’economica del *prosumer* del domani”.⁵⁰ Il *prosumer*, in ambito mediale, non si limita a fruire passivamente dei contenuti, ma partecipa attivamente alla loro creazione, modifica e diffusione. Questa trasformazione è stata possibile grazie alla facilità di accesso delle tecnologie digitali, che hanno consentito agli utenti di contribuire in modo significativo alla produzione di contenuti e alla creazione di significati condivisi.

Nel caso del romanzo di Atwood, la figura del *prosumer* si concretizza attraverso le numerose attività dei fan che, ispirandosi all’opera originale, producono contenuti derivati come fan art, video, analisi critiche e adattamenti narrativi che non solo arricchiscono l’universo di Gilead, ma contribuiscono a mantenerlo vivo e rilevante nel tempo, adattandolo a nuovi contesti culturali e sociali. La transmedialità, dunque, si nutre della partecipazione attiva dei *prosumer*, che diventano co-autori dell’opera, espandendone i confini e riducendo la distanza tra produttore e consumatore. Come afferma Vincent Miller in *Understanding Digital Culture*,

con l’avvento dei nuovi media convergenti e la pleora di scelta nelle fonti di informazione, così come l’aumento della capacità degli individui di autoprodotte contenuti, l’egemonia dei produttori nei confronti del pubblico diminuisce e il potere dei consumatori accelera, erodendo la distanza produttore-consumatore.⁵¹

⁴⁹ Jenkins Henry, “Confronting the Challenges of Participatory Culture” in *Building the Field of Digital Media and Learning*, Massachusetts Institute of Technology, 2009, p.7.

⁵⁰ Toffler Alvin, *The Third Wave*, New York, William Morrow and Company, INC., 1980; trad.it La terza ondata, Milano, Sperling & Kupfer, 1987, p. 27.

⁵¹ Miller Vincent, *Understanding Digital Culture*, London, Sage, 2011, p. 87.

In sintesi, l'intreccio tra cultura convergente, transmedialità e pratiche partecipative ha radicalmente trasformato il modo in cui i testi narrativi vengono diffusi, concepiti e recepiti. Il caso di *The Handmaid's Tale* si iscrive perfettamente in questo scenario, poiché da opera letteraria chiusa si è evoluta in un ecosistema narrativo aperto, attraversato da continui processi di rimediazione. La trasformazione del romanzo di Atwood da testo a fenomeno transmediale passa necessariamente attraverso le sue trasposizioni cinematografiche e televisive. Questi adattamenti, pur nella loro diversità, rappresentano tappe fondamentali nella riconfigurazione dell'opera originale e nell'attivazione di nuovi pubblici nel corso degli anni. Il primo tentativo di trasposizione è il film del 1990, diretto dal pluripremiato regista Volker Schlöndorff e sceneggiato da Harold Pinter. Nonostante il cast stellare e l'alta caratura dei nomi coinvolti – come Natasha Richardson, Faye Dunaway e Robert Duvall – il primo adattamento cinematografico di *The Handmaid's Tale* rimane dimenticato e da dimenticare, criticato dal pubblico e dalla critica. I motivi di questa tiepida accoglienza sono molteplici, come la difficoltà di condensare in 109 minuti la densità narrativa del romanzo o la scelta di appiattire alcuni personaggi e diversi nuclei tematici. Ad esempio, la sceneggiatura originale di Pinter prevedeva una voce fuoricampo, che il regista Schlöndorff ha deciso di togliere – nonostante la protagonista Natasha Richardson avesse già registrato tutte le battute – limitando la forza ribelle e trasgressiva dell'Ancella⁵².

Without her interior monologue (Richardson later complained that Pinter “has something specific against voiceovers”), Offred becomes considerably more enigmatic and less human, even though the movie, unlike the book, identifies her birth name as Kate. Although the book is told entirely from Offred’s perspective, the film barely gives her more lines than other characters.⁵³

Ancora, la decisione di realizzare una conclusione a lieto fine – attraverso l'omicidio del Comandante e la rappresentazione della protagonista spaventata e rassicurata da Nick che decide per entrambi – non è stata apprezzata a causa di un ritorno delle dinamiche patriarcali criticate dalla narrazione stessa. Elisa Guimarães individua un altro limite importante della trasposizione cinematografica degli anni '90, ovvero la confusa e debole strategia di marketing per promuovere il film (Figura 3). La società di produzione – Cinecom Pictures – aveva dubbi sul suo pubblico di riferimento, principalmente a causa del periodo storico che stava vivendo l'America con l'era reaganiana. Come spiega Guimarães:

⁵² Gilbert Sophie, “The Forgotten Handmaid’s Tale” in *The Atlantic*, 24 mar 2015, URL <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/03/the-forgotten-handmaids-tale/388514/>, consultato l'8 marzo 2025.

⁵³ *Ibidem*.

Feminist pictures weren't exactly all the rage with Reagan Era moviegoers, and *The Handmaid's Tale* was deemed excessively radical by studio execs. So Cinecom decided to go a totally different route with the film's marketing and make it look like an erotic thriller. The most well-known poster for the movie depicts a naked Natasha Richardson covered with a piece of red cloth, with Duvall and Dunaway looking intently at her back. Some of the marketing material came with suggestive taglines like "A haunting tale of sexuality in a country gone wrong" and "Branded. Sold. Controlled. Now she belongs to the State." The closest one could get to the actual theme of the film was "One woman's story. Every woman's fear", which is just plain weak.⁵⁴

Il film, dunque, sebbene stilisticamente curato, non riesce a restituire l'atmosfera di controllo di Gilead né a comunicare la resistenza silenziosa della protagonista, rendendo la trasposizione superficiale e priva della carica eversiva e inquietante che caratterizza il romanzo.⁵⁵

Ben diverso è il destino della serie televisiva prodotta da Hulu a partire dal 2017 e creata da Bruce Miller, che ha rappresentato una vera e propria rinascita culturale e politica per la narrazione di Atwood. A partire dalla prima stagione — che segue fedelmente la trama del libro — la serie ha espanso e articolato l'universo diegetico del romanzo, grazie alla flessibilità concessa dal formato seriale e all'approccio diretto dell'autrice in qualità di consulente. Attraverso l'uso di flashback e sviluppi non lineari, la serie ha approfondito le dinamiche interne al regime di Gilead, rendendo visibili i meccanismi del potere, ma anche le diverse forme di resistenza delle protagoniste. Le successive stagioni, invece, hanno esteso il racconto originale introducendo nuovi personaggi e sottotrame, arricchendo l'intreccio con l'aiuto dell'autrice stessa. Inoltre la serie televisiva ha aggiornato il contenuto tematico del romanzo, enfatizzando alcuni temi come l'oppressione di genere e LGBTQ+, inserendo riferimenti diretti all'attualità politica statunitense e globale, in particolare ai movimenti femministi contemporanei e alla regressione dei diritti riproduttivi. Attraverso scelte estetiche raffinate — come l'uso della simbologia cromatica, le inquadrature claustrofobiche, l'uso del silenzio e del *voice-over* — *The Handmaid's Tale* ha prodotto una grammatica visiva riconoscibile e disturbante, che ha contribuito al suo successo e alla sua risonanza globale. Una delle differenze principali rispetto al film è la caratterizzazione della protagonista. Come spiega Giuliana Benvenuti,

Se nel romanzo, come è stato detto, è un'antieroina che non diventa mai una combattente per la libertà, diversa è la sua caratterizzazione nella serie televisiva. La Offred del romanzo è una rappresentante delle donne bianche liberali del femminismo anni Ottanta (post - seconda ondata),

⁵⁴ Guimarães Elisa, "Gilead Revisited: What Went Wrong with the 1990 *Handmaid's Tale* Movie" in *Collider*, 8 set 2022, URL <https://collider.com/handmaids-tale-movie-natasha-richardson-robert-duvall/>, consultato l'8 maggio 2025.

⁵⁵ Benvenuti Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2023, pp. 274-275.

sicura che i diritti delle donne fossero stati raggiunti e turbata di non aver colto tutti i segnali della tragedia. È molto lontana dalla June diretta e spietata della serie televisiva (interpretata da Elisabeth Moss), in cui la ribellione e la capacità di violenza crescono con il progredire della trama. Il lato ribelle della protagonista è ulteriormente veicolato dalla presenza della voce fuoricampo, che permette al pubblico di accedere ai pensieri dell'Ancella. Per esempio, sin dal primo episodio la protagonista disubbidisce alle regole di Gilead ricordando al pubblico e a sé stessa l'esistenza della sua famiglia e rivelando al contempo il suo nome proibito, June.⁵⁶

La serialità si rivela quindi una piattaforma privilegiata per l'espansione transmediale, consentendo una maggiore profondità narrativa e una temporalità più dilatata capace di accompagnare e rispecchiare l'evoluzione del dibattito pubblico.

L'espansione del mondo narrativo di Gilead continua con la pubblicazione, nel 2019, di *The Testaments*, sequel firmato da Atwood più di trent'anni dopo l'uscita di *The Handmaid's Tale*. Il romanzo – vincitore del Booker Prize – è ambientato 15 anni dopo gli eventi narrati nel primo libro e affida la narrazione a tre personaggi femminili: Zia Lydia che, in un manoscritto di dubbia provenienza, racconta della sua vita prima dell'avvento del regime e di come si sia dovuta integrare nel sistema per sopravvivere; Agnes, figlia del Comandante Kyle e di un'Ancella che si scoprirà essere Offred; Daisy, una ragazzina canadese i cui genitori vengono assassinati da alcuni agenti di Gilead, portandola a diventare una spia della resistenza Mayday, per poi accorgersi di essere la secondogenita di June.

These kinds of regimes generally collapse in the following ways: corruption and betrayal from within, attacked from without or both, or other generations come along who don't have the burning ideological fervour of the founders, and they morph into other ways of being and behaving. We know that Gilead collapses but we were just not told how. *The Testaments* explores how.⁵⁷

Dal punto di vista tematico, il romanzo rafforza la riflessione sulla complicità femminile nei sistemi di potere e sulla possibilità di riscatto generazionale. La struttura documentaria e l'utilizzo di più voci contribuiscono a consolidare l'immaginario dell'archivio narrativo – già presente nel finale del primo romanzo – come dispositivo di memoria e testimonianza. *The Testaments* è una retro-continuazione narrativa e un auto-adattamento autoriale⁵⁸ in cui l'autrice aggiorna la propria opera in risposta al mutamento storico-politico, ma dialogando con le riscritture mediali già esistenti. In

⁵⁶ Ivi, pp. 276-277.

⁵⁷ "Margaret Atwood talks to CBC's Shelagh Rogers about The Handmaid's Tale sequel, The Testaments" in *CBC Radio*, 3 lug 2020, URL <https://www.cbc.ca/radio/thenextchapter/full-episode-july-4-2020-1.5271416/margaret-atwood-talks-to-cbc-s-shelagh-rogers-about-the-handmaid-s-tale-sequel-the-testaments-1.5271433>, consultato il 10 maggio 2025.

⁵⁸ Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, London-New York, Routledge, 2013, pp. 19-22.

questo senso il romanzo non rappresenta solo un sequel letterario, ma un tassello aggiuntivo alla creazione del sistema narrativo transmediale, in cui l'autrice si confronta direttamente con l'interpretazione audiovisiva della propria opera. Si configura così un processo di feedback creativo e reciproco tra letteratura e serialità, tra autrice e lettori, tra produttori e pubblico, in cui l'opera originaria e i suoi adattamenti si influenzano reciprocamente.

Se la serialità è stata un acceleratore essenziale per l'espansione narrativa dell'opera, la partecipazione attiva del pubblico ha contribuito alla sua diffusione. La circolazione virale di simboli, frasi, oggetti e immagini riconducibili a *The Handmaid's Tale* ha generato un ecosistema che oltrepassa i limiti del testo per proiettarsi nello spazio della cultura reale e digitale. Uno degli esempi più evidenti dell'espansione transmediale è rappresentato dal merchandising legato alla serie – vestiti, borse, spille, tazze, mascherine, costumi da Ancella con frasi iconiche come “Nolite te bastardes corborundorum” – che ha trasformato i segni narrativi dell'opera in oggetti di consumo quotidiano. La presenza del merchandising dell'Ancella all'interno del circuito commerciale è tuttavia ambivalente: da un lato amplia la diffusione dei suoi simboli e di ciò che essi rappresentano, dall'altro corre il rischio di una banalizzazione del significato originario e di uno svuotamento del potenziale critico della distopia. Emblematico, in tal senso, è il caso della collaborazione tra il rivenditore di vini Lot18 e la casa di produzione MGM, che nel 2018 hanno lanciato una linea di vini ispirati alla serie. La collezione includeva due rossi – ispirati alle Ancelle Difred e Diglen, accompagnati da slogan come “un complesso e seducente Pinot Noir” e “un caldo e speziato Sauvignon” – e un bianco dedicato alla moglie del Comandante, Serena Joy, definito “un austero Chardonnay”. La campagna marketing ha suscitato numerose polemiche, infatti molti hanno denunciato il pessimo gusto di associare prodotti alcolici a personaggi che nella narrazione subiscono sistematicamente stupri e violenze. A seguito delle polemiche, la linea è stata ritirata nel giro di poche ore.⁵⁹ Un altro esempio controverso è la festa a tema *The Handmaid's Tale* organizzata nel 2019 dall'influencer Kylie Jenner, che ha accolto gli ospiti in una scenografia ispirata a Gilead, con hostess in costume da Ancella e frasi di benvenuto come “Sia lodato” o versioni parodistiche come “Sia lodata la vodka”.⁶⁰ L'evento, documentato ampiamente sui social, è stato aspramente criticato per la sua leggerezza e per la spettacolarizzazione di un universo narrativo che racconta l'oppressione femminile. Come spiega Benvenuti, “la banalizzazione di *The Handmaid's Tale* da parte

⁵⁹ Armelli Paolo, “The Handmaid's Tale, una polemica social cancella i vini ispirati alla serie tv” in *Wired*, 11 lug 2018, URL <https://www.wired.it/play/televisione/2018/07/11/handmaid-s-tale-ritirati-vini-marketing/>, consultato il 9 maggio 2025.

⁶⁰ Mahdawi Arwa, “Kylie Jenner's Handmaid's Tale party was tasteless, but is the TV show any better?” in *The Guardian*, 11 giu 2019, URL <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jun/11/kylie-jenner-handmaids-tale-party-tasteless-arwa-mahdawi>, consultato il 9 maggio 2025.

di Jenner è evidente: è stata un'occasione per trasformare l'orrore per una violenta sottomissione delle donne nell'universo di Gilead in una cooptazione del messaggio critico della distopia"⁶¹.

Infine, casi come il costume di Halloween "Sexy Handmaid", commercializzato fino al 2018 e ritirato al seguito di numerose proteste, confermano la tendenza a rendere sexy o ironico un immaginario profondamente disturbante. Come sottolinea la giornalista Jennifer Wright

quando si inizia a rappresentare la distopia come carina o sexy, si apre la porta a un mondo in cui reprimere i diritti riproduttivi delle donne va bene, anzi, è persino attraente. [...] L'idea che Kylie tratti una distopia come un luogo che si può visitare occasionalmente, in cui fare festa e poi uscirne indenne è spiazzante.⁶²

Questi esempi rivelano una forma di appropriazione e mercificazione che mette in luce il "lato oscuro" della cultura convergente e delle campagne di marketing legate alle narrazioni transmediali. L'espansione del testo in nuovi spazi culturali non produce automaticamente significato, ma può generare semplificazioni, fraintendimenti o persino forme di depotenziamento del messaggio originario. La tensione tra coinvolgimento critico e spettacolarizzazione commerciale è una caratteristica strutturale della narrazione contemporanea, e il caso di *The Handmaid's Tale* mostra come questa ambiguità possa assumere anche una portata politica: l'immaginario distopico diventa nello stesso momento strumento di dissenso e oggetto di branding.

La forza transmediale del romanzo di Atwood, inoltre, si è manifestata in modo particolarmente incisivo nei contesti digitali, dove i social media svolgono un ruolo centrale nella circolazione, remixabilità e politicizzazione dei contenuti mediali. La struttura delle piattaforme digitali, infatti, favorisce la partecipazione degli utenti, dalla rapidità di Instagram e TikTok, alla viralità dei meme e reel, fino alla profondità analitica di Twitter. In questi spazi il fandom si configura come una vera e propria comunità. Le attività dei fan, però, non si limitano alla sfera digitale. Come verrà approfondito nei successivi capitoli di questo elaborato, i costumi delle Ancelle sono stati indossati in numerose proteste per i diritti delle donne, simboleggiando la resistenza contro l'oppressione e le restrizioni dei diritti riproduttivi. Questa nuova forma di attivismo è la dimostrazione di come l'immaginario narrativo possa addirittura arrivare nella realtà e nelle piazze, trasformandosi in uno strumento di protesta politica.

Per concludere, il percorso di *The Handmaid's Tale* dalla pagina scritta al fenomeno culturale globale è emblematico delle dinamiche produttive della cultura contemporanea, dove la transmedialità

⁶¹ Benvenuti Giuliana (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2023, p. 281.

⁶² Wright Jennifer, "Kylie Jenner's Handmaid's Tale Party Sends a Terrifying Message" in Harper's Bazaar, 12 giu 2019, URL <https://www.harpersbazaar.com/culture/politics/a27921894/kylie-jenner-handmaids-tale-party-explained/>, consultato il 9 maggio 2025.

permette all'opera di espandersi oltre i confini della pagina scritta e della fiction audiovisiva, generando un universo narrativo articolato. Romanzo, film, serie, sequel, merchandising, pratiche partecipative, contenuti generati dagli utenti e performance politiche, ogni elemento contribuisce a costruire un racconto stratificato che si ridefinisce nel tempo e nello spazio.

II. *NOLITE TE BASTARDES CARBORUNDORUM*: L'ABITO DELL'ANCELLA, UN SIMBOLO DIVENTATO MANIFESTO

2.1. *Simbologia visiva dell'abito rosso e del copricapo bianco*

*“Tutto ciò che è ridotto al silenzio chiederà a gran voce di essere udito, anche se in silenzio”*⁶³

Margaret Atwood

I guanti rossi sono posati sul letto. Li prendo, me li infilo, dito per dito. Tranne le alette che porto ai lati del viso, tutto è rosso: il colore del sangue, che ci definisce. La gonna scende sino alle caviglie, ampia, raccolta in uno sprone piatto che si allarga sul petto, le maniche sono lunghe. Anche le alette bianche sono dotazione obbligatoria; servono a impedirci di vedere, ma anche di essere viste. Il rosso non mi ha mai donato, non è il mio colore.⁶⁴

Così l'autrice introduce quello che diventerà il simbolo più potente del romanzo: la divisa delle Ancelle. Nel mondo distopico creato da Margaret Atwood, infatti, il controllo sui corpi delle donne passa anche attraverso la loro rappresentazione estetica, in particolar modo mediante le uniformi imposte ad ogni categoria della società di Gilead. Rosso per le Ancelle, blu per le Mogli, marrone per le Zie, verde per le Marte e nero per i Comandanti: la codificazione cromatica in base al ruolo sociale è lo strumento esercitato dallo Stato totalitario per trasformare persone in funzioni riconoscibili e standardizzate, spogliate di ogni identità individuale.

“You’ve got love and lust and anger and they’re all passionate emotions, so the red covers it all”.⁶⁵ Come rivelato dalla costumista della serie Natalie Bronfman in un’intervista, ad ogni colore appartiene una precisa connotazione simbolica. Il rosso delle Ancelle è un simbolo della fertilità, della passione, dell’amore, ma anche del pericolo e della rabbia; il verde delle Marte rappresenta la tranquillità, la calma, la natura e, dunque, la cura; il blu delle Mogli rimanda all’iconografia sacra del cristianesimo, evoca la spiritualità e la devozione alla Madonna; il marrone delle Zie è simile alle uniformi militari della

⁶³ Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 200.

⁶⁴

⁶⁵ Lothian-McLean Moya, “*The Handmaid’s Tale costume designer has revealed the secret meanings hidden in her work*”, 2019, URL <https://www.stylist.co.uk/life/handmaids-tale-season-3-natalie-bronfman-costume-designer-colours-uniforms-clothing-meaning/277831>, consultato il 9 aprile 2025.

Prima Guerra Mondiale⁶⁶ e, come sostiene Minnicks, delinea la fermezza e la neutralità del loro ruolo all'interno della comunità.

La distinzione cromatica, dunque, aiuta il lettore e lo spettatore ad entrare nella rigida divisione dei ruoli di genere imposti dalla Repubblica di Gilead, regime totalitario teocratico mirato a mantenere il controllo assoluto sui corpi delle donne attraverso una stratificazione sociale visivamente codificata. Le Ancelle sono il gruppo più oppresso, di cui fanno parte le donne rimaste fertili dopo le radiazioni atomiche. Sono assegnate alle case dei Comandanti, private del loro nome e costrette alla procreazione tramite una violenza sessuale ritualizzata. Il livello più alto della gerarchia femminile è rappresentato dalle Mogli, sposate con i Comandanti, ma sterili, incaricate di dominare la sfera domestica, ma escluse da quella sociale, di cui possono far parte solo gli uomini. Queste donne vengono costrette ad assistere al rapporto sessuale tra il marito e l'Ancella. Le Zie collaborano con il regime e hanno il compito di indottrinare le Ancelle nei "centri rossi", spesso tramite punizioni fisiche e torture. Sono le uniche donne che dispongono del privilegio di leggere e scrivere, a differenza delle altre cui è strettamente proibito. Le Marte hanno il compito di cucinare e pulire nelle case dei Comandanti, diventando invisibili agli occhi della società. In questo sistema stratificato socialmente e visivamente, l'uniforme rossa delle Ancelle ha l'impatto visivo più violento, le rende immediatamente riconoscibili e sorvegliabili, nonché un bersaglio (Figura 4). Come sottolinea Karla Roland, il rosso "funge da codice visivo che trasforma la donna in un segnale vivente del suo ruolo biologico e sociale".⁶⁷ Il colore definisce chi sono, dove possono andare, cosa possono fare, cosa possono dire, con chi possono parlare, diventando la prigione identitaria da cui non possono fuggire. La scelta dell'uniforme è esplicitata alle Ancelle tramite Zia Lydia: "La modestia è nell'invisibilità. Non scordartelo. Essere viste, *viste*, è essere penetrate. Voi ragazze dovete essere impenetrabili."⁶⁸ Il regime, infatti, non si limita a imporre rigide categorizzazioni alle donne, ma ne giustifica l'esistenza attraverso una retorica paternalistica, basata sulla rassicurazione di una presunta sicurezza cucita su misura per proteggerle.

"Esiste più di un genere di libertà, diceva Zia Lydia. La libertà *di* e la libertà *da*. Nei tempi dell'anarchia, c'era la libertà *di*. Adesso vi viene data la libertà *da*. Non sottovalutatelo".⁶⁹ Tramite questa distinzione, Zia Lydia tenta di convincere le Ancelle che la loro condizione di isolamento e di sorveglianza sia una forma di protezione dai pericoli del passato concessa dallo Stato e non una privazione della loro libertà. La protagonista Offred tenta di interiorizzare questa logica: "Ora

⁶⁶ Minnicks Margaret, "The Handmaid's Tale: Meaning Behind the Colors the Women Wear", 2019, URL <https://vocal.media/geeks/the-handmaid-s-tale-meaning-behind-the-colors-the-women-wear>, consultato il 9 aprile 2025.

⁶⁷ Roland Karla, "The Symbolic Power of Red in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale", 2013, URL <https://dc.etsu.edu/honors/167>, consultato il 9 aprile 2025.

⁶⁸ Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 46.

⁶⁹ Ivi, p. 41.

camminiamo la stessa strada, a due per due, vestite di rosso, e nessun uomo ci grida oscenità, ci parla, ci tocca. Nessuno fischia”.⁷⁰

Come osserva Judith Butler in *Questione di genere*, il corpo non precede la norma, ma ne è il prodotto: ciò che percepiamo come naturale o autentico è in realtà l'effetto di una costruzione culturale. Il genere, per Butler, non è un'essenza stabile, ma un processo in continuo divenire, prodotto e mantenuto attraverso la ripetizione di atti, gesti e pratiche regolate da norme sociali. Scrive infatti:

Come in altre messe in scena sociali rituali, l'azione del genere richiede una performance che è ripetuta. Questa ripetizione è allo stesso tempo un riattuare e un rifare esperienza di una serie di significati già istituiti socialmente; è la forma corrente e ritualizzata della loro legittimazione. Per quanto ci siano corpi individuali che attuano queste significazioni divenendo stilizzati secondo modalità di genere, questa «azione» è un'azione pubblica. Sono azioni che hanno una dimensione temporale e collettiva, e il loro carattere pubblico non è irrilevante; in effetti la performance è realizzata allo scopo strategico di mantenere il genere all'interno di questa cornice binaria, uno scopo che non può essere attribuito a un soggetto, ma che, anzi, va inteso come ciò che fonda e consolida il soggetto. Il genere non dovrebbe essere costruito come un'identità stabile o come la sede della capacità di agire da cui conseguono vari atti; piuttosto, il genere è un'identità costituita debolmente nel tempo, istituita in uno spazio esteriore attraverso una ripetizione stilizzata di atti. L'effetto del genere viene prodotto attraverso la stilizzazione del corpo e, perciò, deve essere inteso come il modo più comune attraverso il quale gesti del corpo, movimenti e stili di vario tipo costituiscono l'illusione di un sé di genere costante.⁷¹

In questo senso, la libertà promessa dal regime di Gilead – “libertà da” piuttosto che “libertà di” – non emancipa, ma norma, definendo ciò che una donna deve essere attraverso l'adesione obbligatoria a un ruolo. La performatività delle Ancelle non è una scelta soggettiva, ma un'imposizione ideologica: la divisa, la camminata in coppia, la postura sottomessa non sono semplici gesti quotidiani, ma atti reiterati che costruiscono il soggetto come Ancella.

Il corpo, che dovrebbe essere il luogo dell'autonomia, diventa lo strumento attraverso cui si esercita la subordinazione, secondo una logica simile a quella descritta da Butler: le norme che regolano il genere agiscono proprio attraverso la materializzazione del corpo, trasformando la norma culturale in “natura”. Gilead incarna questa logica portandola all'estremo: la norma viene istituzionalizzata e imposta attraverso la ritualizzazione del comportamento e del costume, fino a cancellare ogni identità personale.

⁷⁰ Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 41.

⁷¹ Butler Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2013, pp. 198-199.

La strategia del regime consiste quindi nel presentare la costrizione come protezione, in un'operazione ideologica che Butler definirebbe come naturalizzazione della norma attraverso il corpo stesso. Offred, nel tentativo di sopravvivere, interiorizza queste pratiche, fino a renderle parte della propria soggettività: la libertà di non essere molestate diventa il prezzo della sottomissione. Ma ciò che sembra sicurezza è in realtà controllo, e ciò che appare come disciplina è in realtà cancellazione del sé.⁷²

Il concetto di visibilità delle Ancelle presenta una duplice valenza: da una parte il colore delle loro vesti le rende impossibili da ignorare, iper-visibili e riconoscibili nello spazio pubblico, dall'altra le espone a una sorveglianza costante, condannandole al silenzio e al timore che ogni infrazione possa essere notata e punita. Il concetto chiave teorizzato da Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* (1975) è esemplificativo per spiegare il sistema di sorveglianza utilizzato dal regime di Gilead come azione repressiva.

Più la sorveglianza sarà precisa e facile, meno sarà necessario cercare nella forza delle costruzioni garanzie contro i tentativi di evasione e contro le comunicazioni dei detenuti fra loro. Ora, la sorveglianza sarà perfetta se da una sala centrale il direttore o il preposto in capo, senza cambiare di posto, vedrà senza essere visto non solo l'entrata di tutte le celle ed anche l'interno del maggior numero di celle quando la porta è aperta, ma altresì i sorveglianti preposti alla guardia dei prigionieri a tutti i piani [...] Con la formula delle prigioni circolari o semicircolari, sembrerebbe possibile il vedere da un unico centro tutti i prigionieri nelle loro celle ed i guardiani nelle gallerie di sorveglianza.⁷³

Per esempio, il Panopticon su cui ragiona Foucault, carcere ideale progettato da Jeremy Bentham nel 1791, è composto da un guardiano centrale in grado di osservare i detenuti senza essere visto. Il risultato, secondo Foucault, è che sapendo di essere sempre potenzialmente osservati si innesca automaticamente un meccanismo di autocontrollo. Ne *Il racconto dell'ancella* l'uniforme rossa funziona da dispositivo di esposizione e controllo, rendendo impossibile la fuga, la trasgressione e il mimetismo. In questo modo non occorrono manette o catene, il meccanismo di controllo è interiorizzato attraverso l'utilizzo dei corpi e delle vesti, utilizzando l'uniforme come una sorta di panopticon vivente. L'abito separa le Ancelle da tutti gli altri, inserendole in una grammatica visiva del potere in cui loro occupano il gradino più basso della sottomissione.

Se nel romanzo la grammatica visiva è descritta dettagliatamente, ma confinata all'immaginazione del lettore, l'adattamento televisivo ha reso l'esperienza visiva esplicita e disturbante attraverso la fotografia, la regia e la centralità simbolica dell'abito rosso e del copricapo bianco. La serie – prodotta da Hulu e ideata da Bruce Miller nel 2017 – ha avuto l'opportunità di compiere una

⁷² Butler Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2013, pp. 182-200

⁷³ Foucault Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014, p. 274.

traduzione dell'estetica narrativa di Atwood, potenziando l'impatto non solo visivo ma anche emotivo. Il rosso delle Ancelle risalta sui toni grigi e neutri che fanno da sfondo, separando cromaticamente le protagoniste dal mondo in cui sono costrette a vivere. Come sottolinea in un'intervista a Vogue la costumista della serie, Ane Crabtree, la realizzazione degli abiti è stata ispirata da due indumenti: le divise scolastiche degli anni '80 e la tonaca di un prete incontrato al Duomo di Milano nel 2001.⁷⁴

La forza dirompente dell'adattamento televisivo risiede, dunque, non soltanto nella potenza delle immagini, ma nella loro capacità di trasformarsi in segni codificati, portatori di significati politici immediatamente riconoscibili. In questo senso, il costume delle Ancelle non è soltanto un elemento scenografico, ma un vero e proprio dispositivo semiotico. Roland Barthes, infatti, esplicita la funzione dell'abbigliamento come un sistema di segni, al pari del linguaggio, in cui ogni elemento possiede uno specifico significato nel contesto culturale in cui si trova. L'abbigliamento rappresenta, secondo il semiologo, un modello sociale, uno specchio dei comportamenti collettivi prevedibili, "l'indumento è infatti il significante di un solo significato principale, che è il nodo o il grado di partecipazione di colui (gruppo o individuo) che lo indossa".⁷⁵ In questa prospettiva, l'abito rosso dell'Ancella rappresenta un segno codificato all'interno del sistema culturale politico in cui le donne sono inserite. L'uniforme non si configura come una libera espressione dell'identità individuale, ma come uno strumento di imposizione collettiva: non solo viene loro imposto di indossare un determinato abito, ma con esso viene loro imposto anche di assumere e incarnare il significato politico e sociale che quell'abito veicola. L'atto di vestirsi, solitamente inteso come scelta personale e identitaria, viene completamente annullato: indossare l'uniforme equivale ad accettare, subire e performare il ruolo assegnato loro dal regime di Gilead. L'apparenza, dunque, diventa una forma obbligatoria di appartenenza e di sottomissione. Il corpo non comunica nulla, il ruolo sociale è definito dall'abbigliamento, costringendo le donne all'impossibilità di essere percepite come persone separate da ciò che rappresentano. Inoltre, Barthes evidenzia come la moda possa costituire uno strumento attraverso il quale una società comunica valori e norme condivisi, codificando l'appartenenza o l'esclusione. Applicando questa riflessione al contesto del romanzo, l'abito delle Ancelle non si limita a identificare un ruolo sociale, ma diventa un vero e proprio strumento politico utilizzato dal regime di Gilead per rafforzare ideologie di controllo e sottomissione.

L'ideogramma dell'uniforme, inoltre, contribuisce al processo di deumanizzazione di chi la indossa. Le "ali" bianche applicate ai lati della nuca fungono da paraocchi esattamente come per i cavalli da

⁷⁴ Newbold Alice, "The Handmaid's Tale Costume Designer On Dressing Margaret Atwood's Dystopia", Vogue, 16 luglio 2017, URL <https://www.vogue.co.uk/gallery/handmaids-tale-costume-designer-ane-crabtree>, consultato il 10 aprile 2025.

⁷⁵ Barthes Roland, *Il senso della moda*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 22-23.

corsa, in modo da indirizzarli, evitare distrazioni e vincere la gara. Lo stesso avviene per le Ancelle, a cui è strettamente proibito vedere, pensare, interagire, desiderare qualsiasi cosa che non sia funzionale al loro scopo: rimanere incinta e portare a termine una gravidanza per le Mogli e i Comandanti. La forma dell'abito, che arriva fino alle caviglie, annulla qualsiasi accenno alla sessualità. In una particolare scena della serie televisiva, alcune Ancelle sono raffigurate al negozio dove si recano a fare la spesa, davanti a delle uova. I mantelli rossi contrastano visivamente con il bianco delle uova, creando un'evidente metafora che richiama alla fertilità delle donne, che è l'unica cosa apprezzata a Gilead.⁷⁶

L'uniforme non protegge il corpo, lo annulla svuotandolo dell'identità individuale per trasformarlo in un messaggio visivo carico di un significato imposto dal regime autoritario. Per i cittadini di Gilead, la carica simbolica della divisa delle Ancelle legittima l'idea che sia accettabile non trattarle come veri esseri umani, ma ridurle alla loro funzione biologica. Persino le Ancelle sono colpite dagli effetti della propaganda teocratica e iniziano a interiorizzare una visione distorta di sé, convincendosi di essere meritevoli del destino che è stato loro assegnato. Quello che accade è preannunciato da Zia Lydia nei Centri rossi: "La normalità significa ciò a cui si è abituati. Se qualcosa potrà non sembrarvi normale al momento, dopo un po' di tempo lo sarà. Diventerà normale."⁷⁷

Un esempio significativo si trova nell'episodio cinque della prima stagione, quando Emily (Ofglen) viene arrestata a causa di una relazione omosessuale illecita con una Marta, alla protagonista viene assegnata una nuova compagna con cui fare spesa. La nuova Ancella si esprime apertamente nei confronti del regime:

I'm not going to let you mess this up for me [...] I used to get fucked behind a dumpster just so I could buy a sixth of Oxy and a Happy Meal. I'm clean now. I've got a safe place to sleep every night and I have people who are nice to me. And I want to keep it that way.⁷⁸

Nonostante nella sua condizione attuale sia considerata meno di un essere umano, si è convinta che la vita sotto il controllo dello Stato di Gilead sia preferibile alla precarietà che viveva in precedenza. È disposta a sacrificare la libertà in cambio di una stabilità materiale: del cibo, un posto per dormire e qualcuno che sia gentile con lei. Questo passaggio risulta interessante in quanto critico riguardo le condizioni socioeconomiche antecedenti l'istituzione della Repubblica di Gilead,

⁷⁶ Wozniak Jessica Marie, "A Resistance in Red: Ideographs in the Handmaid's Tale", 2020, URL <https://ir.library.illinoisstate.edu/etd/1213>.

⁷⁷ Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 52.

⁷⁸ *The Handmaid's Tale (Faithful)*, Hulu, 2017, S1E5.

sottolineando come il consenso possa essere alimentato dal fallimento di un sistema non funzionante in precedenza. Secondo McGee,

social control in its essence is control over consciousness...Human beings are 'conditioned,' not directly to belief and behavior, but to a vocabulary of concepts that function as guides, warrants, reasons, or excuses for behavior and belief.⁷⁹

Un esempio emblematico di questo meccanismo è rappresentato dal personaggio della nuova compagna di spesa di Offred, assegnatale dopo l'arresto di Ofglen (Emily). Questa nuova Ancella, incontrata dalla protagonista nel corso della narrazione, racconta di aver vissuto una vita di estremo disagio ai margini della società statunitense pre-Gilead, caratterizzata da povertà, dipendenze e mancanza di sostegno sociale. Per donne come lei, escluse dai benefici del sistema capitalistico precedente, il passaggio al nuovo ordine teocratico non è stato vissuto come una perdita, ma come una forma di stabilizzazione: l'accesso garantito a beni primari come il cibo, un tetto sotto cui dormire e una relativa sicurezza personale hanno reso l'accettazione del nuovo regime più semplice. Questa situazione rende tali soggetti particolarmente vulnerabili alla propaganda, facilitandone l'indottrinamento e l'interiorizzazione delle norme oppressive di Gilead.

Come sottolinea McGee, il controllo del regime passa attraverso l'introduzione di un indottrinamento mirato a creare un linguaggio ideologico che diventi l'unico disponibile per interpretare la realtà. Il potere in questo modo agisce sulla coscienza, operando tramite un vocabolario concettuale che fornisca giustificazioni per le convinzioni che si vogliono imporre. Alle donne non solo viene prescritta l'obbedienza, ma viene insegnato che l'invisibilità è sicurezza, che il silenzio è modestia, che portare in grembo un figlio sia il loro destino. Vengono sostituiti progressivamente i valori precedentemente costruiti, ridefinendo alcuni concetti fondamentali come la libertà, la percezione di sé e il proprio ruolo, la dignità e la sicurezza.

Il linguaggio ideologico e valoriale che viene istituito diventa il filtro attraverso cui interpretare la realtà, che viene interiorizzata, compresa e normalizzata attraverso questo vocabolario. La sottomissione diventa, nella percezione del soggetto, una forma di protezione di cui essere addirittura grati.

Il silenzio è parte integrante dell'uniforme, infatti le Ancelle non parlano, non fanno rumore, non usano le parole, ma comunicano attraverso un linguaggio visivo muto, la loro sola presenza diventa un elemento disturbante, in particolar modo nella serie televisiva. In molte sequenze di *The Handmaid's Tale* le Ancelle attraversano lo spazio in gruppo, in modo ordinato e disciplinato, lente, quasi immobili, marciando sul grigio dello sfondo con i loro abiti rossi. La regia, attraverso

⁷⁹ McGee Michael Calvin, "The "ideograph:" A link between rhetoric and ideology." *The Quarterly Journal of Speech*, 66 (1), 1980, pp. 5-6.

inquadrature e carrellate lente, riesce a creare un impatto visivo inquietante, che vuole esprimere una forma di cieca obbedienza, ma anche una potenziale minaccia.

Laura Mulvey nel saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) spiega come l'immagine femminile nel cinema classico sia solitamente un oggetto di contemplazione passiva, creata appositamente su misura per lo sguardo maschile (male gaze). Secondo questa teoria, la donna diventa un contenitore estetico su cui viene proiettato un desiderio, mentre l'uomo detiene il potere dello sguardo⁸⁰. In *The Handmaid's Tale* questa tendenza si inverte in modo radicale, infatti il corpo dell'Ancella non è erotico, ma inquietante, la visione delle donne non suscita desiderio, ma disagio. Lo sguardo dello spettatore è costretto alla visione della violenza ritualizzata, sostituendo all'erotismo una visione militante del corpo femminile, spostando l'attenzione da "corpo da possedere" a "corpo da comprendere, da liberare".

Nel romanzo, invece, la sovversione dello sguardo non avviene tramite l'immagine visiva, ma mediante precise scelte stilistiche che permettono al lettore di accedere alla vicenda attraverso la voce narrante della protagonista. La narrazione è interamente filtrata dallo sguardo di Offred, che racconta la sua storia in prima persona, in maniera ironica, intima e riflessiva. Questo dispositivo narrativo restituisce la dignità al corpo della donna, offrendogli la possibilità di raccontarsi.

Come spiega Elizabeth Goldsmith, "il genere epistolare è stato spesso usato dalle scrittrici contemporanee per mostrare come le donne, escluse dalla cultura dominante, riposizionano sé stesse nel mondo attraverso la scrittura epistolare".⁸¹ Nel romanzo, infatti, si legge: "Mi compongo. Io adesso sono una cosa che devo comporre, così come si compone un discorso".⁸²

Per concludere, l'abito dell'Ancella, seppur nel suo minimalismo estetico, si configura come un'icona culturale complessa e potente, satura di valori ideologici e significati sociali. L'uniforme rappresenta un veicolo per determinare la percezione pubblica delle donne del regime di Gilead, costruendo un'identità imposta attraverso forma, colore, dimensione: ogni elemento concorre alla realizzazione della cultura della cancellazione identitaria.

La potenza simbolica di quest'abito l'ha reso non solo un'icona culturale, ma ha trasformato le Ancelle in uno strumento di lotta femminista, politica e performativa. Nel prossimo paragrafo verrà analizzato come l'abito rosso e il copricapo bianco sia stato trasposto nel mondo reale, facendosi protagonista di proteste contro la violazione dei diritti delle donne in tutto il mondo. Dal romanzo, alla serie televisiva fino ad arrivare nelle piazze, le Ancelle diventano un simbolo politico, un corpo silenziato che torna ad urlare.

⁸⁰ Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, vol. 16 (3), 1975, pp. 6-18.

⁸¹ Goldsmith Elizabeth, *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, Boston, Northeastern University Press, 1989, p. 8.

⁸² Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 92.

2.2. L'abito dell'Ancella come performance politica e forma di dissenso

Margaret Atwood ha più volte ribadito come nulla di ciò che avviene nel romanzo sia frutto di pura invenzione, ma qualcosa già accaduto precedentemente nel mondo reale – in tempi e luoghi diversi – che è stato poi rielaborato ai fini della narrazione. In un'intervista al *New York Times* Atwood spiega:

Is “The Handmaid’s Tale” a prediction? [...] No, it isn’t a prediction, because predicting the future isn’t really possible: There are too many variables and unforeseen possibilities. Let’s say it’s an antiprediction: If this future can be described in detail, maybe it won’t happen. But such wishful thinking cannot be depended on either. So many different strands fed into “The Handmaid’s Tale” — group executions, sumptuary laws, book burnings, the Lebensborn program of the SS and the child-stealing of the Argentine generals, the history of slavery, the history of American polygamy... the list is long. [...] In the wake of the recent American election, fears and anxieties proliferate. Basic civil liberties are seen as endangered, along with many of the rights for women won over the past decades, and indeed the past centuries. In this divisive climate, in which hate for many groups seems on the rise and scorn for democratic institutions is being expressed by extremists of all stripes, it is a certainty that someone, somewhere — many, I would guess — are writing down what is happening as they themselves are experiencing it. Or they will remember, and record later, if they can. Will their messages be suppressed and hidden? Will they be found, centuries later, in an old house, behind a wall? Let us hope it doesn’t come to that. I trust it will not.⁸³

L'autrice cita diversi episodi storici, come le esecuzioni pubbliche, le leggi suntuarie, i roghi dei libri, il programma Lebensborn delle SS, il furto sistematico dei bambini durante la dittatura argentina, la storia della schiavitù e del poligamismo americano. La narrazione del romanzo, dunque, non ha come scopo la predizione di un futuro possibile, ma quello di rendere visibile un passato che rischia di ripetersi.

Per questo motivo l'abito dell'Ancella – emblema del romanzo, successivamente potenziato dalla serie televisiva – si trasforma in un potente simbolo di denuncia nel mondo reale. La riattivazione del costume nelle proteste contemporanee ha portato alla creazione di uno strumento performativo di resistenza attraverso corpi reali.

⁸³ Atwood Margaret, Margaret Atwood on What “The Handmaid’s Tale” Means in the Age of Trump, in *The New York Times*, 10 marzo 2017, URL <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>, consultato l'11 aprile 2025.

Nel presente capitolo verrà analizzato il modo in cui questa trasposizione dal romanzo alla vita reale è avvenuta, ricostruendo la storia delle proteste femministe ispirate all'estetica di Gilead in diversi contesti politici, economico, sociali e temporali.

Negli ultimi anni, complice il clima politicamente distopico dell'età contemporanea, il romanzo *The Handmaid's Tale* ha goduto di una seconda vita, affermandosi come un testo centrale nella riflessione attuale sulle potenziali derive autoritarie. Il romanzo è stato oggetto di numerosi adattamenti, tra cui il film diretto da Volker Schlöndorff e distribuito nel 1990, ma è con la serie televisiva prodotta da Hulu nel 2017 che *Il racconto dell'Ancella* ha raggiunto l'apice della popolarità.

Durante la prima settimana in cui è stata mandata in onda la prima stagione, il pubblico ha espresso il proprio gradimento online, soprattutto tramite commenti e creazioni di meme. Questi ultimi, spiega Henry Jenkins, sono prodotti tipici della *participatory culture*, caratterizzata da una partecipazione attiva dei consumatori, che non si limitano più a una fruizione passiva degli oggetti mediatici, ma li trasformano, reinterpretono e rilanciano all'interno di pratiche condivise.⁸⁴ I meme fanno parte di una cultura pop-mediatica – intesa come “popolare”, che indica ampia diffusione e conoscenza – e sono considerati contenuti dal tono ironico che esortano il lettore a sforzarsi nell'interpretare quanto espresso. Inoltre, sono in grado di creare un senso di comunità: chi è in grado di riconoscere il testo e coglierne l'ironia condivide conoscenze culturali e valori con altri consumatori.

In particolare, i meme diventati più virali sono quelli legati all'ironia politica, come il volto del presidente Trump vestito da Ancella insieme all'hashtag #Ofputin. Nel 2016, infatti, le elezioni presidenziali statunitensi, che hanno visto la vittoria di Donald Trump, hanno segnato uno spartiacque politico per i movimenti femministi.

Il 9 novembre 2016, le donne di tutti gli Stati Uniti si sono svegliate alla notizia della vittoria di Donald Trump alle elezioni presidenziali. Tutte e dieci le intervistate riferiscono di aver avuto una reazione viscerale e negativa ai risultati. Come spiega Carrie, della California: “Fisicamente stavo male. Ho passato l'intera mattinata a vomitare. È stato davvero emozionante. E non si trattava solo di Trump. È stato guardare a tante altre potenziali vittorie che avremmo potuto ottenere e vedere che non c'erano. Siamo ancora in quella situazione”. La risposta di Carrie, come quella di altre intervistate, è degna di nota se si considera il ruolo delle emozioni nella mobilitazione degli attivisti e nel processo politico in generale, e parla dell'ampiezza della paura e dell'ansia per i diritti delle donne negli Stati Uniti dopo le elezioni presidenziali. Altre reazioni sono quelle di Mary, dell'Alabama, che riferisce di essersi sentita “affranta... e completamente disgustata dai miei simili”, e di Noelle, del Texas, che ha “chiuso i battenti per qualche giorno”. Questi commenti illustrano la forte risposta emotiva che

⁸⁴ Jenkins Henry, *Culture partecipative e competenze digitali: media education per il XII secolo*, Milano, Guerini studio, 2010.

queste donne hanno avuto all'elezione di Donald Trump. La loro paura e la loro ansia, a loro volta, le hanno motivate a raggiungere i capitoli locali delle Ancelle e hanno facilitato il loro coinvolgimento.⁸⁵

Durante il primo periodo di presidenza molti diritti precedentemente acquisiti sono stati messi in discussione, come l'abrogazione dei benefici della Legge legata alle cure femminili, l'Affordable Care Act (ACA), tagli al Planned Parenthood e per il Fondo delle Nazioni Unite per la popolazione⁸⁶. La retorica sessista utilizzata da Trump in campagna elettorale ("gram' em from the pussy" è una delle numerose frasi misogine pronunciate da Trump), accompagnata dalla promessa di tornare ad un governo conversatore, seguita da una politica mirata alla limitazione dei diritti delle donne, è coincisa con la messa in onda della serie televisiva ispirata a *The Handmaid's Tale*, producendo un cortocircuito tra finzione e realtà. La stessa autrice, Margaret Atwood, ha dichiarato in un'intervista a Variety che se le elezioni fossero state vinte da Hilary Clinton, la cornice della serie televisiva sarebbe cambiata:

They were in the middle of shooting the first season when the election happened. They woke up the next morning and said, "We're a different show." Nothing about the show changed, but the frame changed. Netflix had originally turned it down. [...] If, for instance, Hillary had won, people would have said, "Dodged a bullet! This isn't going to happen".⁸⁷

A seguito dell'insediamento di Trump migliaia di donne hanno marciato in quella che sarà la prima grande mobilitazione post-elezione, la "Women's March on Washington", una manifestazione politica tenutasi il 21 gennaio 2017 per promuovere diritti fondamentali, che poi sfocerà in un più ampio movimento di resistenza anti-Trump. Con oltre 4 milioni di partecipanti e numerose manifestazioni parallele in diversi paesi, la marcia ha esternato un urgente bisogno di riaffermare diritti precedentemente considerati già acquisiti, come la salute riproduttiva, l'aborto, la libertà sessuale, la giustizia sociale e la parità di genere.

Contemporaneamente all'uscita della prima stagione della serie televisiva e al suo successo sui social, numerose donne travestite da Ancelle si sono date appuntamento per marciare insieme, protestando in modo silenzioso contro le discriminazioni di genere. In modo differente dalla rumorosa Women's March, le attiviste femministe con abito rosso e copricapo bianco non parlano,

⁸⁵ Carrola Madeline Yu, *Activists in Red Capes: Women's Use of The Handmaid's Tale to Fight for Reproductive Justice*, in *The Journal for Undergraduate Ethnography*, Vol. 11 (1), 2021, p. 95.

⁸⁶ Mascio Antonella, *Fra Fiction e realtà. L'uniforme di The Handmaid's Tale come icona culturale*, in *Ocula*, Vol. 21 (22), aprile 2020, p. 252.

⁸⁷ Setoodeh Ramin, *Margaret Atwood on How Donald Trump Helped 'The Handmaid's Tale'*, 10 aprile 2018, URL <https://variety.com/2018/tv/news/margaret-atwood-handmaids-tale-trump-feminism-1202748535/>, consultato l'11 aprile 2025.

non urlano, non fanno rumore, ma disturbano visivamente attraverso un inquietante silenzio carico di significato.

La prima protesta pubblica organizzata in abito da Ancelle si è tenuta in Texas, nel marzo del 2017, progettata da NARAL Pro-Choice Texas – una delle organizzazioni principali per i diritti riproduttivi – durante la discussione della proposta di legge Senate Bill 412⁸⁸ mirata all'introduzione di nuove limitazioni sul tema dell'aborto. Dal momento che in Senato è proibito parlare, le attiviste hanno marciato silenziosamente, costruendo una manifestazione visivamente potente. Successivamente, le volontarie di NARAL hanno dato vita all'organizzazione "Texas Handmaids", che ha poi guidato numerose proteste ispirate all'universo narrativo creato dal romanzo di Atwood (Figura 5). Come osserva Antonella Di Mascio, nel suo saggio "Fra Fiction e realtà. L'uniforme di The Handmaid's Tale come icona culturale":

Si è così dato il via a un processo di incorporazione di significati focalizzato proprio sulla divisa, che è divenuta ben presto un'icona capace di essere riconosciuta come il simbolo di difesa dei diritti acquisiti negli ultimi decenni dalle donne, primo fra tutti la possibilità di praticare l'aborto.⁸⁹

Questo particolare tipo di protesta si configura come una forma di attivismo performativo, inteso come strumento di contestazione e dissenso che utilizza il corpo e l'aspetto estetico al fine di veicolare messaggi politici, attraverso peculiari tipi di performance. Secondo Kutz-Flamenbaum si può definire come

un particolare tipo di performance che cerca contemporaneamente di attirare e mantenere l'attenzione e di sfidare le comprensioni e le aspettative dei compagni di protesta e del pubblico in generale, pur rimanendo paradossalmente entro i confini di queste comprensioni e aspettative comuni massimizzando l'attenzione senza alienare gli osservatori neutrali.⁹⁰

Ci sono diversi esempi di attivismo performativo associato a particolari simboli, come la maschera di Guy Fawkes, associata al movimento Occupy Wall Street o il pussyhat, diffuso in occasione della Women's March nel 2017.

⁸⁸ Boyle Amy, "They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army": *The Handmaid's Tale as Transmedia Feminism, Signs*, University of Wollongong, 2020, p. 845.

⁸⁹ Mascio Antonella, *Fra Fiction e realtà. L'uniforme di The Handmaid's Tale come icona culturale*, in *Ocula*, Vol. 21 (22), aprile 2020, p. 257

⁹⁰ Kutz-Flamenbaum Rachel V., *Code Pink, Raging Grannies e Missile Dick Chicks: L'attivismo performativo femminista nel movimento contemporaneo contro la guerra*. NWSA Journal 19 (1), p. 91, 2007. URL <https://www.jstor.org/stable/4317232>.

Gli attivisti utilizzano delle strategie per fare in modo che il messaggio arrivi chiaramente a chi assiste alla performance, ad esempio attraverso costumi, silenzi, canti, cartelli e portavoce. Sarah ricorda questa esperienza durante la protesta delle Ancelle in Texas:

Camminiamo a spedito e i mantelli sono quattro metri di tessuto. Si gonfia e diventa più grande man mano che si cammina, e sfiora le spalle di tutti questi ragazzi mentre passiamo... Si gonfia in modo così cinematografico che ti senti un vero duro... E avvolge queste persone che hanno apparentemente un potere molto più grande di quello che ho io come umile insegnante di scuola e sicuramente più ricchezza... Ma in quel momento, potevi sentire tutti fermi. È stato un momento di potere, perché non pensi di attirare l'attenzione di quelle persone... Carica la stanza.⁹¹

Questa descrizione evidenzia il ruolo centrale che coreografia e costume assumono in tali manifestazioni. La performance collettiva unita alla portata simbolica dell'abito contribuisce a generare un sentimento di empowerment in chi vi partecipa. Come sottolinea un'altra attivista, l'uniforme da Ancella offre anche uno spazio di protezione e anonimato, che consente la costruzione di un'identità femminista collettiva:

C'è un senso di forza che deriva dall'essere lì, senza dover essere lì come se stessi, ma essere lì è letteralmente un messaggio che parla al di là di te come individuo e verso un senso più ampio di cameratismo intorno a qualcosa che sta accadendo. Il costume è come una comunità in sé. È come assumere un ruolo molto più ampio di quello che si ha individualmente.⁹²

La performance, inoltre, utilizza la strategia del silenzio, che richiama la natura sottomessa del personaggio dell'Ancella nell'universo di Atwood, ma contribuisce anche ad affermare una natura non violenta della manifestazione ed evitare una copertura giornalistica negativa.⁹³

Come spiega Kristin, del Texas, “molto del silenzio dovrebbe riflettere la posizione in cui sono state messe le ancelle nello spettacolo e nel libro, in cui sono state messe a tacere... ciò che dovrebbe rappresentare è che questo non è un posto... in cui noi, come America, dovremmo essere”. Il silenzio contribuisce a creare un parallelo simbolico tra Gilead e gli Stati Uniti, un parallelo che crea un'esperienza viscerale per chi protesta e che i manifestanti sperano di trasmettere anche agli astanti.⁹⁴

⁹¹ Carrola Madeline Yu, *Activists in Red Capes: Women's Use of The Handmaid's Tale to Fight for Reproductive Justice*, in *The Journal for Undergraduate Ethnography*, Vol. 11 (1), 2021, p. 98.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, p. 99.

⁹⁴ *Ibidem*

Le teorie elaborate da Judith Butler riguardo l'esclusione dei corpi femminili dalle "apparizioni" pubbliche sono fondamentali per comprendere come il corpo possa diventare una forma di resistenza. Butler spiega:

se crediamo che tutti i soggetti umani meritino un uguale riconoscimento, presupponiamo che tutti i soggetti umani siano ugualmente riconoscibili. Ma cosa succede se il campo altamente regolamentato dell'apparenza non ammette tutti, richiedendo zone in cui ci si aspetta che molti non appaiano o siano legalmente proibiti? Perché questo campo è regolato in modo tale che solo alcuni tipi di esseri possono apparire come soggetti riconoscibili e altri no?⁹⁵

I corpi femminili sono stati storicamente esclusi dallo spazio pubblico e confinati alla dimensione domestica, riproduttiva e privata, naturalizzando l'assenza delle donne attraverso un sistema di norme giuridiche, culturali e sociali che hanno stabilito chi potesse apparire e partecipare come soggetto attivo legittimo. L'apparizione pubblica in contesti politici per le donne è stata normata, selettiva ed escludente, marginalizzando la visibilità femminile e la partecipazione attiva. In risposta a questa rimozione sistemica, le attiviste femministe hanno utilizzato il corpo come strumento di rivendicazione e protesta. La nozione di "corpo politico" – rielaborata in chiave femminista da autrici come Judith Butler in "L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva" e Silvia Federici in "Il punto zero della rivoluzione" – si colloca in questa direzione:

Un corpo è politico quando si fa carico di messaggi, riappropriazioni e rivoluzioni in una società che ne vuole il controllo, etico e pratico, sviluppando leggi che ne limitino la libertà, ignorandolo a livello rappresentativo e cancellandolo quando non rispecchi l'assoggettamento a cui dovrebbe sottostare.⁹⁶

Le manifestazioni femministe ispirate a *The Handmaid's Tale* riportano al centro i corpi femminili attraverso una strategia dirompente e radicale. Le donne ricompaiono nello spazio pubblico imponendosi come una presenza disturbante: silenziose, compatte, resistenti. I costumi ricodificano il corpo da oggetto del desiderio a immagine dell'opposizione, diventando simboli di una femminilità consapevole e reclamando il diritto di essere presenti e visibili. La perdita di individualità crea un soggetto collettivo che, attraverso una marcia silenziosa e un'uniforme, trasforma l'estetica dell'oppressione in performatività del dissenso. Storicamente, il retaggio patriarcale ha favorito un conflitto sistematico che ha portato le donne ad essere isolate, divise e rivali tra loro. Le proteste delle Ancelle sovvertono radicalmente questa logica, dichiarandosi

⁹⁵ Butler Judith, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, Harvard University Press, 2015, p. 50.

⁹⁶ Vagnoli Carlotta, Il corpo è politico?, in *The Italian Review*, Art. 16, 2021, URL <https://www.theitalianreview.com/il-corpo-e-politico/>.

compatte e solidali tra loro, portando in piazza non più corpi in competizione, ma corpi che resistono insieme.

Un racconto della serie che i partecipanti hanno riferito di aver sentito particolarmente vicino a sé dopo le elezioni presidenziali del 2016 è la misura in cui i leader maschili di Gilead cercano di controllare le libertà e i diritti riproduttivi delle donne. Essi collegano questa narrazione con ciò che vedono accadere nell'attuale situazione politica degli Stati Uniti. SanDeE, dal Texas, dice: “Ho capito che [Gilead] era un potenziale risultato di tutto ciò che ho visto accadere da quando ne sono venuta a conoscenza [l'estremismo]... Ho osservato l'ascesa dell'estremismo religioso e dell'estremismo anti-aborto in America, e le ancelle mi sono sembrate una conclusione logica”. Riconoscere gli spaventosi parallelismi tra Gilead e l'estremismo percepito in America oggi ha motivato SanDeE e altre a partecipare a un capitolo di ancelle come forma di protesta. Questi gruppi hanno anche rappresentato un modo unico per i partecipanti di impegnarsi nell'attivismo performativo.⁹⁷

Tra gli striscioni presenti alle manifestazioni troviamo “Rendiamo Margaret Atwood di nuovo una scrittrice di narrativa” – ripreso dallo slogan elettorale di Trump “Rendiamo l'America di nuovo grande” – e “*The Handmaid's Tale* non voleva essere un manuale di istruzioni per l'uso”. Il parallelismo tra Gilead e Stati Uniti dopo le elezioni del presidente Donald Trump, infatti, è diventato per molte femministe necessario e ineluttabile. Uno degli episodi più emblematici dell'assottigliamento tra realtà e distopia è stata la revoca della storica sentenza del 1973 *Roe v. Wade*, che aveva garantito il diritto all'aborto su tutto il territorio nazionale, diventando un pilastro nella storia della salute riproduttiva femminile. La sua revoca ha permesso ai singoli Stati di vietare o limitare l'interruzione di gravidanza, rappresentando un passo indietro rispetto al diritto di autodeterminazione sul corpo femminile.

La retorica autoritaria e misogina unita a politiche che hanno rimesso in discussione i diritti fondamentali delle donne, ha confermato la percezione che la distopia di Gilead non fosse più un futuro così distante, ma un monito diventato tangibile.

Per buona parte dei partecipanti, la forza del costume sta nel desiderio di suscitare timore. Tori Neal, che di recente si è travestita da ancella in occasione di una protesta ad Huntsville, in Alabama, ha scritto in un'e-mail che il vestito rosso è un “avvertimento riguardo al futuro.” Per Lexie Baker da Denver, in Colorado, il costume sta anche ad indicare quanto la società americana sia regredita. “Lo scopo del costume è quello di ricordare a chi ci guarda che i diritti delle donne stanno vacillando di

⁹⁷ Carrola Madeline Yu, *Activists in Red Capes: Women's Use of The Handmaid's Tale to Fight for Reproductive Justice*, in *The Journal for Undergraduate Ethnography*, Vol. 11 (1), 2021, p. 96.

nuovo, e, se non vuoi che torniamo ad una società di stampo totalitario, faresti meglio ad approfittare del tuo diritto di VOTO,” scrive.⁹⁸

Le proteste delle Ancelle diventano in questo senso delle azioni di denuncia consapevoli, non solo una performance ispirata a un racconto distopico. Indossare l'uniforme si trasforma in un atto politico di accusa contro un presente che normalizza l'oppressione. La potenza del simbolo risiede in un paradosso: si ispira a un mondo immaginario che sta valicando i confini del reale, è silenzioso, ma urla con una forza disarmante.

Indossare la tunica rossa significa dichiarare provocatoriamente ai governanti che le loro scelte sono in stretta relazione con quelle compiute nel regime ultraconservatore della serie, il quale non fa che portarle alle estreme conseguenze. Nello stesso tempo, le donne che protestano si riappropriano della propria capacità di parola e azione. La forza del loro dissenso deriva proprio da questa apparente contraddizione. Da un lato un abbigliamento pensato, nella finzione, per essere strumento di oppressione, dall'altro la presenza “resistente” dei corpi reali, che occupano i luoghi pubblici e rivendicano la propria visibilità anche grazie al rosso squillante dei tessuti. Una nota di colore che, osserva la stessa Atwood, crea una dissonanza nei luoghi ufficiali del potere, in genere dominati dal nero-blu dell'abbigliamento.⁹⁹

Il potere evocativo dell'universo distopico di *The Handmaid's Tale* non si è limitato al contesto statunitense, ma ha attraversato i confini geografici adattandosi ai differenti climi politici e culturali. La funzione dell'iconico abito, però, resta la stessa: denunciare il controllo sui corpi delle donne e la limitazione dei loro diritti fondamentali.

In Polonia, ad esempio, il 27 gennaio 2021 è entrata in vigore la sentenza pronunciata il 22 ottobre 2020 dal Tribunale costituzionale, che ha reso quasi completamente impossibile l'accesso all'aborto. Oltre mille donne si sono rivolte alla Corte europea dei diritti umani, sostenendo quanto questa legislazione causi danni alla loro riservatezza e libertà. Ogni anno migliaia di donne polacche – che vivono nello Stato dell'Unione Europea con le leggi più restrittive riguardo all'interruzione di gravidanza – lasciano il loro paese per abortire in altri Stati europei, mentre altre acquistano pillole abortive in modo illegale.

Le proteste contro le restrizioni al diritto che garantisce l'interruzione di gravidanza hanno rappresentato le più grandi manifestazioni di dissenso dalla fine della Repubblica popolare, durante

⁹⁸ Cohen Alina, “La diffusione dell'abito da ancella come icona visiva”, *Al di là del Buco – Critica femminista, bollettino di guerra su femmicidi e violenza di genere*, 28 maggio 2019, URL <https://abbattoimuri.wordpress.com/2019/05/28/la-diffusione-dellabito-da-ancella-come-icona-visiva/>.

⁹⁹ Mandelli Elisa, “I costumi come icona: The Handmaid's Tale e la lotta politica”, *Aula di lettere – Zanichelli*, 24 novembre 2021, URL <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/sezioni-lettere/interventi-d-autore/i-costumi-come-icona-the-handmaids-tale-e-la-lotta-politica/>.

le rivoluzioni del 1989. Uno degli slogan più utilizzati è stato “Il divieto di aborto è una tortura”, esprimendo il dissenso verso una legge mirata a costringere una donna a portare avanti una gravidanza contro la propria volontà. La criminalizzazione dell’aborto, secondo la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, si può configurare come una forma di tortura secondo il principio per cui ogni persona ha diritto alla vita, alla salute, ad essere libero dalla violenza, dalla discriminazione e da trattamenti crudeli, disumani e degradanti. Le manifestanti femministe ribadiscono come la costrizione ad una gravidanza violi tali diritti.

A condannare “l’attacco ai diritti fondamentali delle donne” sono intervenuti i presidenti della commissione del Parlamento UE per i Diritti della donna e l’uguaglianza di genere, Evelyn Regner, e della commissione per le Libertà civili, giustizia e affari interni, Juan Fernando López Aguilar. “In Polonia, la misoginia regna sovrana”, ha attaccato Regner. “È un attacco ai diritti umani e fondamentali e dovrebbe essere impensabile in una democrazia liberale nel 2021.”¹⁰⁰

Le attiviste polacche hanno utilizzato diversi strumenti, tra cui maschere, simboli, tamburi, striscioni e uniformi di Ancelle. L’uso dei costumi utilizzati nella serie televisiva ha attirato l’attenzione della stampa internazionale, che li ha trasformati in un simbolo virale di indignazione femminista.

Un altro caso è quello di “Handmaid’s Costa Rica”, un gruppo Facebook che si esprime su questioni relative ai diritti riproduttivi e alla violenza contro le donne, inoltre manifesta spesso solidarietà con altri gruppi oppressi da legislazioni misogine e conservatrici in tutta l’America Latina. Angelica Leon, una delle donne che ha preso parte alla protesta, ha condiviso delle immagini scrivendo “Credo in un paese inclusivo, che pensa al futuro. Usciamo e andiamo a votare, è bellissimo!”.¹⁰¹

I casi di protesta associati all’utilizzo del costume dell’Ancella non sono mancati nemmeno in Italia: il movimento femminista “Non una di meno”, ha infatti utilizzato l’iconografia di Gilead in più occasioni per manifestare il dissenso verso mozioni antiabortiste e lesive dei diritti delle donne. Ad esempio, nel 2018 alcune attiviste vestite da Ancelle hanno marciato davanti al consiglio comunale di Verona, in segno di opposizione in merito a una mozione antiabortista approvata dalla giunta. L’anno successivo l’attivismo performativo con l’abito rosso si è spostato a Roma, davanti al

¹⁰⁰ Baccini Federico, Polonia, scoppiano le proteste contro la legge anti-aborto. Migliaia a Varsavia, arrestata una delle leader, *EuNews*, 29 gennaio 2021, URL <https://www.eunews.it/2021/01/29/polonia-scoppiano-le-proteste-la-legge-anti-aborto-migliaia-varsavia-arrestata-delle-leader/>.

¹⁰¹ Maveal Alexander, “Voters dressed in ‘Handmaid’s Tale’ outfits protest Costa Rican election front-runner”, *Global News*, 5 febbraio 2018, URL <https://globalnews.ca/news/4006568/voters-dressed-in-handmaids-tale-outfits-protest-costa-rican-election-frontrunner/>.

Ministero della Famiglia, contro il disegno di legge Pillon, volto a introdurre alcune modifiche per quel che riguarda il diritto di famiglia e nell'ambito dell'affido dei minori.

Per concludere, l'abito dell'Ancella – ripreso dal romanzo di Margaret Atwood e diventato icona visiva tramite la serie firmata da Bruce Miller – si è trasformato in breve tempo in uno dei simboli più potenti della resistenza femminista contemporanea. Dalle piazze americane, alle marce in Polonia, fino alle mobilitazioni italiane, le Ancelle si sono imposte con consapevolezza nello spazio pubblico, con l'intento di generare un impatto inquietante e disturbante, attraverso una tunica rossa e delle alette bianche che parlassero senza fare rumore. La forza di queste proteste risiede nella capacità che hanno avuto di creare una memoria culturale condivisa, un'iconografia impattante e riconoscibile in grado di valicare i confini nazionali, diventando un simbolo transmediale e transnazionale.

La grammatica della resistenza veicolata dal costume ha generato un vero e proprio esercito silenzioso: un gruppo di donne che, indossando la stessa uniforme, scelgono di risemantizzare collettivamente un simbolo di oppressione in un simbolo di resistenza e dissenso (Figura 6). Questa nuova forma di militanza, silenziosa e collettiva, si impone nello spazio sociale al grido di “Nolite te bastardes carborundorum”.¹⁰²

2.3. Iconografie della repressione: riferimenti storici e culturali nell'abito dell'Ancella

Il costume di scena indossato dalle protagoniste in *The Handmaid's Tale* non è solo funzionale alla narrazione, ma si configura come parte di un archivio simbolico creato da Margaret Atwood che, attingendo a diverse epoche storiche, l'ha reso universalmente riconoscibile, soprattutto dopo la fortuna della serie televisiva di Hulu. La divisa dell'Ancella, infatti, condensa molteplici riferimenti storici, religiosi e culturali, diventando un compendio visivo della repressione patriarcale attraverso i secoli.

La stessa Margaret Atwood sottolinea come gli eventi narrati nel romanzo non sono frutto di pura invenzione, ma si basano su fatti storici realmente accaduti:

One of my rules was that I would not put any events into the book that had not already happened in what James Joyce called the “nightmare” of history, nor any technology not already available. No

¹⁰² Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 194.

imaginary gizmos, no imaginary laws, no imaginary atrocities. God is in the details, they say. So is the Devil.¹⁰³

Questa dichiarazione spiega in modo esemplare l'intento documentario dell'opera. L'estetica di Gilead ed ogni suo elemento è ispirato a pratiche già avvenute o ancora in corso, costringendo il lettore (o spettatore) a confrontarsi con le profonde radici della violenza istituzionalizzata nei confronti delle donne.

In questo capitolo si analizzeranno i principali riferimenti storici, culturali, religiosi e politici che hanno ispirato l'edificazione visiva della divisa dell'Ancella, mettendo in luce come l'iconografia della repressione venga attivata attraverso procedimenti che lo spettatore contemporaneo possa percepire come effetto di perturbante di riconoscimento.

L'estetica dell'iconico abito dell'Ancella – lungo abito rosso e copricapo bianco – affonda le sue radici nella società puritana della Nuova Inghilterra del XVII secolo, rievocando i codici vestimentari imposti alle donne nelle comunità religiose, dove l'abbigliamento era uno strumento per evocare umiltà, sottomissione e rigore morale (Figura 7). Il costume utilizzato nella serie televisiva riflette fedelmente la simbologia di obbedienza tipica delle società basate su rigide legislazioni religiose. L'autrice del romanzo ha dichiarato di aver attinto all'immaginario dell'America puritana studiata durante il suo periodo accademico ad Harvard per costruire l'estetica del suo universo distopico. Atwood sostiene che la visione moderna dei puritani, secondo cui scapparono in America per sfuggire alla persecuzione religiosa in Inghilterra, è fuorviante e che, invece, i leader puritani avrebbero voluto istituire una teocrazia in cui il dissenso religioso non sarebbe stato tollerato.¹⁰⁴

Un altro esempio di narrazione ambientata nella comunità puritana del Massachusetts è costituito da *La lettera scarlatta* di Nathaniel Hawthorne (1850).

Dalla Lettera scarlatta a Il racconto dell'ancella ritorna non solo il motivo letterale del corpo femminile come corpo peccaminoso, impuro, e da stigmatizzare attraverso l'imposizione di un abito (la lettera scarlatta, la veste rossa); non solo l'espedito del manoscritto ritrovato; ma, soprattutto, direi, l'idea di mettere in scena (in Hawthorne con un romanzo ambientato nel Seicento, in Atwood con una distopia proiettata in un futuro prossimo) una società completamente ispirata non a un capitolo qualunque, ma a uno dei miti fondativi dell'identità e della storia americane, vale a dire il puritanesimo. Che, così, da leggenda “edificante” e mappa di valori si trasforma, in entrambi i libri,

¹⁰³ Atwood Margaret, Margaret Atwood on What “The Handmaid’s Tale” Means in the Age of Trump, in *The New York Times*, 10 marzo 2017, URL <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>, consultato il 14 aprile 2025.

¹⁰⁴ Malak Amin, “Margaret Atwood’s: The Handmaid’s Tale and the Dystopian Tradition”, *Canadian Literature*, 1997, n. 112, pp. 9–16.

in grande narrazione repressiva, fanatica e punitiva attraverso la quale è passata, anche impercettibilmente e fino alla contemporaneità, una cultura che si legittima usando come campo di definizione e di battaglia il corpo delle donne, mettendole via via sotto processo, punendole e disciplinandole: un tempo per stregoneria, poi per adulterio, poi, nel presente, per una presunta libertà “incontrollata” rispetto all’istruzione, alla sessualità e alla riproduzione.¹⁰⁵

La protagonista del romanzo viene condannata all’umiliazione pubblica indossando una “A” rossa, che simboleggia l’adulterio, il peccato e la vergogna. L’opera analizza i temi di colpa, espiazione e resistenza femminile. L’associazione tra le Ancelle di Atwood e la protagonista del romanzo di Hawthorne non è casuale, entrambe sono figure femminili rese visibili attraverso un codice di vestiario e cromatico, che trasforma il corpo in uno strumento di stigmatizzazione. In entrambe le narrazioni il corpo femminile diventa oggetto di sanzione sociale, uno spazio politico su cui esercitare il potere.

Accanto ai richiami estetici al puritanesimo, l’abito dell’Ancella è carico di riferimenti alle divise religiose femminili, impiegati storicamente come strumenti di cancellazione identitaria e disciplina. Il lungo abito che copre l’intero corpo, la monocromia e il copricapo rimandano in modo esplicito a un’estetica della modestia e dell’obbedienza che attraversa secoli di storia.

Nel corso del tempo la maggior parte delle istituzioni religiose ha imposto codici vestimentari specifici alle donne – dalle tonache delle monache cattoliche, ai veli delle suore, al burqa afghano – con lo scopo di rendere il corpo femminile invisibile, cancellato, a volte persino deumanizzato. Le “ali” bianche indossate dalle Ancelle, ad esempio, richiamano visivamente i soggoli (o “cornette”) monastici, dei particolari copricapi a due teste indossati dalle “suore cappellone” di Verona (Figura 8).

La liturgia cattolica, inoltre, ha utilizzato una cromia codificata come linguaggio simbolico, in modo da comunicare valori e virtù religiosi. Nella tradizione cristiana il rosso rimanda a due simbologie ambivalenti: da una parte il sangue, il martirio, il peccato, dall’altra la Passione di Cristo. Nell’iconografia lo troviamo associato alla forza, ma anche alla sofferenza e alla violenza, mentre nei sermoni medievali è legato alla lussuria e alla tentazione. Il bianco, al contrario, è simbolo di purezza, castità e innocenza. Nella liturgia viene indossato durante le festività e i sacramenti.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Brogi Daniela, “Dal romanzo alla serie TV / The Handmaid’s Tale: Non consentire che i bastardi ti annientino”, *Doppiozero*, 25 novembre 2017, URL <https://www.doppiozero.com/handmaids-tale-non-consentire-che-i-bastardi-ti-annientino>, consultato il 14 aprile 2025.

¹⁰⁶ Renard Olivier, “Verde, bianco, rosso, nero... Capire i colori nella liturgia cattolica romana”, *TerraSanctaMuseum*, 30 agosto 2021, URL <https://www.terrasanctamuseum.org/it/verde-bianco-rosso-nero-capire-i-colori-nella-liturgia-cristiana-cattolica/>, consultato il 14 aprile 2025.

Nel contesto di *The Handmaid's Tale*, l'opposizione tra i due colori ha una precisa valenza simbolica. Il rosso indica la fertilità delle Ancelle, ma anche la passione, il potere e il coraggio, mentre il bianco delle "ali" richiama una purezza imposta dall'alto, forzata e sorvegliata.

Questa estetica repressiva si connette anche a pratiche contemporanee attuate in paesi come l'Iran o l'Afghanistan, dove i regimi islamici e talebani impongono dei codici di abbigliamento alle donne (hijab e burqa) limitando visibilità e libertà individuali. L'obbligatorietà dell'hijab in Iran venne introdotta per la prima volta nel 1979, seguita da un'ondata di proteste femminili in concomitanza con la Giornata Internazionale della Donna. Dal 1983 l'obbligatorietà è stata estesa a tutte le donne di età superiore ai nove anni, stabilendo delle pene per chiunque infrangesse la legge.¹⁰⁷

Andando oltre il significato religioso e sociale che di volta in volta è stato attribuito al velo, la sua imposizione, insieme all'esorbitante numero di altre restrizioni che hanno come oggetto ogni minimo particolare della sfera pubblica e privata delle donne in Iran, possono essere osservate attraverso la lente della biopolitica. Reso celebre da Michel Foucault, il termine include tutte le modalità attraverso le quali un governo sfrutta i nessi tra la politica e i vari aspetti della vita biologica di una popolazione, al fine di esercitare il proprio potere su di essa. In questo senso, il controllo del corpo femminile attraverso l'applicazione patriarcale e dogmatica della Sharia, rinforzata da un'aggressiva politica del terrore, rappresenterebbe la chiave della sottomissione delle donne iraniane, credenti o meno.¹⁰⁸

In questo contesto, il velo non è più simbolo religioso, ma diventa uno strumento disciplinare e politico, rafforzando il legame tra la cultura patriarcale e il potere statale. Chi trasgredisce è soggetta ad arresti in forma di "rieducazione morale", una forma legislativa estrema di annullamento dell'identità femminile e individuale. In questo modo il corpo femminile, così come in *The Handmaid's Tale*, diventa un bersaglio e un veicolo di propaganda.

Un ulteriore mezzo utilizzato nei regimi teocratici e religiosi in termini di abbigliamento è il codice cromatico, in cui i colori non sono arbitrari ma sapientemente scelti in base ad un preciso significato. Storicamente i colori sono utilizzati come strumento di controllo e classificazione, così come nell'universo distopico di Gilead.

Nei regimi totalitari del XX secolo troviamo diversi esempi di utilizzo cromatico a servizio del potere. Nel Terzo Reich il sistema di classificazione dei prigionieri nei campi di concentramento si basava su triangoli colorati cuciti sulle uniformi: giallo per gli ebrei, marrone per i rom, viola per i testimoni di Geova, nero per gli asociali (vagabondi, disabili, malati di mente, lesbiche, prostitute), rosa per gli omosessuali, rosso per i prigionieri politici, verde per i delinquenti. L'utilizzo di questi

¹⁰⁷ Al-Sayed al-Sayyad Mohammed, al-Blawi Ruba, *The Hijab and Politics in Iran*, Rasanah International Institute for Iranian Studies, 2020, p.5.

¹⁰⁸ Kohan Mehr-Afarin, "Politics of the body in the 'woman, life, freedom' movement in Iran: A commentary", *Psychotherapy and Politics International*, vol.20, no.4, 1-8, 2022, pp.4-5.

simboli imposti sulle divise facilitava l'identificazione, ma contribuiva anche al rafforzamento delle segregazioni e all'edificazione delle gerarchie all'interno dei campi di lavoro.

Anche il regime fascista italiano ha utilizzato una divisione cromatica a livello politico, infatti il nero delle camicie rappresentava il Partito Nazionale Fascista, simboleggiando la militanza e la disciplina, mentre il rosso – storicamente associato al comunismo – veniva utilizzato per identificare e discriminare gli oppositori politici.

Oltre al valore simbolico, religioso e politico, la divisa delle Ancelle agisce sul piano emotivo dello spettatore, evocando un immaginario traumatico con cui è possibile empatizzare. L'inquietudine generata dall'estetica visiva di *The Handmaid's Tale* attiva una memoria visiva familiare, in particolare in Occidente, secondo la teoria di memoria protesica. Come spiega Alison Landsberg, “le tecnologie della memoria hanno incrementato esponenzialmente le opportunità di comprensione empatica [...] Uno dei casi più drammatici di come i mass media generano empatia è la produzione e la diffusione della memoria. Secondo la studiosa, i ricordi creati dalle tecnologie – come il cinema – hanno il potere di colmare i periodi temporali che separano gli individui dagli eventi significativi del passato”.¹⁰⁹

È diventato possibile avere un rapporto intimo con i ricordi di eventi che non si sono vissuti: questi sono i ricordi che chiamo protesici. Le “memorie protesiche” sono in effetti memorie “personali”, in quanto derivano da incontri impegnati e orientati all'esperienza con le varie tecnologie di comunicazione di massa.¹¹⁰

Secondo questa teoria, dunque, le immagini prodotte dai mass media contemporanei possono sostituire la memoria diretta, consentendo al consumatore di empatizzare con esperienze del passato o di contesti socioculturali diversi da quello in cui si vive, pur non avendole vissute in prima persona.

La divisa dell'Ancella, richiamando elementi storici riconoscibili (iconografia puritana, regimi totalitari, codici religiosi contemporanei) è in grado di provocare empatia ed inquietudine verso qualcosa che non si è vissuto, ma che riconosciamo come pericoloso ed imminente. Tuttavia, come avverte Susan Sontag, il rischio insito nell'impatto emotivo immediato prodotto dalle immagini è che l'empatia suscitata rimanga superficiale e passeggera se non è accompagnata da una riflessione critica più profonda. Scrive Sontag:

¹⁰⁹ Landsberg Alison, *Prosthetic Memory: the Ethics and Politics of Memory Culture, Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester, 2003, pp. 147-148.

¹¹⁰ Ivi, p. 148.

Sarebbe meglio mettere da parte la compassione che accordiamo alle vittime della guerra e di politiche criminali per riflettere su come i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle loro sofferenze e possono – in modi che preferiremmo non immaginare – essere connessi a tali sofferenze, dal momento che la ricchezza di alcuni può implicare l'indigenza di altri. Ma per un compito del genere le immagini dolorose e commoventi possono solo fornire una scintilla iniziale.¹¹¹

La visualizzazione del trauma evocata dall'uniforme crea uno spazio dove l'immagine si risemantizza in veicolo di coscienza storica e morale. L'impatto delle Ancelle ha una funzione simile a quella delle fotografie di guerra del Novecento, richiama una disumanizzazione che crea un disagio tale nello spettatore da costringerlo non solo a guardare, ma a riconoscere e pensare.

La potenza visuale della divisa rossa ha attivato un cortocircuito tra finzione e realtà, trasponendosi dal romanzo, alla serie televisiva, fino alle piazze, innestandosi così nella memoria culturale transnazionale. La memoria del trauma narrativo si sovrappone alla realtà storica e politica, generando un nuovo simbolo con cui manifestare il proprio dissenso.

Un esempio emblematico della forza visiva ed emozionale suscitata dal costume da Ancella è presente già nel primo episodio della prima stagione¹¹². Le protagoniste, vestite di rosso, sono introdotte per la prima volta collettivamente attraverso un'inquadratura statica dall'alto, mentre avanzano lentamente in fila. Il contrasto cromatico tra il rosso delle vesti e il verde naturale dell'ambiente produce un effetto straniante e disturbante, intensificato dal silenzio.

La regia architetta una composizione geometrica disumanizzante, mirata a cancellare qualsiasi espressione individuale. Le Ancelle non si parlano, non si guardano, diventano elementi intercambiabili, ridotte a una massa uniforme. Lo spettatore si trova così di fronte a una visione disciplinata della sofferenza, in cui l'assenza di caos genera un contrasto emozionale disagiante. Questa coreografia del dominio comunica con chiarezza la trasformazione delle donne in oggetti rituali, la cui unica funzione è quella di incarnare i valori della società di Gilead.

L'effetto perturbante nasce dalla coesistenza di due piani diametralmente opposti: un'estetica ordinata e silenziosa che rimanda ad un'inquietudine attraverso il silenzio e il contrasto cromatico. L'estetica utilizzata riporta alla memoria visiva collettiva, richiamando le marce militari, le processioni religiose e le parate dei regimi totalitari. Il senso evocato è quello della "timelessness", un tempo sospeso che combina elementi storici e contemporanei, contribuendo a rendere le Ancelle immediatamente riconoscibili e a rafforzare il messaggio politico.

In questo episodio, le Ancelle sono convocate per partecipare all'esecuzione o "Particucution" di un uomo con l'accusa di stupro. Vengono disposte in cerchio e Zia Lydia – figura chiave del

¹¹¹ Sontag Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 30.

¹¹² *The Handmaid's Tale (Offred)*, Hulu, 2017, S1E1.

racconto che si occupa di educare e disciplinare le Ancelle – impartisce l'ordine di scagliarsi contro di lui con violenza, fino ad arrivare ad ucciderlo a sangue freddo. La scena è emblematica della brutalità del regime di Gilead, che nasconde la sua natura violenta chiamando il linciaggio di gruppo “cerimonia di giustizia”. Il momento della lotta è coreografato visivamente dalla regia: la macchina indugia sui movimenti e sui primi piani dei volti, aggiungendo l'effetto slow motion per intensificare il momento e sospendere il tempo. L'azione violenta entra in forte contrasto con la calma e il silenzio di inizio scena, enfatizzandone la brutalità.

Il corpo femminile si trasforma in oggetto delegato, risemantizzando la violenza da atto di liberazione a comando dall'alto. È il regime a decidere, quando, come e su chi può essere esercitata. Le Ancelle per un attimo sono autorizzate ad utilizzare il loro corpo come veicolo punitivo, lontano dalla funzione originale di contenitore della maternità. A livello visivo ciò che emerge non è il singolo individuo, ma una folla che compie un'esecuzione in forma di spettacolo, una violenza ritualizzata e giustificata.

Come sottolineano Hairaman e Lucaites in *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* (2007), le immagini iconiche hanno la capacità di veicolare ideologie, definite come “una serie di credenze che presentano un ordine sociale come se fosse un ordine naturale, che esibisce relazioni asimmetriche come se fossero benefiche, e che fanno apparire l'autorità evidenti”.¹¹³

Le immagini iconiche sono strumenti attivi nella costruzione dell'immaginario collettivo, infatti rendono visibile una gerarchia di potere, facendola passare come naturale e inevitabile. L'abito dell'Ancella, soprattutto in scene come questa, funziona come un'icona, ovvero una rappresentazione che sintetizza un'intera struttura simbolica ritualizzata.

Ciò che rende questa scena perturbante e iconica, dunque, è una composizione visiva talmente armonica da risultare esteticamente piacevole, provocando assuefazione e assorbimento, ma ciò che viene rappresentato è violento e atroce. Un meccanismo simile è stato utilizzato dalle parate fasciste e naziste, in cui la coreografia dei corpi sincronizzati, l'uniformità e la simmetria contribuivano a trasmettere un'idea di forza e controllo. Come per le Ancelle, il potere non si impone solo attraverso la violenza, ma anche attraverso l'estetica, la bellezza e l'ordine.

A tal proposito, W.J.T. Mitchell introduce il concetto di “pictorial turn”:

The “pictorial turn” has led to a radical reconsideration of the role of images in modern culture and contemporary scholarship. While for a long-time text was the dominant form of communication and meaning-making in academia, Mitchell's theory has influenced many fields like art history, media

¹¹³ Hairaman Roberto, Lucaites, John Louis, *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, 2007, University of Chicago Press, p. 9.

studies and cultural theory to reconsider images as agents of communication that should not be subordinated to language but have the power to create and influence social realities on their own accord. This shift in mentality is also important in today's era of digital modernity, where images dominate screens and public spaces, and the ability to comprehend how visuals communicate in new ways has become a central issue. One of the aims of the pictorial turn is to make scholars and the public in general more aware of the power of images to create public opinion, define identity and construct memories, as Mitchell has stated that 'images possess an exemplary power, the power to shape a culture's understanding of itself by embodying and enacting a politics of vision.'¹¹⁴

L'abito dell'Ancella può essere così compreso come un'immagine attiva che agisce direttamente, contribuendo non solo all'estetica, ma anche alla costruzione di un immaginario collettivo. È un oggetto di scena, ma soprattutto un dispositivo visuale che plasma il modo in cui si percepisce il potere, la repressione e il dissenso. Infatti la sua estetica visiva non si limita a rappresentare l'oppressione patriarcale, la rende tangibile e riconoscibile allo spettatore.

The Handmaid's Tale, in questo senso, rivendica il "diritto di guardare" – espressione coniata da Jacques Derrida e Marie-Françoise Plissart – ovvero l'atto di riconoscere l'altro come soggetto e non come semplice oggetto dello sguardo. Guardare, secondo gli autori, dovrebbe creare uno spazio di relazione e reciprocità in cui l'identità del soggetto guardato è riconosciuta e co-costruita.¹¹⁵ Nicholas Mirzoeff, nel suo saggio "The Right to Look", risemantizza questa nozione a livello politico, come atto di resistenza: "the right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity".¹¹⁶

In questa prospettiva l'immagine dell'Ancella si impone allo sguardo degli spettatori, esige di essere guardata non per il suo valore estetico, ma per i principi che incarna: un regime che rende i corpi delle donne ipervisibili in quanto funzioni, non in quanto soggetti attivi. Mirzoeff spiega il concetto attraverso un esempio emblematico:

The right to look confronts the police who say to us, "move on, there's nothing to see here."⁴ Only there is; we know it, and so do they. The opposite of the right to look is not censorship, then, but visibility, that authority to tell us to move on and that exclusive claim to be able to look.¹¹⁷

Il concetto di *visuality* – centrale nel pensiero di Mirzoeff – chiarisce il modo in cui il potere istituzionale stabilisce cosa può essere visto, da chi e in che modo. Gilead in questo senso è un

¹¹⁴ Li Jianing, "The Pictorial Turn and Visual Rhetoric: Analyzing Image Agency and Persuasion in Contemporary Media", in *Advances in Humanities Research*, South China Normal University, Vol. 9, 17 ottobre 2024, p.1.

¹¹⁵ Derrida Jacques, Plissart Marie-Françoise, *Droit de regards*, Parigi, Les Éditions de Minuit 1985, p. XXXVI.

¹¹⁶ Mirzoeff Nicholas, "The Right to Look", in *Critical Inquiry*, Vol. 37 (3), 2011, p. 473.

¹¹⁷ Ivi, p. 474.

regime pienamente legato alla visibilità, infatti tutto è sorvegliato ed esibito sotto forma di codice cromatico, ma ciò che è mostrato rimane la funzione del soggetto e non l'identità individuale.

Una delle modalità di *visuality* individuata da Michel Foucault riguarda la classificazione del visibile tramite la nomina, la categorizzazione e la definizione di un soggetto, un processo definito dall'autore "la nominazione del visibile".¹¹⁸ Questa modalità affonda le sue radici in epoca coloniale, quando veniva utilizzata nelle piantagioni per la mappatura dello spazio e l'identificazione delle tecniche di coltivazione. Sviluppando questa riflessione in chiave postcoloniale, Nicholas Mirzeoff introduce il concetto di *visuality* come sistema complesso che non si limita a classificare, ma separa e giustifica tale segregazione tramite l'estetica.

Visuality separates the groups so classified as a means of social organization. Such visibility segregated those it visu- alized to prevent them from cohering as political subjects, such as workers, the people, or the (decolonized) nation. Finally, it makes this separated classification seem right and hence aesthetic. As Frantz Fanon had it, such repeated experience generates an "aesthetic of respect for the status quo,"¹³ the aesthetics of the proper, of duty, of what is felt to be right and hence pleasing, ultimately even beautiful. Classifying, separating, and aestheti- cizing together form what I shall call a complex of visibility. All such Pla- tonism depends on a servile class, whether formally chattel slaves or not, whose task it is to do the work that is to be done and nothing else. We may engage in whatever labor is required to do that work, visual or otherwise, but for us, the mobility, there is nothing to be seen. The right to look claims autonomy from this authority, refuses to be segregated, and spontaneously invents new forms.¹¹⁹

In questo percorso teorico si inserisce anche il pensiero di Frantz Fanon, che già aveva analizzato come la percezione visiva costruita dal colonizzatore imponga un'estetica del rispetto per lo status quo, ovvero un'abitudine percettiva che porta ad associare ciò è visivamente ordinato con ciò che è giusto e moralmente corretto.¹²⁰

Dunque, pur appartenendo a contesti diversi — la genealogia foucaultiana del potere, i *visual studies* di Mirzeoff, la critica coloniale di Fanon — gli autori convergono nell'individuare come la visibilità sia sempre anche un atto politico di gerarchizzazione. Il loro dialogo teorico permette di comprendere come, nella costruzione estetica del regime di Gilead, la separazione visiva e la codifica cromatica dei corpi femminili funzionino come strumenti di normalizzazione dell'oppressione.

La lotta per il "diritto di guardare" consiste nella rivendicazione non solo della semplice facoltà di vedere, ma si configura come una battaglia per una visibilità giusta, che restituisce agency e

¹¹⁸ Foucault Michel, *L'ordine delle cose: An Archaeology of the Human Sciences*, Londra, Tavistock Publications, 1970, p. 132.

¹¹⁹ Mirzeoff Nicholas, "The Right to Look", in *Critical Inquiry*, Vol. 37 (3), 2011, p. 476.

¹²⁰ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, 1994, p. 3.

riconoscimento a chi è stato ridotto a oggetto da parte del potere. Le Ancelle contestano la visibilità imposta, rivendicando il loro diritto ad essere guardate al di fuori della loro funzione, il diritto di esistere nel campo del visibile come soggetto attivo e politico.

Per concludere, il progetto politico di Gilead, eretto tramite l'estetica visiva delle Ancelle, trasforma l'uniforme in un medium culturale, capace di agire sullo spettatore con la forza di una figura ideologica e politica. L'abito è diventato un simbolo transmediale, capace di attraversare la narrazione ed entrare nella quotidianità, uscendo dal contesto finzionale per manifestarsi nello spazio pubblico come gesto attivo di dissenso, icona di resistenza e richiamo visuale al pericolo del controllo sui corpi delle donne.

The Handmaid's Tale non si limita a mettere in scena l'orrore del totalitarismo, ma fornisce allo spettatore gli strumenti per riconoscerlo, decostruirlo e combatterlo, trasformando il costume dell'Ancella da simbolo distopico a possibilità di riscrittura politica attraverso il corpo e l'immagine.

III. PORNOGRAFIA DEL DOLORE O DENUNCIA RADICALE?

3.1. L'estetica della sofferenza: linguaggio visivo e musicale di The Handmaid's Tale

Nella serie televisiva di *The Handmaid's Tale* la sofferenza delle donne non è solo narrata, ma stilizzata, messa in scena e costruita visivamente attraverso un linguaggio estetico preciso e fortemente pianificato. L'opera, nel suo adattamento televisivo, si avvale di dispositivi formali che trasformano il trauma femminile in un'esperienza audiovisiva, sfruttando la forza delle immagini per raccontare l'oppressione di genere, esponendosi però anche al rischio di spettacolarizzarne la violenza. Come evidenzia Amy Boyle nel saggio *Screening Women's Trauma* (2022), nelle narrazioni seriali il trauma femminile viene spesso impacchettato per la visione ("packaged for consumption")¹²¹, formalizzato in un'estetica che può oscillare tra empatia e consumo. In questa prospettiva la costruzione visiva del dolore contribuisce a determinare il modo in cui il pubblico si relaziona al trauma, sospeso tra spettatore empatico e voyeurista passivo. A interrogarsi su questa ambiguità è già Susan Sontag che, nel celebre *Regarding the Pain of Others* (2003), si chiede se sia possibile guardare immagini di sofferenze senza esserne sedotti esteticamente e, in uno dei passaggi più noti, sottolinea come la commozione e il sentimentalismo facciano comunque parte del problema. Sontag afferma:

Non è detto che lasciarsi commuovere sia meglio. Il sentimentalismo, come è tristemente noto, è del tutto compatibile con la propensione alla brutalità o ad atti ben peggiori. (Pensate al classico esempio del comandante di Auschwitz che la sera rientra a casa, abbraccia moglie e figli e si siede al pianoforte per suonare un po' di Schubert prima di cena). La gente non si assuefa a quel che le viene mostrato – se così si può descrivere ciò che accade – a causa della quantità di immagini da cui è sommersa. È la passività che ottunde i sentimenti.¹²²

Questo passaggio propone una riflessione su una questione etica centrale nella ricezione delle immagini violente e traumatiche, sottolineando come non sia la quantità di immagini a generare assuefazione, ma la modalità passiva con cui esse vengono fruito, senza strumenti critici. Il pericolo non risiede solo nella sovraesposizione, ma nella ritualizzazione estetica della sofferenza come consumo emotivo. A livello psicologico, infatti, questa dinamica può essere connessa al termine

¹²¹ Boyle Amy, "Screening Women's Trauma: Constructing Trauma for Television in Westworld and The Handmaid's Tale" in *Feminist Media Studies* 23 (4), 2022, p. 1345

¹²² Sontag Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021, p. 118.

tedesco *Schadenfreude* – derivante da *Schaden* (danno) e *Freude* (gioia) – definito “il piacere maligno che si prova di fronte agli insuccessi e alle sfortune degli altri”.¹²³ Nel contesto di *The Handmaid’s Tale* non si parla di un *Schadenfreude* diretta, ma si può intravedere una forma di piacere estetico disturbante, legato alla raffinatezza visiva della messa in scena della violenza. Lo spettatore, anche se empatico, può trovare un coinvolgimento visivo che si avvicina a un *Schadenfreude* estetica, in cui non gode del dolore in quanto tale, ma ne contempla la rappresentazione con emozione e fascino, oscillando tra attrazione e repulsione.

In ambito giuridico, la Corte di Cassazione italiana ha affrontato più volte la difficile questione della diffusione di immagini violente e della rappresentazione pubblica della sofferenza, soprattutto in riferimento ai limiti del diritto di cronaca. In particolare, nella sentenza del 27 marzo 1984 (Cass. pen., sez. V), la Corte si è pronunciata stabilendo le condizioni a cui il giornalismo deve attenersi, tenendo conto della sussistenza di tre criteri fondamentali: la verità sostanziale del fatto narrato, l’interesse pubblico alla conoscenza e la continenza del linguaggio.

I requisiti che la giurisprudenza di legittimità, sia per quanto concerne il diritto di critica che quello di cronaca, ha individuato per ritenere integrata la scriminante in parola sono l’interesse sociale alla conoscenza, la continenza del linguaggio e la verità del fatto narrato; quanto a quest’ultimo requisito, la scriminante può essere ritenuta nella forma putativa laddove, pur non essendo obiettivamente vero il fatto riferito, il giornalista abbia assolto all’onere di esaminare, controllare e verificare l’oggetto della sua narrativa, al fine di vincere ogni dubbio (Cass. Pen., sez. V, 17 ottobre 2017, n. 51619).¹²⁴

Quando si tratta di immagini traumatiche o violente, dunque, la comunicazione deve essere regolata dal principio di proporzione e responsabilità, per evitare derive sensazionalistiche che ledano la dignità dei soggetti coinvolti. Il diritto in questo caso offre una cornice utile per comprendere anche le dinamiche medialità della spettacolarizzazione che, pur essendo regolata da linguaggi e sistemi diversi, permette di comprendere come la visibilità del dolore, nei media informativi così come nei prodotti culturali, sia sempre una scelta sia politica che etica.

Per quanto riguarda nello specifico la rappresentazione della violenza di genere, questo orientamento è oggi sostenuto anche da linee guida culturali e deontologiche come il Manifesto di Venezia (2017), promosso da giornaliste, attiviste e istituzioni, e firmato dall’Ordine nazionale dei giornalisti. Il Manifesto nasce per garantire il rispetto e la parità di genere nell’informazione e una

¹²³ “Schadenfreude”, Dizionario Treccani, URL [https://www.treccani.it/vocabolario/neo-schadenfreude_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-schadenfreude_(Neologismi)/), consultato il 12 mag 2025.

¹²⁴ Faillaci Giulia, “Il superamento dei limiti del diritto di cronaca giudiziaria e la (eccezionale) pena detentiva per il reato di diffamazione a mezzo stampa” in *NJus*, 2021, URL https://www.njus.it/news/297/il-superamento-dei-limiti-del-diritto-di-cronaca-giudiziaria-e-la-eccezionale-pena-detentiva-per-il-reato-di-diffamazione-a-mezzo-stampa/?utm_source=chatgpt.com, consultato il 12 mag 2025.

giusta narrazione della violenza sulle donne, nella convinzione che un corretto linguaggio veicolato dai media possa combattere il fenomeno.¹²⁵ Il documento, infatti, propone varie linee guida per una rappresentazione non stereotipata, non lesiva e non spettacolarizzante delle donne e delle vittime, esortando i giornalisti a non esporre inutilmente immagini di violenze, non inserire troppi dettagli nella descrizione e non ridurre la vittima a un soggetto passivo, restituendole invece la soggettività e la complessità. Lo scopo del Manifesto di Venezia, dunque, è quello di non rendere il dolore femminile un contenuto di consumo, ma utilizzarlo a favore di una presa di coscienza collettiva e di una responsabilità comune.

Queste linee guida, pur pensate per l'ambito giornalistico, si applicano in modo efficace anche al linguaggio audiovisivo e narrativo delle fiction che – come nel caso di *The Handmaid's Tale* – si pongono l'obiettivo di denunciare la sistemica e radicata oppressione femminile nelle società patriarcali, correndo il rischio di estetizzare e spettacolarizzare il trauma. Per questo motivo il Manifesto di Venezia è in grado di offrire degli interrogativi utili a comprendere il meccanismo di tali rappresentazioni: quale immagine della donna viene restituita? L'immagine rende la donna passiva o emancipata? Come viene riportata la violenza in ambito audiovisivo? La fruizione del contenuto è un prodotto di consumo o una denuncia? La trasposizione televisiva di *The Handmaid's Tale* è stata in grado di costruire una grammatica visiva della sofferenza, oscillando tra la contestazione di ciò che viene mostrato e la feticizzazione della reiterazione di immagini violente. Questa tensione è resa possibile da scelte registiche mirate, come l'utilizzo e la centralità del primo piano, che obbliga lo spettatore a sostenere le espressioni del trauma senza poter fuggire, trasformando ogni emozione in un evento da contemplare e da comprendere. Reed Morano, la direttrice della fotografia dei primi tre episodi della stagione iniziale, ha spiegato come la sua intenzione fosse quella di creare una sensazione di soffocamento, in modo da far immedesimare chi guarda nel senso di prigionia vissuto a Gilead. La scelta di utilizzare campi visivi molto stretti, insieme ad un'illuminazione naturale, ha lo scopo di produrre una vicinanza forzata alla protagonista, in particolare al suo volto, affinché il dolore trattenuto diventi il veicolo principale dell'esperienza audiovisiva. Lo spettatore deve essere intrappolato con June, anch'esso senza via di scampo. Reed Morano, in un'intervista a *Filmmaker*, porta un esempio concreto:

I think that there's a way that emotion dictates a scene. I think about emotionally where Offred is at, at any given moment, and then I imagine it from her perspective. I also think about what her mental state is in that moment. Is she the one in the scene who is in control, or is she wielding any kind of power in this scene? Or is she the one in the scene who is being submissive? There are a lot of

¹²⁵ “Varato il “Manifesto di Venezia”: per una corretta informazione contro la violenza sulle donne”, FNSI – Federazione Nazionale Stampa Italiana, 27 set 2017, URL <https://www.fnsi.it/varato-il-manifesto-di-venezias-per-una-corretta-informazione-contro-la-violenza-sulle-donne>, consultato il 12 mag 2025.

thoughts that can go into it, and there's no real right or wrong. [It's], what would I do in that moment? So that's why it's hard to have a formula for this show, because it's really about personal, mental and psychological intuition. In the scene in episode one when [Offred] first meets Serena Joy and The Commander — where we see her in Serena Joy's sitting room and it's raining — I have a very static, symmetrical wide shot master which makes the room very enclosing, which is the theme of Gilead, all these prison-like compositions. And then I have a handheld close-up on Offred — but also, and this is one of the first scenes I thought about, I chose to shoot Serena Joy and the Commander handheld as well in their coverage. This is the first time all three of them are meeting, and they're all a little bit off their game. The difference is that the shots that are on Offred start closer and stay closer throughout, whereas at the end, once Serena Joy is put in a super awkward position, the camera gets very close on her. That's how I blended the way I cover Offred into other characters, because it's her memory, her flashback, but also a moment where everybody was unsure and thrown off a bit.¹²⁶

Sul volto della protagonista June – e delle altre Ancelle – è dunque concentrato tutto il peso della repressione e delle sue ripercussioni psicologiche, trasformandolo in un luogo narrativo ed emotivo. L'estetica del trauma è costruita anche attraverso altre tecniche registiche, come l'immobilità dei corpi, i gesti rarefatti e i silenzi prolungati che non mostrano direttamente il gesto violento, ma lo sedimentano nelle espressioni mute eppure piene di significato, nello sguardo in macchina e nei minimi movimenti. June spesso rompe la quarta parete, come a cercare nello spettatore un alleato, non chiedendo aiuto direttamente, ma rivendicando uno spazio, imponendo una presenza, in modo da costruire una resistenza visiva prima che narrativa. Questo dispositivo può essere integrato con il concetto di *oppositional gaze* formulata da bell hooks nell'omonimo saggio *The Oppositional Gaze* (1992), nel quale sostiene che le categorie marginalizzate dalla società sviluppino un modo alternativo di guardare il mondo, utilizzando uno sguardo di resistenza nei confronti della cultura dominante. Secondo l'autrice questo tipo di sguardo si configura come “sito di resistenza”¹²⁷ e mira a esaminare criticamente le rappresentazioni culturali imposte, non accettandole passivamente, in maniera da rivelarne le disparità, le ingiustizie e le gerarchie di potere. Lo sguardo oppositivo, dunque, si configura come un dispositivo per invitare le persone a sfidare le narrazioni limitanti, utilizzando l'atto di guardare come un atto di potere. Nel caso di *The Handmaid's Tale* questa teoria si riflette sulla scelta di concentrarsi sullo sguardo di June che, pur muto, esercita una forza oppositiva al contesto in cui è inserito, agendo come spazio di

¹²⁶ Alloway Meredith, “Reed Morano on Successfully Pitching for and Directing the Intense Dystopian Drama, *The Handmaid's Tale*” in *Filmmaking*, 18 ago 2017, URL <https://filmmakermagazine.com/103121-reed-morano-on-successfully-pitching-for-and-directing-the-intensively-emotional-dystopian-drama-the-handmaids-tale/>, consultato il 12 mag 2025.

¹²⁷ hooks bell, “The Oppositional Gaze: black female spectator” in *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, p. 116.

riappropriazione e contro-narrazione. Tuttavia, l'insistenza sul viso delle Ancelle come veicolo emozionale diventa paradossale in quanto la regia, oltre a cercare di trattenere la violenza nel volto e nei silenzi delle protagoniste, insiste su una perfezione compositiva dell'inquadratura, rischiando la feticizzazione del loro dolore. Il viso di June – pur nel suo autentico dolore e atto di resistenza – viene visivamente iconizzato e isolato, facendolo diventare un oggetto di contemplazione passiva al posto di un veicolo di agency. Per questo motivo la fruizione della serie televisiva di Hulu, a causa dell'intensità della costruzione visiva scelta registicamente, rimane un caso ambivalente, che pone lo spettatore in bilico tra coinvolgimento e complicità.

L'impianto visivo della serie non si limita alla rappresentazione della sofferenza attraverso le scelte della regia, ma estende la costruzione del trauma tramite una composizione pittorica ritualizzata, in cui il dolore è raccontato non solo attraverso ciò che succede, ma anche attraverso ciò che si vede, come la posizione dei corpi nello spazio, i colori, l'equilibrio delle inquadrature e la composizione coreografica. Come descritto nel capitolo precedente l'intera estetica visiva si concentra sull'uso simbolico dei colori, che trasmettono identità culturali, morali e sessuali, realizzando una tavolozza funzionale al controllo, ma anche alla costruzione di un'estetica distopica seducente, rituale e ipnotica. Il controllo cromatico si lega alla composizione statica e simmetrica delle inquadrature, richiamando la pittura religiosa e i *tableau vivants*, coreografando le sequenze di gruppo – la Cerimonia, le punizioni collettive, le marce, ecc. – con estrema precisione, in modo che i corpi femminili diventino dei veri e propri oggetti di scena sacrificali. Il direttore della fotografia Colin Watkinson, inoltre, in un'intervista spiega come l'intreccio narrativo – composto da scene ambientate nel presente e *flashback* – sia stato anch'esso studiato a livello estetico e visivo, cercando di rendere le rievocazioni del passato più realistiche possibili. Lo scopo era quello di creare un parallelo tra passato e presente, in modo che il mondo di Gilead apparisse ancora più opprimente. Come illustra Watkinson:

We wanted the flashbacks to feel as real as right now. Once it all came together, the scary part of the flashbacks is that it feels so real, which made Gilead even scarier. It made it feel like it could actually happen if you sit back and not watch what is going on in the world. It's a wake-up call. We shot Gilead in a different, more formal style. That gives contrast to those visceral flashbacks. We had these rules, and of course rules are made to be broken – as long as you understand why you're doing it. Flashbacks were mostly handheld, with a right-now feel to them. There was a certain beauty that we wanted to bring to Gilead, even though it is not beautiful at all. We borrowed some techniques from Gilead and brought them to flashbacks to tie the two worlds together.¹²⁸

¹²⁸ "Cinematography of "The Handmaid's Tale" – interview with Colin Watkinson" in *Pushing Pixels*, 28 apr 2018, URL <https://www.pushing-pixels.org/2018/04/28/cinematography-of-the-handmaids-tale-interview-with-colin-watkinson.html>, consultato il 13 mag 2025.

Il DOP sottolinea inoltre come qualunque scelta – che riguardi i personaggi, le inquadrature o le location – sia stata fatta in modo rigoroso ed estremamente preciso, non lasciando nulla al caso. Watkinson offre un esempio concreto:

Another example was the supermarket. We must have looked at dozens of places, trying to get a supermarket that we could empty out and put our own stuff in. It had to feel like you knew this place, like you've been there before, but now it was different. It couldn't be like a farmer's market. It had to be what we know, but bleak. The first few frames of that scene tell you a lot about that world. There are no words on the containers. There is little food because of the war. There's so much information being given out in those thirty seconds.¹²⁹

Questa accuratezza estetica – con cui l'intera serie televisiva costruisce la rappresentazione della violenza – produce un effetto di ambiguità, meglio definito da Sigmund Freud come *das Unheimlich*, tradotto in italiano con “perturbante”. Graziella Berto nel suo saggio *Freud, Heidegger. Lo spaesamento* (2002), spiega di cosa si tratta:

[Unheimlich è] una parola strana, difficile da tradurre, e anche da definire. Essa segnala, comunque, un fattore di turbamento, d'inquietudine, di “spaesamento”: qualcosa di estraneo si insinua nell'ambito dello Heim, della “casa”, della familiarità, privandolo così del carattere rassicurante che comunemente gli appartiene. Non ci si orienta più a casa propria: ciò che ci è più vicino e abituale perde la sua ovvietà e disponibilità, si fa misterioso e inafferrabile, ci fa paura e insieme, in qualche modo, ci affascina, ci attrae. I confini della casa si sfaldano, rendendo impossibile la delimitazione netta di un interno che esclude l'esterno.¹³⁰

Freud descrive il perturbante come qualcosa che risulta allo stesso tempo familiare ed estraneo, “tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato”.¹³¹ Questa definizione trova risonanza nell'estetica visiva di *The Handmaid's Tale*, costruita attraverso la rappresentazione della brutalità tramite una sacrale e simmetrica bellezza. La violenza non è mostrata come caos, ma come ordine, ciò che dovrebbe rassicurare inquieta, ciò che appare bello destabilizza. Lo *Unheimliche*, infatti, è “propriamente ciò che inserito in un testo estetico (un testo scritto, come un'opera visiva o uditiva o altro) istilla una inspiegabile ansia, un disagio, una dissonanza cognitiva che monta fino a snervarci”.¹³²

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Berto Graziella, *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Firenze, Bompiani, 2002, p. 1.

¹³¹ Freud Sigmund, trad. it. di Silvano Daniele, *Il perturbante*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 86.

¹³² Rigotti Francesca, “Ascona Arte e Perturbante / Il perturbante e la bellezza” in *Doppiozero*, 28 set 2017, URL <https://www.doppiozero.com/il-perturbante-e-la-bellezza>, consultato il 13 mag 2025.

Il prodotto estetico può e forse anche deve essere dissonante, conflittuale e discordante, e soprattutto emozionante nel senso di non lasciare indifferenti. E può anche essere unheimlich e in qualche modo è sempre unheimlich in un senso nuovo però, perché è ciò che si produce fuori dalle mura di casa, entro le quali si provvede soltanto al necessario delle cose della vita, e l'arte va oltre i bisogni della sopravvivenza primaria (anche se pure questo non vale sempre e per tutti). Anzi, se è unheimlich schön l'opera è bella, bellissima in quanto non-di-casa, proprio essendo unheimlich.¹³³

Dunque, come osserva Francesca Rigotti, la presenza della bellezza – in particolare nelle opere che affrontano il tema del dolore e della violenza – contribuisce a confondere i codici percettivi dello spettatore dal momento in cui la composizione visiva non attenua la crudeltà delle immagini, ma ne amplifica l'impatto emotivo attraverso la dissonanza. In *The Handmaid's Tale* il perturbante si manifesta nella bellezza inquietante dei rituali, dei silenzi prolungati, delle simmetrie, non permettendo allo spettatore di voltare lo sguardo, ma nemmeno di abbandonarsi ad una piena empatia, rimanendo incastrato tra attrazione e rifiuto.

Oltre alla composizione visiva e simbolica, un altro strumento cardine per la costruzione dell'estetica della violenza è l'utilizzo metodico della musica, che viene impiegata in modo sofisticato e disturbante, contribuendo in maniera decisiva all'armonia della narrazione audiovisiva. La scelta di brani musicali contemporanei, in contrasto con la brutalità delle immagini mostrate, non è mai neutra, ma concorre alla creazione di uno scarto cognitivo che accentua l'effetto perturbante, già costruito dalle inquadrature e le messe in scena. Il suono – così come il colore, lo sguardo, i costumi, ecc. – è coreografato con l'intento di generare una frizione tra contenuto e forma, diventando un elemento essenziale per il successo di una serie televisiva come *The Handmaid's Tale*, in cui la musica irrompe all'improvviso, creando sorpresa e shock, provocando una rottura con l'atmosfera della scena visiva. Nel linguaggio cinematografico la musica utilizzata nei prodotti audiovisivi si distingue in due principali categorie: diegetica ed extradiegetica. Con musica diegetica si intende un suono che proviene da una fonte sonora identificabile all'interno dell'inquadratura o della scena – come ad esempio una radio, una televisione o uno strumento musicale – con funzione informativa, dunque con l'intento di fornire informazioni sull'evento o sul luogo in cui si trovano i personaggi. Per musica extradiegetica, invece, si intende quel tipo di colonna sonora che funge da cornice e commento, in modo da amplificare drammaturgicamente le sensazioni provocate dalla scena. Essa non viene udita dai protagonisti, ma è dedicata esclusivamente agli spettatori, rendendoli capaci di comprendere il senso della sequenza attraverso la musica che sottolinea sentimenti ed emozioni. Questa distinzione è fondamentale per

¹³³ *Ibidem*.

comprendere il ruolo della colonna sonora nell'influencare la percezione dello spettatore, guidando le emozioni e le interpretazioni delle scene. All'interno della società di Gilead è negata ogni forma di svago o intrattenimento, tra cui l'ascolto di musica, perciò quando entrano in scena delle canzoni non si tratta mai di suoni diegetici, ma extradiegetici che producono un effetto a sorpresa e di rottura nello spettatore. La serie, pur ambientata ai giorni nostri, è costruita visivamente secondo i canoni estetici puritani, pertanto – oltre alla colonna sonora originale, creata coerentemente attorno al mondo teocratico di Gilead – ogni volta che inizia una canzone pop rappresenta un taglio che squarcia la tela.¹³⁴ Il primo utilizzo emblematico della musica in *The Handmaid's Tale* avviene già durante la conclusione dell'episodio pilota, con la canzone del 1964 *You Don't Own Me* di Lesley Gore, un inno femminista anni '60 scritto in un momento storico in cui le donne stavano lottando per i loro diritti, ma utilizzato in maniera paradossale nella serie televisiva, che decide di chiudere la puntata con un testo che stride se associato alle scene apocalittiche a cui lo spettatore ha appena assistito. Il brano recita le seguenti affermazioni:

You don't own me, I'm not just one of your many toys. You don't own me, don't say I can't go with other boys. And don't tell me what to do. And don't tell me what to say. And please, when I go out with you. Don't put me on display, 'cause. You don't own me, don't try to change me in any way. You don't own me, don't tie me down 'cause I'd never stay. Oh, I don't tell you what to say. I don't tell you what to do. So just let me be myself. That's all I ask of you. I'm young and I love to be young. I'm free and I love to be free. To live my life the way I want. To say and do whatever I please.¹³⁵

La scelta musicale spezza bruscamente il tono visivo ed estetico che caratterizza l'intero episodio, trasformando il momento in una dichiarazione identitaria che tuttavia rimane ambigua dal momento in cui emerge subito dopo una scena di coercizione e violenza. Il brano scelto, dunque, ha la duplice funzione di liberare dalla prigionia, ma anche di sottolinearla. Durante l'episodio due della prima stagione, lo spettatore assiste al primo caso di musica extradiegetica non originale quando parte *Don't You (Forget About Me)* dei Simple Minds, un classico pop anni '80 che non ci si aspetta di vedere in una serie televisiva drammatica come *The Handmaid's Tale*. La canzone entra in scena dopo che la protagonista June viene invitata in segreto dal Comandante nel suo studio per giocare a scarabeo, scoprendo che il padrone di casa ha un punto debole, quello di tutti gli uomini: l'attrazione per le donne, in particolare per la sua Ancella. Come già anticipato nel romanzo, June spiega come il desiderio rappresenti una debolezza, una "crepa nel muro"¹³⁶.

¹³⁴ Ermisino Maurizio, "The Handmaid's Tale: le canzoni della serie, da Nina Simone a Kate Bush" in *Movieplayer.it*, 15 giu 2019, URL <https://movieplayer.it/articoli/the-handmaids-tale-migliori-canzone-serie-21011/>, consultato il 16 mag 2025.

¹³⁵ Gore Lesley, "You Don't Own Me", 1964.

¹³⁶ Atwood Margaret, *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 181.

Ma ci dev'essere qualcosa che lui vuole da me e volere significa avere una debolezza. È proprio la debolezza, qualunque essa sia, che mi attira. È come una piccola crepa in un muro prima impenetrabile. Premendo l'occhio contro questa sua debolezza, forse sarò in grado di vedere la mia strada. Voglio sapere quello che lui vuole. Alzo la mano, busso alla porta della stanza proibita, dove non sono mai stata, dove le donne non entrano. Nemmeno Serena Joy. Sono i Custodi a fare le pulizie. Quali segreti, quali totem maschili vi sono conservati? Mi vien detto d'entrare. Apro la porta, entro.¹³⁷

La canzone in scena non esiste, non è udita dalla protagonista, ma le note dei Simple Minds hanno la funzione di accompagnare lo spettatore nei pensieri di June, che per un attimo si sente sollevata, riempita di qualche speranza. Il testo della canzone, infatti, recita parole che sembrano profetiche o di buon auspicio: "L'amore è strano, così reale nell'oscurità senza le cose tenere a cui stavamo lavorando. Un cambiamento lento potrebbe separarci quando la luce arriverà nel tuo cuore".¹³⁸ La nuova consapevolezza e spensieratezza raggiunta da June, però, svanisce in un istante quando si accorge che la sua compagna di camminate Ofglen – l'unica Ancella con cui si era aperta e confidata, proprio il giorno precedente – è stata sostituita da un'altra ragazza. Con l'imprecazione "Fuck" pronunciata da June la musica finisce e l'atmosfera si congela, catapultando lo spettatore di nuovo in un clima di paranoia e terrore.

L'episodio successivo – 1x03, *Late* – rappresenta un ulteriore esempio di uso straniante della musica, in particolare durante un flashback che riporta June a quando, con Moira, era scesa in piazza a manifestare per i diritti delle donne, una protesta sfociata in una sanguinosa repressione da parte della polizia. Lo spettatore, intento ad osservare una scena drammatica, sente delle note familiari, ma non le riconosce subito a causa dell'impatto emotivo e dello stravolgimento a cui è stata sottoposta la canzone originale. Si tratta di *Heart Of Glass* dei Blondie, nella versione di Daft Beatles, una canzone che rispecchia perfettamente lo strazio della protagonista nell'accorgersi che tutto sta cambiando, che la normalità è ormai negata, "trasformando anche ciò che un tempo era una melodia allegra in un canto di morte"¹³⁹. Il brano entra in scena mentre chi guarda è ancora a Gilead, ma pochi secondi dopo si accorge di essere tornato indietro nel tempo mentre ascolta una canzone un tempo festosa, simbolo di spensieratezza, ma ora drammatica e preoccupante, proprio come la scena a cui sta assistendo.

¹³⁷ Ivi, p. 181-182.

¹³⁸ Ermisino Maurizio, "The Handmaid's Tale: le canzoni della serie, da Nina Simone a Kate Bush" in *Movieplayer.it*, 15 giu 2019, URL https://movieplayer.it/articoli/the-handmaids-tale-migliori-canzoni-serie_21011/, consultato il 16 mag 2025.

¹³⁹ Zennaro Giulia Vanda, "L'uso della musica in The Handmaid's Tale" in *Hall Of Series*, 29 lug 2018, URL <https://www.hallofseries.com/the-handmaids-tale/musica-in-the-handmaids-tale/>, consultato il 17 mag 2025.

Uno dei momenti più potenti e intensi della prima stagione di *The Handmaid's Tale* si colloca nell'episodio conclusivo – 1x10, *Night*, l'ultimo ispirato al romanzo – durante la cerimonia punitiva derivata dal mondo arcaico delle sacre scritture: la lapidazione di Janine, una delle Ancelle più presenti e più fragili della serie. Zia Lydia riunisce le Ancelle e le dispone in cerchio, demandando loro la punizione della compagna che non ha rispettato le regole. Il primo segno di rivolta arriva da Ofglen, che si fa avanti per prima spiegando di non poter uccidere la compagna Janine e viene castigata con un colpo di fucile in viso per poi essere portata via dai militari. Successivamente la Zia fischia, dando inizio al rituale punitivo, senza nessun riscontro da parte delle Ancelle che rimangono immobili e in silenzio. L'inquadratura statica viene poi interrotta da June, che compie il primo segno di protesta rompendo il cerchio e lasciando cadere il sasso a terra seguito dalla frase "Mi dispiace, Zia Lydia". Poco dopo tutte le Ancelle seguono la protagonista, compiendo lo stesso gesto e portando Zia Lydia alla resa: non le resta che esortarle a tornare a casa e minacciarle sulle conseguenze delle loro azioni. È il primo momento di resistenza collettiva, avvenuto in un'ambientazione sacrificale e in una composizione visiva altamente ritualizzata che, attraverso l'utilizzo della musica, rende questa scena una delle più potenti ed emotivamente forti dell'intera serie televisiva. La canzone della rivincita entra in scena sulle immagini delle Ancelle che tornano a casa, spiccando visivamente con il loro colore rosso in mezzo alla neve che cade sopra di loro, con June a capo della lunga fila di donne. Il brano scelto è *Feeling Good* di Nina Simone, un inno alla rinascita e alla liberazione, ma anche alla consapevolezza di sé – "It's a new dawn / it's a new day / it's a new life for me / and I'm feeling good"¹⁴⁰ – che si sovrappone alle inquadrature al rallentatore cariche di tensione, creando uno scarto emotivo e cognitivo profondo. La potenza del brano è nella sua ambiguità, inserito in un momento dove suona come una possibile catarsi, una speranza feroce, che si afferma proprio nel contesto in cui il potere patriarcale è stato solo per un attimo e solo temporaneamente sospeso. La regia costruisce un momento di alta densità simbolica in cui la colonna sonora funge da commento e cornice, accentuando l'evento traumatico appena evitato e donando una nuova forza e consapevolezza alle donne che hanno trovato finalmente il coraggio di resistere alla violenza a cui sono quotidianamente sottoposte. Il connubio di immagini e musica manifesta l'essenza estetica e politica della serie in cui la violenza non è solo mostrata, ma orchestrata in modo da lasciare nello spettatore una traccia sonora e visiva indelebile.

In conclusione, *The Handmaid's Tale* ha dimostrato la sua abilità nel costruire un'estetica della sofferenza altamente sofisticata, in cui la violenza sulle donne non solo è narrata, ma messa in scena attraverso dispositivi audiovisivi con lo scopo di arrivare dritto allo spettatore. Dalla composizione visiva, all'uso del colore, fino all'utilizzo della musica, ogni elemento concorre nella creazione di una grammatica estetica della violenza, che oscilla continuamente tra denuncia e

¹⁴⁰ Simone Nina, "Feeling Good", 1965.

spettacularizzazione. L'insistenza sui volti, i corpi e le sofferenze delle Ancelle, infatti, rivela una cura formale che da un lato restituisce empatia alla rappresentazione del dolore, dall'altro rischia di trasformare le donne in oggetto contemplativo, rendendo il trauma non solo visibile, ma consumabile, portando lo spettatore a interrogarsi sulla sua posizione etica. L'effetto perturbante si manifesta proprio in questa tensione, rendendo bello ciò che è violento e inquietante ciò che solitamente è familiare, costringendo chi guarda a *vedere* e non solamente guardare. La serie non offre una fruizione rassicurante o lineare, ma costruisce un'estetica profondamente ambivalente, mostrando come l'immagine femminile possa essere utilizzata come strumento di denuncia, ma anche di piacere visivo. Proprio per questo motivo la serie di Hulu richiede allo spettatore di avere degli strumenti per una lettura critica e consapevole di ciò che viene mostrato.

3.2. Corpo in vetrina: la spettacolarizzazione del dolore femminile

La rappresentazione del corpo femminile nella cultura occidentale è da secoli appannaggio e prodotto di un'operazione estetico-politica di stampo patriarcale, che ne ha definito i limiti di visibilità e le modalità di esposizione, continuando a permeare tanto la produzione mediatica contemporanea quanto l'immaginario collettivo. Il ruolo del corpo della donna nella società si riduce ad un oggetto sin dai tempi antichi, quando i Greci consideravano le donne un bene materiale utile alla procreazione, il matrimonio era combinato da uomini e la vita delle mogli sancita dagli stessi. Questa concezione arriva fino ai giorni nostri, dimostrato dal fatto che fino al 1981 in Italia era ancora in vigore il "delitto d'onore" (art. 587 del Codice Penale), che prevedeva uno sconto della pena nel caso in cui il marito uccidesse la moglie a seguito di un adulterio commesso da quest'ultima, perché l'omicidio era giustificato dalla necessità di difendere l'onore e la reputazione sociale del maschio. L'abolizione così tardiva di questa legge è la testimonianza inconfutabile di un paese intriso di quella cultura patriarcale che si protrae fino ad oggi, la stessa che porta l'Italia ad avere ancora un tasso elevato di femminicidi (118 nel 2021, 70 per mano dell'ex o del partner¹⁴¹).

Dopo il 1968 – grazie ai movimenti di protesta giovanili volti a rivendicare una maggiore emancipazione e mettere in discussione i valori tradizionali della famiglia – i costumi sessuali furono completamente rivoluzionati, così come il ruolo della donna all'interno della società. L'industria culturale di massa cominciò a esibire il corpo femminile in maniera più esplicita, creando una rappresentazione ulteriormente problematica. Negli anni '50 l'immagine della donna era strettamente legata al ruolo familiare – il femminile come sinonimo di moglie o madre – mentre

¹⁴¹ Osservatorio femminicidi, La Repubblica, 30 dic 2021, URL https://www.repubblica.it/dossier/cronaca/osservatorio-femminicidi/2021/12/30/news/femminicidi_2021-332163065/, consultato il 18 mag 2025.

negli anni '70 si iniziò a parlare di donna-oggetto, producendo rappresentazioni generalizzate strettamente connesse alla sensibilità maschile. La nudità era dunque proposta ingannevolmente alle donne come massimo traguardo di libertà individuale, ma al contrario le riportava ad un regime di oppressione, schiacciandole sotto lo sguardo maschile. Dal 1970 si è registrato un preoccupante aumento dell'esposizione del corpo femminile, iniziando dalla prima pubblicità in cui una donna appare nuda accompagnata dal messaggio "*She's built like all our products*", rendendo impossibile al lettore della rivista accedere al suo viso. Numerosi studi hanno dimostrato come la sessualizzazione dei corpi produca degli effetti negativi sulla percezione di sé, sul benessere psicologico e sulle aspettative sociali, nonché su un progressivo aumento del sessismo e delle reiterate dinamiche patriarcali. Le immagini mediatiche sessualizzate, infatti, veicolano l'idea che il valore delle donne risieda esclusivamente nel loro aspetto fisico, condizionando la loro percezione sin dall'adolescenza e contribuendo a normalizzare l'idea che il corpo femminile sia sempre disponibile allo sguardo e al giudizio maschile, alimentando la cultura secondo cui le donne vengono continuamente valutate e consumate come oggetto. Secondo una ricerca pubblicata sull'*International Journal of Environmental Research and Public Health*:

Several studies have found sexualizing media representations to be commonplace across a number of different media contents and across different target demographics (i.e., children, adolescents or adults) and genres. Reports of common sexualized representations of women are found in contexts such as television programs, movies, music videos, advertising, videogames, or magazines. Exposure to sexualized media has been theorized to be an exogenous risk factor in the internalization of sexualized beliefs about women, as well as one of the pathways to the internalization of cultural appearance ideals. Daily exposition to sexualized media content has been consistently linked to a number of negative effects. Specifically, it has been found to lead to higher levels of body dissatisfaction and distorted attitudes about eating through the internalization of cultural body ideals (e.g., lean or muscular) in both men and women. It has also been associated with a higher chance of supporting sexist beliefs in boys, and of tolerance toward sexual violence in men. Furthermore, exposure to sexualized images has been linked to a higher tolerance of sexual harassment and rape myth acceptance. Exposure to reality TV programs consistently predicted self-sexualization for both women and men, while music videos did so for men only. Internalized sexualization, in turn, has been linked to a stronger endorsement of sexist attitudes and acceptance of rape myths, while also being linked to higher levels of body surveillance and body shame in girls. Internalization of media standards of appearance has been linked to body surveillance in both men and women, as well as body surveillance of the partner in men.¹⁴²

¹⁴² Santoniccolo Fabrizio, Trombetta Tommaso, Paradiso Maria Noemi, Rollè Luca, Gender and Media Representations: A Review of the Literature on Gender Stereotypes, Objectification and Sexualization in *Int. J. Environ. Res. Public Health* 2023, 20, 2023, p. 6

Il corpo delle donne – inteso come spazio simbolico e politico – è stato da sempre sottoposto al rigido sguardo normativo del maschio eterosessuale, bianco e borghese che ne ha fatto oggetto di contemplazione, desiderio, dominio e persino violenza. Laura Mulvey conia il termine *male gaze*, riferendosi all'atto di guardare l'universo femminile da una prospettiva maschile eterosessuale, proiettando un'immagine eroticamente stimolante e stereotipata della donna. Mulvey scrive:

In un mondo dominato dallo squilibrio tra i sessi, il piacere del guardare è stato suddiviso tra l'attivo/maschile e il passivo/femminile. Lo sguardo maschile [*male gaze*] determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile che è stilizzata a piacere. Nel loro tradizionale ruolo esibizionista, le donne sono simultaneamente guardate e mostrate nella loro apparenza codificata al fine di avere un forte impatto visuale ed erotico, così da potersi dire di connotare la loro "guardabilità".¹⁴³

Ancora oggi, dunque, la donna è considerata meritevole e con un alto "valore sociale" in base al proprio aspetto fisico, percepito in relazione allo standard di uno sguardo maschile cisgender caucasico. Infatti,

la teoria dell'oggettificazione ipotizza che la percezione della donna sia influenzata, in entrambi i generi, dalla continua esposizione del corpo femminile come oggetto adibito all'uso sessuale altrui, piuttosto che come individuo capace di prendere iniziative autonome. Di conseguenza, la donna arriva a considerare la sua esteriorità come caratteristica principale per il proprio self, in competizione con le rappresentazioni sessualizzate diffuse nei media.¹⁴⁴

A tal proposito, Julia Kristeva nel suo saggio *From Madonnas to Nudes* dichiara – a livello psicoanalitico – che "nella dialettica del vedere/esser visti, la donna occupa il posto dell'esser vista"¹⁴⁵ e una prova chiara ne è la storia dell'arte, in particolare la pittura, che ci ha sempre restituito un'immagine del femminile filtrata dall'occhio maschile. La psicoanalista bulgara afferma che "non sappiamo molto sulla femminilità come prodotto del solo immaginario femminile. Le pittrici sembrano riprendere il canone della bellezza femminile stabilito dai loro fratelli o padri e si accontentano di aggiungere un altro sorriso, un altro atto di crudeltà, senza cambiare la logica".¹⁴⁶

La cultura occidentale, infatti, ha prodotto un modello di rappresentazione della donna incentrato

¹⁴³ Mulvey Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 833-44.

¹⁴⁴ "Il corpo femminile come oggetto" in *Solipsia*, 04 mar 2020, URL <https://www.solipsia.it/2020/03/04/il-corpo-femminile-come-oggetto/>, consultato il 17 mag 2025

¹⁴⁵ Kristeva Julia, "From Madonnas to Nudes: a representation of female beauty", in *Hatred and Forgiveness*, Columbia University Press, 1999, p. 59.

¹⁴⁶ Ivi, p. 62.

sulla disponibilità allo sguardo e sulla sua oggettivazione spettacolare, la donna come corpo da mostrare, da erotizzare, ma spesso anche da ferire, punire e sottomettere. Jennifer Guerra nel suo saggio *Il corpo elettrico*, descrive con lucidità la dinamica secondo cui:

[...] in realtà i nostri corpi non sono semplicemente nostri: c'è sempre un'autorità con cui dobbiamo fare i conti. Sono esposti, regolamentati, sfruttati, ingabbiati, scherniti, giudicati, toccati. E per questo sono un terreno politico, uno spazio fisico dove possiamo giocare la nostra rivoluzione. Per anni le donne hanno fatto politica tramite il loro corpo, battagliando sul diritto all'aborto, sul riconoscimento dell'identità trans, sulla tutela dalla violenza di genere. Così facendo hanno reso il loro corpo pubblico, come mai prima era stato fatto. È necessario ripartire dal corpo, il bene che nessuno può toglierci. Questo è il mio corpo, che non offro in sacrificio per nessuno. Questo è il nostro corpo, tanti corpi che ne fanno uno solo.¹⁴⁷

Il corpo femminile come luogo politico e soggetto al volere maschile affonda le sue radici nel pensiero dualistico occidentale già a partire dal *Fedone* di Platone – in cui si opponeva l'anima razionale maschile al corpo mortale e imperfetto associato al femminile – continuando poi con la cultura cristiana, in cui la figura di Eva e il culto della verginità di Maria hanno contribuito ad affermare l'idea del corpo della donna come luogo di tentazione, colpa o salvezza. Questo paradigma si è poi tradotto nell'estetica della penitenza e della violenza, dove le sante martiri, la madre sofferente o la peccatrice punita diventano elementi iconografici centrali. Per questo motivo Margaret Atwood in *The Handmaid's Tale* utilizza un forte richiamo al cristianesimo e in particolare al puritanesimo, perché sono stati i primi riferimenti culturali a strumentalizzare il corpo della donna in funzione della predominanza maschile: Dio è uomo, suo figlio è uomo, gli apostoli sono uomini e lo spazio per le donne è circoscritto ad un ruolo limitato della narrazione religiosa occidentale, che spesso le ritrae peccatrici e sofferenti. Il dolore femminile, dunque, è da sempre un catalizzatore narrativo ed emotivo, raramente restituito come esperienza soggettiva e spesso estetizzato e reso leggibile da un sistema di segni in cui la donna è riconoscibile come vittima o mostro. Jude Ellison Sady Doyle nel suo *Il mostruoso femminile* spiega:

Il patriarcato è un'egemonia culturale e morale che impone un'unica e “naturale” struttura familiare – quella in cui l'uomo si serve della donna per procreare e crescere i “suoi” bambini e dove il padre esercita un'autorità indiscutibile su madre e figli – e, su una scala più vasta, costruisce società che appaiono e funzionano come delle famiglie patriarcali, governate da re, presidenti, amministratori delegati e dèi, tutti maschi e onnipotenti.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Guerra Jennifer, *Il corpo elettrico: il desiderio nel femminismo che verrà*, Città di Castello, Edizioni Tlon, 2020, p. 12.

¹⁴⁸ Doyle Jude Ellison Sady, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Roma, Edizioni Tlon, 2021, p. 9.

Secondo la visione dell'autrice qualunque cosa esca fuori da questi canoni definiti e strutturati è considerato spaventoso, rendendo le donne mostruose proprio a causa della paura di questa diversità. Infatti sono stati gli uomini a creare “creature distorte, ripugnanti, fameliche, mutanti, e così ricolme di potere, immagini della maternità, del desiderio e della sessualità femminili, il cui posto è al di fuori del patriarcato”¹⁴⁹, così un mostro diventa qualsiasi donna che abbia consapevolezza del proprio corpo, che decide liberamente se procreare, che dà vita a bambini indesiderati o di un genere diverso da quello voluto dal padre. Citando l'autrice, “queste figure – di una bellezza letale o di una bruttezza intollerabile, subdole o traboccanti di furore animale – rappresentano tutto ciò che gli uomini trovano minaccioso nelle donne: bellezza, intelligenza, rabbia e ambizione”.¹⁵⁰ Doyle non si limita ad un'analisi storica-letteraria della mostruosità femminile, ma costruisce una cartografia di dinamiche psico-sociali ricorrenti, come la tendenza del potere a trasformare le donne non conformi in oggetti che fanno paura attraverso la visibilità: la donna viene esposta, guardata, narrata da altri e ridotta ad un frammento di immagine o discorso. La cultura dello spettacolo amplifica questo processo, alimentando la fame di storie tragiche, confessioni, vite distrutte da mostrare come avvertimento o intrattenimento, trasformando il dolore femminile in merce simbolica e insieme disciplina sociale. Attraverso l'analisi di figure come Britney Spears, Winona Ryder o la stessa Amy Winehouse, Doyle dimostra come il dolore femminile viene narrato, estetizzato e monetizzato con una ferocia che colpisce in particolare le donne giovani, fragili e non conformi, facendo in modo che la sofferenza diventi intrattenimento, uno spettacolo da commentare e spesso ridicolizzare. Le immagini di corpi malati, violati e diversi diventano parte di un consumo culturale che finge empatia, ma alimenta solo il voyeurismo, proprio perché la donna mostruosa è quella che la cultura ama vedere cadere, perché il suo fallimento è funzionale al mantenimento dell'ordine patriarcale, infatti “l'umanità è definita dagli uomini, perciò le donne, che non sono uomini, non sono umane”.¹⁵¹ Questa tendenza ha preso particolarmente piede nell'ambito della cultura visuale contemporanea, dove il dolore femminile – che sia reale o narrato – viene non solo rappresentato, ma monetizzato e condiviso in un'economia che trasforma l'immagine in un capitale simbolico, inglobando anche il femminismo in un sistema neoliberale, estetizzando la denuncia, trasformandola in un prodotto culturale. In questo contesto si parla di pornografia del dolore femminile inteso come struttura narrativa che organizza la sofferenza delle donne in forme riconoscibili, commoventi, violente e condivisibili, rischiando di svuotare il potenziale simbolico delle immagini trasformandole in cliché emozionali.

¹⁴⁹ Ivi, p. 18.

¹⁵⁰ Ivi, p. 11.

¹⁵¹ Ivi, p. 13.

Prendendo in analisi l'universo della cultura pornografica contemporanea si nota una tendenza all'iscrizione del corpo femminile in una narrazione del piacere che spesso coincide con la violenza, intrecciandosi con la logica del desiderio maschile dominante. Il corpo femminile non viene solo oggettivato e sessualizzato, ma si crea una grammatica visuale che rende la donna ferita, umiliata e sottomessa una figura erotica. Il business pornografico è uno dei maggiori al mondo – con una media di 97 miliardi di dollari annui – ed uno dei pochi ambiti lavorativi in cui il *gender pay gap* – ovvero la differenza tra le retribuzioni di uomini e donne a parità di ruolo e mansione¹⁵² – ribalta la consuetudine, infatti le attrici guadagnano in media il 25-30% in più rispetto agli uomini¹⁵³. Questo perché nel mondo del porno le donne vengono pagate per singola scena e a seconda delle prestazioni sessuali offerte, mentre gli uomini hanno un compenso standard fisso. Ciò dipende anche dal fatto che il pubblico è prevalentemente maschile e le donne spesso devono conformarsi a questo tipo di sguardo, che le vuole sottomesse e obbedienti. Come esplicita Pietro Adamo:

La natura ultima e più vera della pornografia sta nell'accettazione – ovviamente realistica – dell'ottica del maschio violento e sopraffattore. Anche in questo caso registriamo una curiosa e paradossale inversione di tendenza (da sinistra a destra, potremmo dire): l'hard core, che ha inizialmente giustificato la sua esistenza ricorrendo alle ragioni sovversive ed egualitarie della liberazione sessuale, pare così prendere – almeno tendenzialmente – l'aspetto di un'ulteriore giustificazione dello status quo e delle gerarchie sessuali e sociali più tradizionali.¹⁵⁴

Negli anni in cui la pornografia è diventata un fenomeno di massa, anche le donne sono state ammesse nel mondo dei potenziali consumatori, inizialmente con l'apertura dei cinema a luci rosse e in seguito con l'introduzione delle videocassette. Nonostante ciò, la pornografia era prodotta e pensata da e per uomini, non considerando le donne come una probabile fetta di mercato ed escludendole sia dalla produzione che dal possibile target, con la conseguente ascesa di un tipo di pornografia patriarcale, maschilista e spesso misogina, con il focus nodale sul piacere maschile. Numerosi studi dimostrano come il linguaggio visivo della pornografia mainstream sia influenzato da una concezione gerarchica del piacere in cui l'uomo agisce e la donna subisce: la più grande fetta di contenuti presenti sulle piattaforme online presenta scene esplicite di violenza fisica o verbale, spesso normalizzata attraverso la narrazione del sesso hard o del ruolo sottomesso, fino ad arrivare a video di veri e propri stupri. Negli ultimi anni, infatti, si è riscontrato un aumento di richieste di

¹⁵² “Gender Pay Gap” in Enciclopedia Treccani online, 2020, URL https://www.treccani.it/vocabolario/gender-pay-gap_%28Neologismi%29/, consultato il 18 mag 2025.

¹⁵³ Mear Ashley, Connell Catherine, “The Paradoxical Value of Deviant Cases: Toward a Gendered Theory of Display Work” in *The University of Chicago Press Journals*, URL <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/682922>, consultato il 18 mag 2025.

¹⁵⁴ Adamo Pietro, *Il porno di massa: percorsi dell'hard contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 19.

immagini pornografiche che mettessero in scena atti non consensuali, un tipo di pornografia violenta e degradante, ma facilmente accessibile, che rinforza l'idea che le donne siano oggetti sessuali a disposizione degli uomini.¹⁵⁵ Come specifica la criminologa Giulia Perrone:

Come detto, è da molti anni che gli studiosi si interrogano sul tema della violenza contro le donne tentando di attribuire un ruolo causale alla pornografia, ipotizzando e ricercando collegamenti con l'aumento dei tassi di stupro. Tuttavia, ad oggi, non è provato il nesso causale tra fruizione di pornografia violenta e l'effettiva messa in atto di comportamenti violenti. Allo stesso tempo, però, diversi studi hanno confermato come la pornografia violenta e degradante porti all'aumento di fantasie sullo stupro e degli atteggiamenti che supportano la violenza nei confronti delle donne (e di come questa abbia un ruolo in tema di oggettivazione e formazione di stereotipi sessuali. L'oggettivazione sessuale diventa disumanizzante e la disumanizzazione inibisce le reazioni empatiche nei confronti degli esseri umani, nel nostro caso delle donne. Ed ancora. Tutto questo, oltre a condurre all'oggettivazione e alla disumanizzazione delle donne porta, inoltre, alla convalida di credenze distorte contribuendo alla creazione di stereotipi rispetto al tema della violenza sessuale, alle vittime di violenza e sulle donne in generale. Credenze distorte che insieme alle distorsioni cognitive sono pacificamente ritenute alla base dei reati sessuali e che secondo questa impostazione possono rinforzare i propositi anche in tema di pornografia non consensuale ovvero condurre alla minimizzazione degli agiti fino all'autoassoluzione degli autori.¹⁵⁶

La pornografia mainstream, dunque – pur non essendoci ancora prove che leghino la visione di materiale pornografico all'aumento delle violenze sessuali – contribuisce a consolidare l'idea che la sessualità femminile sia definita e validata dallo sguardo maschile, rinforzando le narrazioni in cui la donna desiderabile è quella che soffre, piange, urla e viene zittita con la forza. Questa costruzione culturale ha delle implicazioni reali nella vita sociale, giustificando la violenza sessuale e alimentando lo sguardo spettatoriale che si nutre di dominio e non reciprocità e consenso. A fronte di questo il femminismo negli anni ha rivendicato – talvolta con approcci divergenti, ma sempre interconnessi – una riappropriazione del piacere femminile, mettendo in discussione la nozione stessa di desiderio. A partire dagli anni '70 – dopo secoli in cui la sessualità delle donne è stata regolata e rappresentata da “altri” come medici, preti, mariti, legislatori, ecc. – il movimento femminista ha iniziato a parlare di temi come “diritto al piacere”, “autoerotismo femminile”, “soggettività erotica” e “*sexual citizenship*”¹⁵⁷, concetti che rifiutano il tradizionale binomio dominatore-sottomessa e rivendicano il corpo come spazio di libertà, scelta e autodeterminazione. Il contributo principale è

¹⁵⁵ Perrone Giulia, “Criminogenesis of non-consensual pornography. A theoretical interpretation” in *Rassegna Italiana di Criminologia*, XVIII, 2, 108-115, 2024, URL <https://doi.org/10.7347/RIC-022024-p108>, consultato il 18 mag 2025.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Emma Wallhead, *A Political Sexual Revolution: Sexual Autonomy in the British Women's Liberation Movement in the 1970s and 1980s*, *Twentieth Century British History*, Volume 34, Issue 2, June 2023, p. 360.

arrivato negli anni '80 a seguito delle *Sex-Wars* o *Porn-Wars*, in cui le femministe della seconda ondata si sono contrapposte, attraverso diversi dibattiti, sul tema del materiale pornografico. Le due fazioni erano composte dalle femministe radicali – che manifestarono la loro contrarietà verso la pornografia – in contrapposizione alle femministe libertarie, anche dette *sex positive*, che promuovevano un'idea di sessualità come strada verso il piacere fisico delle donne, secondo l'ideale per cui la libertà sessuale dovrebbe essere una tappa per la libertà del genere femminile.

La giornalista Ellen Willis – figura centrale nel primo femminismo – è stata una precorritrice nella critica alle femministe anti-pornografia, accusandole di puritanesimo sessuale e rappresentandole come una minaccia per la libertà di parola ed espressione. La sua proposta era quella di coinvolgere le donne nella produzione e nel consumo di materiale pornografico, anziché cercare di abolirlo. Willis, infatti, opera una distinzione tra stupro e pornografia (associato dalle femministe radicali):

A woman who is raped is a victim; a woman who enjoys pornography (even if that means enjoying a rape fantasy) is in a sense a rebel, insisting on an aspect of her sexuality that has been defined as a male preserve. Insofar as pornography glorifies male supremacy and sexual alienation, it is deeply reactionary. But in rejecting sexual repression and hypocrisy, which have inflicted even more damage.¹⁵⁸

Parallelamente anche l'educazione sessuale promulgata dal movimento femminista ha contribuito a diffondere una nuova consapevolezza sul corpo, sulla comunicazione del consenso e sull'autodeterminazione del desiderio. Questa riconfigurazione può però presentare delle ambiguità: dal momento in cui la riappropriazione della sessualità è un atto politico, il rischio che si corre risiede nella possibile commercializzazione del corpo emancipato. Per tale motivo è di grande importanza restituire un valore alla libertà sessuale, non dandola per scontata, ma interrogandosi quotidianamente sulle sue condizioni materiali, relazionali e simboliche. Riappropriarsi della sessualità femminile non significa solo avere il diritto di praticare atti sessuali in libertà, ma anche riscrivere le narrazioni che li riguardano, rinegoziare il linguaggio con cui si comunica il piacere e trasformarli in luoghi in cui si inscrivono poteri e possibilità.

Nel contesto teocratico di *The Handmaid's Tale* – dove la sessualità è ridotta dal regime al solo scopo riproduttivo, non prevedendo nessuna forma di piacere, soprattutto per le donne – ogni atto sessuale consenziente e non imposto risulta un atto di resistenza. Nell'episodio cinque della prima stagione, infatti, la Moglie Serena Joy – vedendo che Offred non riusciva a rimanere incinta del Comandante – le propone di avere un rapporto sessuale con Nick, il giovane autista della famiglia.

¹⁵⁸ Willis Ellen, "Feminism, Moralism, and Pornography" in *Power of Desire: The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, 1983, p. 464.

Mentre la protagonista si avvia con la Moglie nella stanza di Nick, lo spettatore ascolta le sue parole tramite un *voiceover*: “dovrei calmarmi, non si tratterà di violenza sessuale, non è nulla che non abbia già fatto. Allora perché questa volta mi sembra di tradire Luke?”.¹⁵⁹ Per la prima volta – dopo essere arrivata a Gilead – June ha l'impressione di compiere un atto volontario, al di fuori delle imposizioni del regime. Questo passaggio, oltre che narrativo, diventa profondamente simbolico, scandendo non una liberazione definitiva, ma una riappropriazione del proprio corpo e del proprio desiderio attraverso la trasgressione all'ordine dominante. Successivamente Offred inizia una relazione sessuale e romantica clandestina con l'autista, concedendosi a lui in modo da uscire dal ruolo a lei assegnato. Atwood inserisce nel romanzo una narrazione non spettacolarizzata della sessualità, suggerendo come l'importanza non sia l'atto, ma la riappropriazione del proprio erotismo. La relazione tra June e Nick non rappresenta una salvezza dalla condizione della protagonista, ma apre la possibilità di pensarsi ancora come soggetto con *agency* e non più oggetto che subisce, trasformando l'atto sessuale da violenza ad atto di ribellione. Dopo il primo rapporto sessuale con Nick, durante il sesto episodio della prima stagione, June è immersa nel ricordo della sera passata con lui, e sottolinea allo spettatore – sempre tramite il *voiceover* – quante volte hanno raggiunto l'orgasmo: “una volta, anzi due volte, lui, e due volte io, quasi tre, c'ero quasi”¹⁶⁰. L'inizio di questo episodio sottolinea l'importanza del piacere raggiunto dalla protagonista come forma di resistenza in cui l'orgasmo non è solo un'esperienza fisica, ma un atto di riappropriazione della propria soggettività. Le esperienze sessuali vissute con Nick creano un forte contrasto con le scene della Cerimonia – che rappresenta uno stupro ritualizzato – poiché June sperimenta per la prima volta a Gilead una connessione emotiva e consensuale, che le permette di riappropriarsi della propria identità.

La scelta di utilizzare il diritto al piacere come forma di resistenza interna è coraggiosa e funge da denuncia verso le dinamiche patriarcali che ancora oggi rendono la sessualità femminile – in particolare l'orgasmo – un tabù da nascondere e negare. La relazione fisica tra Nick e June diventa così una manifestazione di dissenso che non limita la protagonista ad una “sopravvissuta al trauma”, ma un soggetto in grado di sfidarlo e riscriverne il significato. Parlare di piacere femminile, di orgasmo e soggettività erotica oggi ha un significato potente riguardo alla rivendicazione di un diritto che è stato negato e ridicolizzato, in quanto il piacere non è mai neutro, ma uno spazio in cui giocano gerarchie e divisione di poteri. Margaret Atwood e gli autori scelgono di mostrare il desiderio e il piacere come forma di *agency*, restituendo al corpo femminile il diritto di scegliere e mostrando come la sessualità possa essere un mezzo di liberazione, oltre che di oppressione. Il piacere, come il dolore, fa parte di una narrazione politica del corpo femminile, e solo quando si

¹⁵⁹ *The Handmaid's Tale*, S1 E5.

¹⁶⁰ *The Handmaid's Tale*, S1 E6.

potrà parlare liberamente di entrambi, senza censura o spettacolarizzazione, sarà possibile parlare di una cultura femminile realmente emancipata dal *male gaze*.

3.3. Il dibattito femminista sulla rappresentazione di The Handmaid's Tale

Il successo globale di *The Handmaid's Tale* – in particolare dopo la trasposizione del romanzo nella serie televisiva targata Hulu – ha alimentato e acceso una serie di dibattiti riguardanti la valutazione estetica e politica dell'opera da parte dei movimenti femministi. Il modo in cui il femminismo si relaziona alle questioni di genere – in questo caso alla rappresentazione dell'identità, della violenza o del potere in ambito audiovisivo – non è unico e monolitico, ma particolarmente frammentato. Sin dalla nascita del movimento, infatti, si sono susseguite diverse ondate femministe, talvolta con approcci e prospettive molto diverse tra loro, spesso divergenti. Per questo motivo oggi si parla di “femminismi” al plurale, per sottolineare la presenza di più correnti di pensiero, una costellazione di posizionamenti che – pur accomunati da un obiettivo comune, ovvero la lotta alle oppressioni patriarcali e il raggiungimento di una parità di genere tra uomo e donna – divergono e dibattono su questioni centrali come la sessualità, l'intersezionalità, la rappresentazione mediale e molto altro. Il femminismo, dunque, non è composto da una rigida dottrina, bensì rappresenta un movimento fluido e in continua evoluzione, che riflette le differenze storiche, culturali e razziali che attraversano le soggettività coinvolte, permettendo la creazione di un moto intersezionale. Come sintetizzano gli autori di *Sexuality, Citizenship and Belonging. Transnational and Intersectional Perspectives*:

Le prospettive intersezionali mettono in primo piano il modo in cui le forme di oppressione vengono istituzionalizzate ed esperite intorno a configurazioni differenti della razza, del genere, della classe, della sessualità, dell'età e della disabilità, e ci aiutano inoltre a immaginare e a sostenere pratiche di solidarietà attraverso tali confini.¹⁶¹

L'intersezionalità è un termine coniato nel 1989 dall'attivista e giurista statunitense Kimberlé Crenshaw per descrivere la sovrapposizione – o intersezione – di diverse identità sociali nel contesto delle discriminazioni di genere. L'intento di Crenshaw è quello di dimostrare come i sistemi di oppressione non agiscano in modo univoco, ma si intrecciano e producono forme di discriminazione simultanee. Ad esempio, una donna nera non subirà le stesse discriminazioni di una donna bianca, così come una donna disabile o povera, proprio perché i sistemi che le opprimono sono molteplici e sovrapposti. A partire dalla fine degli anni '80, infatti, le riflessioni

¹⁶¹ Stella Francesca, Taylor Yvette, Reynolds Tracey, Rogers Antoine, *Sexuality, Citizenship and Belonging. Transnational and Intersectional Perspectives*, New York and London, Routledge, 2016, p. 9.

postcoloniali, queer e nere hanno messo in discussione le pretese del femminismo bianco occidentale di essere l'unica categoria a subire discriminazioni, tendendo ad escludere altre esperienze.

La verità è che il razzismo, l'imperialismo e l'etnonazionalismo sono contrafforti essenziali della misoginia generalizzata e del controllo sui corpi di tutte le donne. E poiché gli interventi di queste forze feriscono tutte noi, tutte noi dobbiamo combatterli con le unghie e con i denti. Ma le proclamazioni astratte di sorellanza globale sono controproducenti: facendo passare la fine di un processo politico come se fosse l'inizio, trasmettono una falsa impressione di omogeneità. La realtà è che, sebbene tutte noi soffriamo forme di oppressione misogina nella società capitalista, la nostra oppressione assume forme diverse. I collegamenti tra queste forme di oppressione non sono sempre immediatamente visibili e devono essere rivelati politicamente, ossia attraverso sforzi consapevoli di costruzione di solidarietà. Solo in questo modo, dando battaglia all'interno della diversità e attraverso di questa, possiamo raggiungere il potere combinato di cui abbiamo bisogno se speriamo di trasformare la società.¹⁶²

L'intersezionalità, dunque, è in grado di cogliere la complessità delle diverse esperienze femminili, che si incrociano in più sistemi di dominio, come la razza, la classe sociale, l'orientamento sessuale, l'età, l'abilismo, la religione. Il femminismo intersezionale è diventato una corrente trasversale grazie alla sua capacità di mettere in discussione un soggetto femminile universale e proponendo un nuovo modello di militanza, diventando così uno degli strumenti più efficaci per affrontare le sfide delle questioni di genere contemporanee e riconoscendo che non ci può essere liberazione per alcune, se non c'è liberazione per tutte.

All'interno di questo contesto teorico e politico, *The Handmaid's Tale* rappresenta un prodotto culturale controverso: da un lato è stato accolto da un'ampia parte di femminismo come un potente strumento di denuncia dell'oppressione patriarcale e specchio simbolico del movimento femminista, dall'altro è stato criticato dalle femministe intersezionali e queer per i suoi limiti rappresentativi, per l'estetizzazione della violenza e per la tendenza all'esclusione di alcune categorie, rischiando di naturalizzare una soggettività femminile bianca e cisgender come unico bersaglio dell'oppressione. Il dibattito non si può ridurre ad un "giusto" o "sbagliato", ma rappresenta un terreno fertile per una riflessione sulla complessità delle narrazioni contemporanee e le loro conseguenze nella rappresentazione delle discriminazioni e nella costruzione delle memorie collettive. Come già spiegato nei capitoli precedenti, una delle critiche che ha ricevuto maggiormente *The Handmaid's Tale* riguarda l'estetizzazione del trauma – anche detto "torture porn"

¹⁶² Arruzza Cinzia, Bhattacharya Tithi, Fraser Nancy, *Femminismo per il 99%. Un manifesto*, Bari, Tempinovi, 2019, p. 49

– e, dunque, la rappresentazione ripetitiva della violenza sulle donne come forma di intrattenimento, in particolare a partire dalla seconda stagione della serie televisiva. Arielle Bernstein si chiede quanto sia necessario mostrare così tanta violenza in un mondo che è già abbastanza abituato alla visione della sofferenza, in particolare delle donne:

There is a pressing feeling among many feminists that watching *The Handmaid's Tale* is important, despite the fact that, like many shows on television, each hour-long episode catapults the viewer into a world where violence against women is constant. In shows like *True Detective* and *Game of Thrones*, the focus on female debasement is often criticized precisely because female suffering is positioned as entertainment. What happens on *The Handmaid's Tale* is different, as violence against women plays out as a kind of morality tale. Throughout the first six episodes of the second season we see female characters hit, punched, beaten, branded, raped, kidnapped, psychologically tortured and physically and emotionally scarred. Much of the violence enacted on women is done by women – the handmaids are at the mercy of the aunts and wives who require obedience and submission, even though they too are obviously getting a raw deal in Gilead. Many of the show's most uncomfortable scenes are not ones of outright violence, but scathing satires of domestic bliss, where the barren wives celebrate pregnancy with odd ceremonies that render the handmaids not only invisible, but less than human. [...] I don't think there is any compelling evidence that watching images of female suffering alone will lead to social change and, as Miller points out, one of the reasons that *The Handmaid's Tale* images don't always seem to be galvanizing viewers to action is that they stem from a longstanding tradition of seeing the female experience as inherently painful. It's hard to imagine a world without female suffering if you keep coming back to these same tired motifs, which are pretty much everywhere in our culture, and I find it frustrating (sexist, even!) that women who have to endure misogyny every day are then scolded for not wanting to see it unfold onscreen.¹⁶³

Anche Sophie Gilbert si interroga sulla disturbante violenza fisica mostrata nella seconda stagione, parlando di come *The Handmaid's Tale* rischi l'estetizzazione dell'orrore:

June and her fellow handmaids suffer. They endure psychological violence, physical violence, and emotional violence, in addition to the routine sexual violence upon which Gilead is founded. They're tortured and maimed. They scream, and they bleed. And they suffer in flashback, too. [...] *The Handmaid's Tale* isn't glamorizing atrocities against women, exactly, or sanitizing them in the way that *Game of Thrones* or other prestige dramas might sanitize rape. The brutality is the point—the show wants us to experience the logical extension of institutionalized misogyny and theocratic governance. “This is painful for me as well,” Aunt Lydia (Ann Dowd) tells a handmaid in one

¹⁶³ Bernstein Arielle, “The future isn't female enough: the problematic feminism of *The Handmaid's Tale*” in *The Guardian*, 8 mag 2018, URL https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/may/08/the-future-isnt-female-enough-the-problematic-feminism-of-the-handmaids-tale?utm_source=chatgpt.com, consultato il 19 mag 2025.

moment. “But only in suffering will we find grace.” *The Handmaid’s Tale* probes this statement like a decaying tooth, exposing how rotten it is. This suffering is vicious and visceral. There’s no grace to be found. [...] The question is, is it necessary? The mission of the first few episodes in the new season seems to be to communicate how hopeless life is for the handmaids, and for everyone in Gilead who doesn’t support the regime. Any kind of resistance is swiftly and mercilessly eradicated. And as Eden demonstrates, the younger generations have been completely indoctrinated into the system. The first five hours of Season 2 offer little more than relentless misery, and they lean more into horror as a genre than the first season did, layering gory imagery on top of trauma on top of despair. “This place is hell,” Emily (Alexis Bledel) says in one scene, and it’s hard to argue with her.¹⁶⁴

Lisa Miller è la prima giornalista a parlare di “torture porn”, chiedendosi se sia veramente femminista guardare donne schiavizzate, degradate, picchiate, mutilate e stuprate restando comoda sul proprio divano. Miller propone un’analisi critica potente sull’argomento, citando altri autori come Laura Hudson, la quale si esprime in merito affermando che la serie stia solo scegliendo gesti violenti per creare un effetto shock. La giornalista esprime una preoccupazione, domandandosi se la violenza della seconda stagione sia compiaciuta, teatrale e progettata per suscitare una risposta fisica viscerale, creando un horror femminista che prende la forma di intrattenimento.

I have pressed mute and fast forward so often this season, I am forced to wonder: Why am I watching this? It all feels so gratuitous, like a beating that never ends. Really, she got her tongue cut out? Really, they lined up all the journalists against a wall — including a mom in sensible shoes (how manipulative is that?) — and shot them dead? Really, they force fed her; shackled her ankles; let her taste freedom and then took it away? Really, really, really? [...] It’s feminist to watch women enslaved, degraded, beaten, amputated, and raped? How exactly am I participating in a women’s revolution by sitting on my comfy cozy bed and consuming this? Has *The Handmaid’s Tale* jumped the rail in its second season from high-minded entertainment to torture porn? [...] But “It seems like the show is just choosing random, horrible things to happen to women for shock effect,” said Laura Hudson in a roundtable conversation at the Verge. “Why am I watching this? I don’t need to see women brutalized to understand that Gilead is bad or misogyny is bad.”¹⁶⁵

Lisa Miller nell’articolo si chiede anche se la reputazione dello show televisivo come commento politico progressista basti per proteggerlo dall’accusa di sfruttamento del dolore femminile. Atwood in un’intervista spiega di aver stabilito solo una regola per il romanzo, che ogni tormento subito

¹⁶⁴ Gilbert Sophie, “*The Handmaid’s Tale* and the Suffering of Women”, 25 apr 2018, URL <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/04/the-handmaids-tale-season-two/558809/>, consultato il 19 mag 2025.

¹⁶⁵ Miller Lisa, “The Relentless Torture of *The Handmaid’s Tale*” in *The Cut*, 2 mag 2018, URL <https://www.thecut.com/2018/05/the-handmaids-tale-season-2-review.html>, consultato il 19 mag 2025.

dalle Ancelle avesse un precedente reale dal momento che “se inizi a inventare crudeltà verso le donne, diventa pornografia. Dovresti invece guardare al mondo reale, dove ci sono già abbastanza esempi orribili”.¹⁶⁶ Bruce Miller – showrunner della serie – invece, si è espresso ad HuffPost dichiarando: “non vogliamo fare qualcosa di torturante per il gusto di torturare. Mi sentirei male se fosse così. Cerchiamo di mostrare il minimo indispensabile”.¹⁶⁷ Eppure, nonostante queste dichiarazioni, è difficile trovare una serie che mostri così esplicitamente e così spesso delle torture simili inflitte alle donne. Lisa Miller, inoltre, nel suo articolo esplicita la contraddizione tra la centralità degli uomini coinvolti nella realizzazione di una serie che dovrebbe denunciare l’oppressione dei maschi etero bianchi nei confronti delle donne:

It’s worth mentioning here that, according to the corporate website, the Hulu executive team is 70 percent male; that the CEO of Hulu, Randy Freer, comes from Fox where, before he was COO of Fox Networks Group, he oversaw sports; that the chief of content, Joel Stillerman, came from AMC where he developed zombie shows, among other things. Bruce Miller just inked a multi-year deal with Hulu and MGM television to develop more shows. And while the show received accolades last year for its female writers and directors — the director-cinematographer Reed Morano won one of the Emmys — the first two episodes this season (as well as the sixth, the last on my screener) were written and directed by men. In Gilead, the fat-faced white men hold all the power. They exist separately from the women whose fates they control and gather in exclusive enclaves — shooting clubs, convention halls — to plan futures for everyone (men, women, children, babies, fetuses) beneath them in the chain. The irony, that the corporate beneficiaries of this show about the institutionalized oppression of women are white men, is, well, rich.

Alla luce di queste considerazioni è evidente come la rappresentazione della violenza contro le donne in *The Handmaid’s Tale* non possa essere considerata né come un puro strumento di denuncia, né come mero esercizio commerciale di estetizzazione del dolore, ma si configura come un prodotto ambivalente, la cui potenza visiva può fungere tanto da dispositivo di mobilitazione e consapevolezza, quanto come meccanismo di spettacolarizzazione passiva e anche potenzialmente compiacente. *The Handmaid’s Tale*, dunque, oscilla tra l’intento politico di mostrare l’orrore e la necessità commerciale di costruirlo, aderendo a delle logiche seriali che rischiano di minimizzare i temi che affronta.

¹⁶⁶ Jones Ellen, “The Handmaid’s Tale race problem” in *The Guardian*, 31 lug 2017, URL <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/31/the-handmaids-tales-race-problem>, consultato il 19 mag 2025.

¹⁶⁷ Gray Emma, “The Handmaid’s Tale Showrunner Wishes The Show Was Irrelevant” in *HuffPost*, 25 apr 2018, URL https://www.huffpost.com/entry/handmaids-tale-season-2-bruce-miller_n_5adf9210e4b07be4d4c58f3e, consultato il 19 mag 2025.

L'altro dibattito fondamentale intorno all'opera audiovisiva riguarda il suo centramento narrativo intorno a soggetti bianchi, cisgender, eterosessuali e appartenenti alla classe media, che storicamente costituiscono il nucleo del "femminismo bianco". Come sopracitato, questo termine è stato utilizzato da numerose femministe e teoriche intersezionali nere e queer per denunciare una forma di attivismo universalista, che tende a rappresentare le "donne" senza le stratificazioni razziali, sociali, economiche e culturali che attraversano l'intera esperienza femminile. Angelica Jade Bastién osserva come quello che nella serie è percepito come distopia, per molte donne è stato realtà, citando l'esempio delle donne nere forzate alla riproduzione durante la schiavitù negli Stati Uniti. La giornalista spiega anche che nel romanzo le donne nere non sono citate – se non un paio di volte – mentre nella serie si è deciso di aggiungere molti più ruoli interpretati da afrodiscendenti, ma senza tematizzare in modo esplicito la questione della razza. La scelta di rendere la società di Gilead non interessata al colore della pelle, dunque, cancella l'eredità delle discriminazioni razziali e coloniali subite a causa del controllo patriarcale.

As writer Priya Nair points out for Bitch magazine, the strictures that shape the lives of the handmaids, like the protagonist, June (an excellent Elisabeth Moss) — “banned from reading, writing, or congregating, the spectacle of public lynchings,” and renamed after the men that own them (she’s named Offred to mean “of Fred”) — are the same methods that have been used to control black people during and after slavery. [...] In Atwood’s novel, black people are mentioned in only a few sentences to alert readers that they’ve been rounded up and sent to some colony in the Midwest, in a move that resembles South Africa’s apartheid. This decision feels like the mark of a writer unable to reckon with how race would compound the horrors of a hyper-Evangelical-ruled culture.¹⁶⁸

Molte attiviste hanno interpretato l'ignorata presa di posizione riguardo la dimensione razziale da parte della serie televisiva come una forma di *whitewashing*, che ha reso la distopia universalmente applicabile, ma senza mettere realmente in discussione i privilegi dei soggetti bianchi. A partire da questo, diverse attiviste hanno accusato *The Handmaid's Tale* di rafforzare una narrativa escludente secondo la quale vengono rappresentate le lotte femministe solo incarnate da corpi abili, normativi, riconoscibili secondo lo sguardo bianco dominante. Il secondo asse critico che attraversa il movimento femminista riguardo *The Handmaid's Tale*, dunque, è la sua incapacità di rappresentare l'intersezionalità, rischiando di perpetuare una visione parziale e gerarchica del femminismo. Nonostante le critiche ricevute riguardo varie problematiche, *The Handmaid's Tale* rimane un prodotto complesso da analizzare dal punto di vista del messaggio femminista che vuole

¹⁶⁸ Bastién Angelica Jade, “In Its First Season, *The Handmaid's Tale's* Greatest Failing Is How It Handles Race” in *Vulture*, 14 giu 2017, URL <https://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>, consultato il 18 mag 2025.

tramandare. D'altra parte la maggior parte delle spettatrici, studiose, attiviste e femministe hanno interpretato il prodotto audiovisivo in modo differente, ma definendolo come una potente denuncia delle derive patriarcali contemporanee. L'attrice Samira Wiley – interprete di Moira – ad esempio, ha dichiarato in un'intervista che il racconto distopico di Atwood “incarna per me tutto ciò che il femminismo rappresenta”¹⁶⁹, sottolineando l'importanza di temi come il diritto all'aborto, la maternità forzata, la libertà sessuale e la parità di genere. Wiley continua: “There's no way getting around the fact that our show is a feminist show in my eye. A feminist is someone who believes in the social and economic rights of men and women, that they're equal. It's not really cryptic”.¹⁷⁰ In questa prospettiva la rappresentazione accentuata della violenza non è gratuita, ma una scelta consapevole volta ad avvertire lo spettatore del concreto pericolo di derive totalitarie, costruita in modo da mobilitare empatia e indignazione.

Il quarto asse del dibattito femminista riguarda la figura dell'autrice Margaret Atwood, la quale ha sempre scelto di mantenere una posizione ambivalente rispetto alla definizione del suo romanzo come “femminista”. In diverse interviste Atwood ha preferito chiamare il suo libro una storia di potere, piuttosto che un manifesto simbolo di militanza, spiegando come le etichette la mettano a disagio:

Dicono che sono femminista, ma io odio le etichette. Dicono che sono una scrittrice ‘femminista’? Le etichette mi mettono a disagio. Dovrei chiedere: di che femminismo state parlando? Come se qualcuno ti chiedesse se sei cristiano: già, ma che tipo di cristiano? Sei uno che balla con i serpenti, uno che crede nell'infallibilità del Papa, che cosa? Le femministe spesso litigano fra loro: perché? Io sono interessata all'eguaglianza, in cui uguale significa uguale, e non superiore. Ma questo, vede, non ti dà dei punti extra.¹⁷¹

Margaret Atwood, inoltre, ha dichiarato di essere stata definita una “cattiva femminista”, dopo essere stata al centro di numerose polemiche dovute ad alcuni scandali, in particolare quello verificatosi nella University of British Columbia, in cui l'autrice si è esposta firmando una lettera aperta in cui invitava ad aspettare il risultato delle immagini prima di giudicare un uomo accusato di stupro. L'autrice ha fatto riferimento ad una caccia alle streghe, riferendosi al meccanismo secondo cui si è ritenuti colpevoli nel momento stesso in cui avviene l'accusa.¹⁷² L'autrice ha

¹⁶⁹ Gajanan Mahita, “Samira Wiley: The Handmaid's Tale Embodies Everything That Feminism Means” in *Time*, 17 mag 2025, URL <https://time.com/4777627/samira-wiley-handmaids-tale-feminism/>, consultato il 19 mag 2025.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ “Vestirsi da ancella come protesta politica? Mi pare una idea brillante...”: intervista a Margaret Atwood in *Pangea*, 21 set 2019, URL <https://www.pangea.news/margaret-atwood-intervista/>, consultato il 19 mag 2025.

¹⁷² Armelli Paolo, “Margaret Atwood accusata di non essere abbastanza femminista” in *Wired*, 16 gen 2018, URL <https://www.wired.it/play/libri/2018/01/16/margaret-atwood-femminista/#:~:text=Margaret%20Atwood%20accusata%20di%20non%20essere%20abbastanza%20femminista,->

ricevuto anche numerose critiche da parte delle femministe dopo aver denunciato i limiti del movimento #MeToo, sostenendo che è un “campanello d’allarme di un sistema legale che non funziona”¹⁷³ e difendendo il diritto degli accusati di molestie a non essere linciati sui social media. In rete le attiviste hanno criticato queste polemiche accusando la scrittrice di trasformare il movimento in una forma di “stalinismo o regno del terrore”¹⁷⁴, mettendo in dubbio l’importanza di credere alle vittime. Atwood ha prontamente replicato su Twitter: “Difendere i diritti umani per tutti non significa dichiarare guerra alle donne. Perché le donne abbiano diritti, i diritti devono esistere. Punto e basta”.¹⁷⁵ In un’altra intervista l’autrice afferma:

La mia posizione fondamentale è che le donne sono esseri umani, con tutta la gamma di comportamenti - dal santo al demoniaco - che questo comporta, inclusi quelli criminali. Non sono angeli, incapaci di commettere errori. Se lo fossero, non avremmo bisogno di un sistema legale. Inoltre, continua, è errato considerarle come bambini incapaci di agire o di prendere decisioni moralmente rilevanti: Se fosse così, aggiunge, dovremmo tornare all'Ottocento. In secondo luogo, l'autrice parla di diritti: Credo che perché le donne possano godere dei diritti umani e civili sia necessario che questi diritti debbano essere in vigore per tutti, compreso il diritto a una giustizia giusta [...] Le brave femministe credono che solo le donne dovrebbero godere di tali diritti? Sicuramente no.¹⁷⁶

Margaret Atwood, dunque, con il suo romanzo e le sue dichiarazioni da una parte rappresenta un esempio di etica narrativa, ma dall’altra evita il conflitto ideologico, rifugiandosi in una neutralità che può risultare poco soddisfacente in tempi di crisi politiche. La posizione dell’autrice Margaret Atwood, quindi, alimenta la complessità del dibattito sull’opera, nata come fiction e diventata oggetto culturale poliedrico, al crocevia tra letteratura, attivismo, marketing e politica.

Per concludere, il dibattito femminista intorno a *The Handmaid’s Tale* – nella sua duplice forma di romanzo e serie televisiva – ha creato un terreno fertile di tensione teorica e politica, contribuendo a svariate riflessioni sui diritti delle donne e di come debbano venire rappresentati nel modo più appropriato. L’opera ha indubbiamente avuto un forte impatto sull’immaginario collettivo contemporaneo, diventando presto un catalizzatore simbolico, ma anche un oggetto di contesa politica in grado di accendere diverbi utili all’arrivo di una consapevolezza maggiore per quel che

[L'autrice%20di&text=Atwood%20nel%20suo%20scritto%20dichiara,donne%20e%20contro%20i%20molestatori.](#), consultato il 19 mag 2025.

¹⁷³ Baldini Alessandra, “Margaret Atwood, la scrittrice di the Handmaid’s Tale denuncia i limiti del #Metoo” in *Ansa.it*, 16 gen 2018, URL https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2018/01/16/margaret-atwood-e-i-limiti-del-metoo_9d88e356-058f-4ae3-92d0-f44fb6c1cfbc.html, consultato il 19 mag 2025.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Saltalamacchia Stefania, “Se Margaret Atwood fa notare i limiti del #MeToo” in *VanityFair*, 17 gen 2018, URL <https://www.vanityfair.it/people/mondo/2018/01/17/margaret-atwood-femminista-movimento-metoo-limiti-molestie-diritti-donne>, consultato il 19 mag 2025.

concerne l'universo dei diritti femminili contemporanei. *The Handmaid's Tale* rimane una narrazione potente, da analizzare criticamente e da attraversare con sguardi multipli ed inclusivi in modo da capirne a pieno il potenziale e le criticità. È solo attraverso una pluralità di voci femminili e femministe che la cultura visuale può trasformarsi da strumento di conferma dell'ordine patriarcale esistente a terreno fertile per un'immaginazione politica e comunitaria di una forma di dissenso e disobbedienza.

Conclusione

Da quanto osservato nel corso di questo elaborato possiamo concludere che *The Handmaid's Tale* non è solo un racconto distopico, ma un dispositivo culturale vivo, capace di incidere sulla percezione del potere, del controllo e della resistenza, in particolare per quel che riguarda le battaglie femministe. L'universo di Gilead creato da Margaret Atwood si è rivelato essere una mappa per interpretare un prodotto narrativo e audiovisivo, ma anche la realtà contemporanea, non limitandosi a rappresentare l'oppressione, ma mettendola in scena, contribuendo alla costruzione di nuove forme di consapevolezza collettiva. Il cuore di questa riflessione risiede nella costante tensione tra rappresentazione del dolore e appropriazione delle battaglie femministe per creare un prodotto di intrattenimento. Le immagini, infatti, sono esposte al rischio di saturazione, diventando virali e replicabili, spesso svuotate del loro potenziale critico, ma – come dimostrato dalle proteste in Polonia, Argentina, Stati Uniti, ecc – giungendo alla fine a diventare e rimanere simboli di protesta e resistenza. L'abito delle Ancelle – emblema di oppressione all'interno della narrazione – in particolare, è stato reinventato, riattivato e messo in marcia, trasformato in divisa performativa a servizio della lotta per i diritti delle donne in un periodo storico in cui sono particolarmente a rischio. Il femminismo contemporaneo sta denunciando un sistema che penalizza le donne, ma non solo: sta occupando e reclamando spazi, risemantizzando i prodotti culturali ed esibendo pubblicamente il dissenso attraverso l'attivismo politico, ma soprattutto attraverso la cultura popolare e il linguaggio delle immagini in un panorama politico ancora fortemente dominato da sguardi e narrazioni maschili. La cultura visiva diventa così uno degli spazi cruciali del conflitto, un campo di battaglia dove si decide cosa è legittimo raccontare, chi ha diritto di parola e quali corpi possono essere visibili. Il movimento femminista si interroga sulla forma stessa della narrazione, rompendo la sintassi tradizionale dell'obbedienza e producendo nuove estetiche di dissenso capaci di parlare al presente senza normalizzarlo.

In questo contesto storico e politico è diventato essenziale interrogarsi sul ruolo dei prodotti audiovisivi nella formazione dell'immaginario collettivo, dal momento in cui non si tratta più solo di “come le donne vengono rappresentate”, ma anche di quali corpi, storie e pratiche politiche entrano nelle inquadrature, da quale punto di vista, chi li produce, chi li consuma e con quale fine. Continuare ad analizzare opere come *The Handmaid's Tale* resta dunque fondamentale per generare spazi critici in modo da decolonizzare lo sguardo, decostruire la violenza ritualizzata e riconoscere le forme di resistenza anche laddove sembrano più contraddittorie. È in questa direzione che a mio parere andrebbe orientato lo studio della cultura visuale contemporanea, leggendo le immagini come dispositivi di egemonia e luoghi di contro-narrazione, riconoscendo i simboli e risignificandoli, rovesciando le logiche dominanti e sabotando il racconto unico del potere.

In questa prospettiva *The Handmaid's Tale* non rappresenta un caso isolato, ma si inserisce all'interno di un panorama sempre più ricco di narrazioni capaci di interrogare la violenza di genere e il potere patriarcale attraverso forme inedite e plurali. Opere come *Barbie* di Greta Gerwig che – con un registro pop ed ironico – ha posto l'accento e catalizzato l'attenzione su temi fondamentali come i ruoli di genere, la crisi dell'identità maschile e il paradosso di costruire un *empowerment* femminile all'interno di un brand capitalista, mostrano come anche il cinema mainstream possa diventare territorio di riflessione politica. Allo stesso modo, *I May Destroy You* di Michaela Coel decostruisce l'idea di trauma, offrendo una rappresentazione contraddittoria e politica dell'abuso sessuale e delle sue conseguenze. Questi esempi non offrono modelli lineari o privi di critiche, ma attivano delle riflessioni collettive sul modo in cui la cultura visuale produce significati di genere e potere interiorizzati poi dagli spettatori, avendo in comune l'ambizione di parlare *con* le donne e non solo *delle* donne, restituendo complessità alle esperienze femminili, senza cadere nel vittimismo o nel compatimento e costruendo nuove grammatiche della rappresentazione del corpo, del desiderio, della violenza e della rabbia.

La sistematica censura di *The Handmaid's Tale* negli Stati Uniti – 1648 libri bannati in 5049 scuole in 32 Stati americani¹⁷⁷ – rafforza l'idea che quest'opera non si limiti ad essere considerata una narrazione distopica, ma un testo profondamente perturbante per l'ordine patriarcale insito nella società. La sua rimozione dalle scuole in vari Stati americani – motivata da contenuti sessualmente espliciti o anti-cristiani – evidenzia come la rappresentazione della subordinazione femminile e la critica al fondamentalismo religioso siano percepite come minacce reali. Margaret Atwood stessa ha dichiarato come queste censure siano prive fondamento:

First, the remark: 'Offensive to Christians' amazes me. Nowhere in the book is the regime identified as Christian. As for sexual explicitness, *The Handmaid's Tale* is a lot less interested in sex than is much of the Bible.¹⁷⁸

Questo non è un fenomeno isolato, ma parte di un'ondata più ampia di restrizioni che colpiscono opere considerate “scomode” – secondo PEN America *The Handmaid's Tale* è stato tra i libri più frequentemente vietati, con 67 casi documentati solo nell'anno 2023-2024 – dimostrando la loro capacità di mettere in discussione forme di potere esistenti e confermando il ruolo dei prodotti culturali nel promuovere il cambiamento sociale.

¹⁷⁷ McCrory Connor, “Why *The Handmaid's Tale* was banned from schools” in *The Mirror US*, 10 apr 2025, URL <https://www.themirror.com/entertainment/handmaids-tale-banned-schools-1085525>, consultato il 27 mag 2025.

¹⁷⁸ Armitstead Claire, “It's a culture war that's totally out of control: the authors whose books are being banned in US schools” in *The Guardian*, 22 mar 2022, URL <https://www.theguardian.com/books/2022/mar/22/its-a-culture-war-thats-totally-out-of-control-the-authors-whose-books-are-being-banned-in-us-schools>, consultato il 27 mag 2025.

The Handmaids' Tale, dunque, ha dimostrato come un prodotto audiovisivo non sia solo puro intrattenimento, ma una forma di linguaggio in grado di farsi corpo collettivo, gesto politico e slogan visivo, trasformando un costume in un'uniforme, un universo immaginario in mobilitazione e una fiction in forma di resistenza. Le spettatrici della serie, così come le attiviste e le studiose, non si sono limitate al consumo della narrazione, ma hanno saputo riscrivere il ruolo che era stato loro assegnato, superando i limiti del dispositivo seriale e rendendolo strumento di denuncia, in modo da risignificare il presente. Le donne, in questo caso, sono passate da oggetto della narrazione distopica a soggetti attivi nella realtà, sabotando l'intrattenimento e utilizzandolo come arma. D'altronde, non avrebbero dovuto darci delle uniformi, se non volevano che diventassimo un esercito.

Appendice iconografica



Figura 1 – Fermo immagine *The Handmaid's Tale* S1 E1, il rituale della cerimonia



Figura 2 – Margaret Atwood per la campagna di *The Unburnable Book*



Figura 4 – Il costume delle Ancelle



Figura 5 – Manifestazione femminista per difendere i diritti riproduttivi attraverso l'iconografia di *The Handmaid's Tale*



Figura 6 – Fermo immagine *The Handmaid's Tale* S2 E1, le Ancelle come esercito



Figura 8 – Tipico abito utilizzato dalle donne puritane



Figura 7 – Suora cappellona

Bibliografia primaria

- Atwood, M., *Il racconto dell'ancella*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019.
- Atwood, M., *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, Londra, Virago, 2011.
- De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Orwell, G., *1984*, Milano, Rizzoli, 2021.

Bibliografia secondaria

- Adamo, P., *Il porno di massa: percorsi dell'hard contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Al-Sayed al-Sayyad Mohammed, al-Blawi Ruba, *The Hijab and Politics in Iran*, *Rasanah International Institute for Iranian Studies*, 2020.
- Arendt, H., *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi, 2004.
- Arruzza, C. - Bhattacharya, T. - Fraser, N., *Femminismo per il 99%. Un manifesto*, Bari, Tempi Nuovi, 2019.
- Baccolini, R., "Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope", in Moylan, T. - Baccolini, R. (a cura di), *Utopia, Method, Vision. The Use Value of Social Dreaming*, Oxford, Peter Lang.
- Baccolini, R. - Moylan, T., *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003.
- Barthes, R., *Il senso della moda*, Torino, Einaudi, 2006.
- Benvenuti, G. (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2023.
- Berto, G., *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Firenze, Bompiani, 2002.
- Bolter, J. D. - Grusin, R., *Remediation: Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Studio, 2003.
- Boyle, A., "They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army: *The Handmaid's Tale's* Transmedia Feminism", *Signs*, University of Wollongong, 2020.
- Butler, J., *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.
- Butler, J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Carrola Madeline Yu, *Activists in Red Capes: Women's Use of The Handmaid's Tale to Fight for Reproductive Justice* in *The Journal for Undergraduate Ethnography*, vol. 11 (1), 2021.
- Courtine Jean-Jacques, Willet Laura, *A Brave New Language: Orwell's Invention of 'Newspeak' in 1984* in *SubStance*, vol. 15 (2), 1986.
- Derrida, J. - Plissart, M.-F., *Droit de regards*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1985.

- Doyle, J. E. S., *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, Roma, Edizioni Tlon, 2021.
- Federici, S., *Caccia alle streghe e Capitale. Donne, accumulazione, riproduzione*, Roma, DeriveApprodi, 2022.
- Fanon, F., *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, 1994.
- Foucault, M., *L'ordine delle cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Londra, Tavistock Publications, 1970.
- Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014.
- Freud, S., *Il perturbante*, trad. it. di S. Daniele, Torino, Boringhieri, 1977.
- Frye, M., *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*, Berkeley, Clarkson Potter/Ten Speed, 1983.
- Guerra, J., *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*, Città di Castello, Edizioni Tlon, 2020.
- Goldsmith Elizabeth, *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, Boston, Northeastern University Press, 1989
- Hariman, R. - Lucaites, J. L., *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- hooks, b., "The Oppositional Gaze: Black Female Spectator", in *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.
- Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, London-New York, Routledge, 2013.
- Jenkins Henry, *Confronting the Challenges of Participatory Culture in Building the Field of Digital Media and Learning*, Massachusetts Institute of Technology, 2009.
- Jenkins, H., *Cultura convergente*, Rimini, Maggioli Editore, 2014.
- Jenkins, H., *Culture partecipative e competenze digitali. Media education per il XXI secolo*, Milano, Guerini Studio, 2010.
- Kohan Mehr-Afarin, *Politics of the body in the 'woman, life, freedom' movement in Iran: A commentary in Psychotherapy and Politics International*, vol. 20 (4), 2022
- Kristeva, J., "From Madonnas to Nudes: A Representation of Female Beauty", in *Hatred and Forgiveness*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Kutz-Flamenbaum R. V., *Code Pink, Raging Grannies e Missile Dick Chicks: L'attivismo performativo femminista nel movimento contemporaneo contro la guerra in NWSA Journal*, vol. 19 (1), 2007.
- Landsberg, A., *Prosthetic Memory. The Ethics and Politics of Memory Culture, Memory and Popular Film*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Li J., *The Pictorial Turn and Visual Rhetoric: Analyzing Image Agency and Persuasion in Contemporary Media in Advances in Humanities Research, South China Normal University*, vol. 9, 17 ottobre 2024

- Malak Amin, *Margaret Atwood's: The Handmaid's Tale and the Dystopian Tradition in Canadian Literature*, n. 112, 1997
- Mascio A., *Fra Fiction e realtà. L'uniforme di The Handmaid's Tale come icona culturale* in *Ocula*, vol. 21 (22), aprile 2020
- McGee M., *The 'ideograph:' A link between rhetoric and ideology* in *The Quarterly Journal of Speech*, vol. 66 (1), 1980
- McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Miller, V., *Understanding Digital Culture*, Londra, Sage, 2011.
- Mirzoeff Nicholas, *The Right to Look* in *Critical Inquiry*, vol. 37 (3), 2011
- Mulvey, L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema* in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Pisarra, P., "Il corpo negato. Il racconto dell'Ancella e l'anatomia del fondamentalismo", *Dialoghi*, n. 3, 2019.
- Rinaldi, A., *Le signore non parlano di soldi. Quanto ci costa la disparità di genere?*, Milano, Fabbri, 2023.
- Santoniccolo F., Trombetta T., Paradiso M., Rollè L., *Gender and Media Representations: A Review of the Literature on Gender Stereotypes, Objectification and Sexualization* in *International Journal of Environmental Research and Public Health*, vol. 20, 2023.
- Schechner, R., *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018.
- Sontag, S., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.
- Stella, F. - Taylor, Y. - Reynolds, T. - Rogers, A., *Sexuality, Citizenship and Belonging. Transnational and Intersectional Perspectives*, New York–London, Routledge, 2016.
- Toffler, A., *La terza ondata*, Milano, Sperling & Kupfer, 1987.
- Wallhead, E., "A Political Sexual Revolution: Sexual Autonomy in the British Women's Liberation Movement in the 1970s and 1980s", *Twentieth Century British History*, vol. 34, n. 2, giugno 2023.
- Willis, E., "Feminism, Moralism, and Pornography", in *Power of Desire. The Politics of Sexuality*, New York, Monthly Review Press, 1983.
- Youvan, D. C., *The Semiotics of Newspeak: Language, Power, and Thought Control in Orwell's 1984*, 29 marzo 2024.

Sitografia

- Alloway, M., “Reed Morano on Successfully Pitching for and Directing the Intense Dystopian Drama, *The Handmaid’s Tale*”, *Filmmaker Magazine*, <https://filmmakermagazine.com/103121-reed-morano-on-successfully-pitching-for-and-directing-the-intensively-emotional-dystopian-drama-the-handmaids-tale/>
- Amnesty International, “Iran: La nuova legge sul velo obbligatorio rafforza l’oppressione contro donne e ragazze”, *Amnesty.it*, <https://www.amnesty.it/iran-la-nuova-legge-sul-velo-obbligatorio-rafforza-loppressione-contro-donne-e-ragazze/>
- Armelli, P., “Margaret Atwood accusata di non essere abbastanza femminista”, *Wired*, <https://www.wired.it/play/libri/2018/01/16/margaret-atwood-femminista/>
- Armelli, P., “The Handmaid’s Tale, una polemica social cancella i vini ispirati alla serie tv”, *Wired*, <https://www.wired.it/play/televisione/2018/07/11/handmaid-s-tale-ritirati-vini-marketing/>
- Armitstead, C., “It’s a culture war that’s totally out of control’: the authors whose books are being banned in US schools”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/books/2022/mar/22/its-a-culture-war-thats-totally-out-of-control-the-authors-whose-books-are-being-banned-in-us-schools>
- Atwood, M., “Margaret Atwood on How She Came to Write *The Handmaid’s Tale*: The Origin Story of an Iconic Novel”, *Lit Hub*, <https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/>
- Atwood, M., “Margaret Atwood on What ‘*The Handmaid’s Tale*’ Means in the Age of Trump”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>
- Baccini, F., “Polonia, scoppiano le proteste contro la legge anti-aborto. Migliaia a Varsavia, arrestata una delle leader”, *EuNews*, <https://www.eunews.it/2021/01/29/polonia-scoppiano-le-proteste-la-legge-anti-aborto-migliaia-varsavia-arrestata-delle-leader/>
- Baldini, A., “Margaret Atwood, la scrittrice di *The Handmaid’s Tale* denuncia i limiti del #Metoo”, *Ansa.it*, https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2018/01/16/margaret-atwood-e-i-limiti-del-metoo_9d88e356-058f-4ae3-92d0-f44fb6c1cfbc.html
- Bastián, A. J., “In Its First Season, *The Handmaid’s Tale*’s Greatest Failing Is How It Handles Race”, *Vulture*, <https://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>

- Berti, B., “Polonia, manifestazioni per legalizzare l’aborto”, *La Nazione*, <https://luce.lanazione.it/attualita/polonia-manifestazioni-per-legalizzare-laborto-x9srk744>
- Bernstein, A., “The future isn’t female enough: the problematic feminism of *The Handmaid’s Tale*”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/may/08/the-future-isnt-female-enough-the-problematic-feminism-of-the-handmaids-tale>
- Brogi, D., “Dal romanzo alla serie TV / *The Handmaid’s Tale*: Non consentire che i bastardi ti annientino”, *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/handmaids-tale-non-consentire-che-i-bastardi-ti-annientino>
- Cohen, A., “La diffusione dell’abito da ancella come icona visiva”, *Al di là del buco*, <https://abbattoimuri.wordpress.com/2019/05/28/la-diffusione-dellabito-da-ancella-come-icona-visiva/>
- Doppiozero, “Il perturbante e la bellezza”, *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/il-perturbante-e-la-bellezza>
- Ermisino, M., “*The Handmaid’s Tale*: le canzoni della serie, da Nina Simone a Kate Bush”, *Movieplayer.it*, <https://movieplayer.it/articoli/the-handmaids-tale-migliori-canzoni-serie-21011/>
- Falletti, E., “Una marcia indietro lunga cinquant’anni: la sentenza della Corte Suprema americana *Dobbs v. Jackson* in tema di aborto”, *GenIUS*, <https://www.geniusreview.eu/2023/una-marcia-indietro-lunga-cinquantanni-la-sentenza-della-corte-suprema-americana-dobbs-v-jackson-in-tema-di-aborto/>
- Faillaci, G., “Il superamento dei limiti del diritto di cronaca giudiziaria e la (eccezionale) pena detentiva per il reato di diffamazione a mezzo stampa”, *NJus*, <https://www.njus.it/news/297/il-superamento-dei-limiti-del-diritto-di-cronaca-giudiziaria-e-la-eccezionale-pena-detentiva-per-il-reato-di-diffamazione-a-mezzo-stampa/>
- FNSI, “Varato il ‘Manifesto di Venezia’: per una corretta informazione contro la violenza sulle donne”, *FNSI*, <https://www.fnsi.it/varato-il-manifesto-di-venezias-per-una-corretta-informazione-contro-la-violenza-sulle-donne>
- Gajanan, M., “Samira Wiley: *The Handmaid’s Tale* Embodies Everything That Feminism Means”, *Time*, <https://time.com/4777627/samira-wiley-handmaids-tale-feminism/>
- “Gender Pay Gap”, *Enciclopedia Treccani online*, https://www.treccani.it/vocabolario/gender-pay-gap_%28Neologismi%29/

- Gilbert, S., “The Forgotten Handmaid’s Tale”, *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/03/the-forgotten-handmaids-tale/388514/>
- Gilbert, S., “The Handmaid’s Tale and the Suffering of Women”, *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/04/the-handmaids-tale-season-two/558809/>
- Gray, E., “The Handmaid’s Tale Showrunner Wishes The Show Was Irrelevant”, *HuffPost*, https://www.huffpost.com/entry/handmaids-tale-season-2-bruce-miller_n_5adf9210e4b07be4d4c58f3e
- Guimarães, E., “Gilead Revisited: What Went Wrong with the 1990 Handmaid’s Tale Movie”, *Collider*, <https://collider.com/handmaids-tale-movie-natasha-richardson-robert-duvall/>
- Hall Of Series, “L’uso della musica in The Handmaid’s Tale”, *Hall Of Series*, <https://www.hallofseries.com/the-handmaids-tale/musica-in-the-handmaids-tale/>
- Jenkins, H., “Transmedia Storytelling”, *MIT Technology Review*, <https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>
- Jones, E., “The Handmaid’s Tale race problem”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/31/the-handmaids-ales-race-problem>
- Lothian-McLean, M., “The Handmaid’s Tale costume designer has revealed the secret meanings hidden in her work”, *Stylist*, <https://www.stylist.co.uk/life/handmaids-tale-season-3-natalie-bronfman-costume-designer-colours-uniforms-clothing-meaning/277831>
- Mahdawi, A., “Kylie Jenner’s Handmaid’s Tale party was tasteless, but is the TV show any better?”, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/jun/11/kylie-jenner-handmaids-tale-party-tasteless-arwa-mahdawi>
- Mandelli, E., “I costumi come icona: The Handmaid’s Tale e la lotta politica”, *Aula di lettere – Zanichelli*, <https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/sezioni-lettere/interventi-d-autore/i-costumi-come-icona-the-handmaids-tale-e-la-lotta-politica/>
- Maveal, A., “Voters dressed in ‘Handmaid’s Tale’ outfits protest Costa Rican election frontrunner”, *Global News*, <https://globalnews.ca/news/4006568/voters-dressed-in-handmaids-tale-outfits-protest-costa-rican-election-frontrunner/>
- McCrory, C., “Why The Handmaid’s Tale was banned from schools”, *The Mirror US*, <https://www.themirror.com/entertainment/handmaids-tale-banned-schools-1085525>

- Mead, R., “Margaret Atwood, the Prophet of Dystopia”, *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia>
- Media Literacy, “Media Literacy: competenza per la cittadinanza digitale”, *Eurispes*, <https://eurispes.eu/attivita/media-literacy/>
- Mear, A. - Connell, C., “The Paradoxical Value of Deviant Cases: Toward a Gendered Theory of Display Work”, *The University of Chicago Press Journals*, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/682922>
- Miller, L., “The Relentless Torture of The Handmaid’s Tale”, *The Cut*, <https://www.thecut.com/2018/05/the-handmaids-tale-season-2-review.html>
- Minnicks, M., “The Handmaid’s Tale: Meaning Behind the Colors the Women Wear”, *Vocal*, <https://vocal.media/geeks/the-handmaid-s-tale-meaning-behind-the-colors-the-women-wear>
- Newbold, A., “The Handmaid’s Tale Costume Designer On Dressing Margaret Atwood’s Dystopia”, *Vogue*, <https://www.vogue.co.uk/gallery/handmaids-tale-costume-designer-ane-crabtree>
- Nicolosi, E., “Adriana Smith è stata trasformata in una incubatrice umana: da questa prospettiva fa male, vero?”, *fem*, <https://www.alfemminile.com/attualita/adriana-smith-gravidanza-forzata-diritti-delle-donne/>
- Osservatorio femminicidi, “La Repubblica”, *La Repubblica*, https://www.repubblica.it/dossier/cronaca/osservatorio-femminicidi/2021/12/30/news/femminicidi_2021-332163065/
- Pangea, “Vestirsi da ancella come protesta politica? Mi pare un’idea brillante”, *Pangea*, <https://www.pangea.news/margaret-atwood-intervista/>
- Perrone, G., “Criminogenesis of non-consensual pornography. A theoretical interpretation”, *Rassegna Italiana di Criminologia*, <https://doi.org/10.7347/RIC-022024-p108>
- Pushing Pixels, “Cinematography of ‘The Handmaid’s Tale’ – interview with Colin Watkinson”, *Pushing Pixels*, <https://www.pushing-pixels.org/2018/04/28/cinematography-of-the-handmaids-tale-interview-with-colin-watkinson.html>
- Renard, O., “Verde, bianco, rosso, nero... Capire i colori nella liturgia cattolica romana”, *TerraSanctaMuseum*, <https://www.terrasanctamuseum.org/it/verde-bianco-rosso-nero-capire-i-colori-nella-liturgia-cristiana-cattolica/>
- Rigotti, F., “Il perturbante e la bellezza”, *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/il-perturbante-e-la-bellezza>

- Roland, K., “The Symbolic Power of Red in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale*”, *ETSU Honors Theses*, <https://dc.etsu.edu/honors/167>
- Saltalamacchia, S., “Se Margaret Atwood fa notare i limiti del #MeToo”, *Vanity Fair*, <https://www.vanityfair.it/people/mondo/2018/01/17/margaret-atwood-femminista-movimento-metoo-limiti-molestie-diritti-donne>
- Schadenfreude, “Enciclopedia Treccani”, *Treccani*, [https://www.treccani.it/vocabolario/neo-schadenfreude_\(Neologismi\)/](https://www.treccani.it/vocabolario/neo-schadenfreude_(Neologismi)/)
- Setoodeh, R., “Margaret Atwood on How Donald Trump Helped ‘The Handmaid’s Tale’”, *Variety*, <https://variety.com/2018/tv/news/margaret-atwood-handmaids-tale-trump-feminism-1202748535/>
- Solipsia, “Il corpo femminile come oggetto”, *Solipsia*, <https://www.solipsia.it/2020/03/04/il-corpo-femminile-come-oggetto/>
- Tolin, L., “Banned Book List 2025”, *Pen America*, <https://pen.org/banned-books-list-2025/>
- UNICEF, “Nuovo anno scolastico in Afghanistan: salgono a 2,2 milioni le ragazze private del diritto all’istruzione”, *UNICEF Italia*, <https://www.unicef.it/media/nuovo-anno-scolastico-in-afghanistan-salgono-a-2-2-milioni-le-ragazze-private-del-diritto-all-istruzione/>
- Vagnoli, C., “Il corpo è politico?”, *The Italian Review*, <https://www.theitalianreview.com/il-corpo-e-politico/>
- Wozniak, J. M., “A Resistance in Red: Ideographs in the *Handmaid’s Tale*”, *Illinois State University Theses*, <https://ir.library.illinoisstate.edu/etd/1213>
- Wright, J., “Kylie Jenner’s *Handmaid’s Tale* Party Sends a Terrifying Message”, *Harper’s Bazaar*, <https://www.harpersbazaar.com/culture/politics/a27921894/kylie-jenner-handmaids-tale-party-explained/>

Filmografia

- *La lettera scarlatta*, regia di Roland Joffé, Hollywood Pictures, 1995.
- *The Handmaid’s Tale*, Bruce Miller, MGM Television, Hulu, 2017–in corso.
- *The Handmaid’s Tale*, regia di Volker Schlöndorff, Cinecom Pictures, 1990.