

SERIALITÀ

Quo vadis, baby?

Le donne e il *crime drama*.

di [Valentina Re](#) – 28 Giugno 2019



Premessa: dietro e davanti la macchina da presa.

“In the new audiovisual panorama tv series and their female leading characters are now more popular than ever. Playing many different roles for ethnicity and age, whether as heroes or avengers they always hit the eye”. A esprimersi in termini tanto entusiastici è, in data 24 giugno 2019, l’account Instagram ufficiale del MIA (Mercato Internazionale Audiovisivo) di Roma.

Quel riferimento alle “protagoniste femminili forti”, associato al panorama contemporaneo della serialità televisiva, riecheggia, in maniera quasi istantanea, le logiche produttive e promozionali di uno dei player più importanti di questo stesso panorama. **Nella homepage dell’account Netflix di chi scrive, la categoria “Programmi tv USA con una protagonista femminile forte” compare tra le prime raccomandazioni** e, scavando un po’ nel catalogo, si scopre che la caratteristica della (o delle) protagonista femminile forte è combinata con varie possibilità di genere, dalla commedia al giallo. Nella categoria “Programmi tv con una protagonista femminile forte” troviamo (meglio, trovo) 42 titoli che spaziano da *Jessica Jones* (2015-2019) a

Collateral (2018), da *Una mamma per amica* a [The Good Wife](#) (2009–2016), e un unico titolo italiano, *Baby* (2017–). Ci sono assenze che saltano subito all'occhio, anche limitandosi alla sola offerta che Netflix riunisce sotto il brand "Originali": *Russian Dolls* (2019–), *La Mante* (2017), *La casa di carta* (2017–), *Sabrina* (2018), non avrebbero forse anche loro qualcosa di simile a delle protagoniste femminili forti?

Seppur non sia facile dare una dimensione quantitativa più solida a quella "popolarità senza precedenti" delle figure femminili nella serialità contemporanea, l'impressione generale è che la dichiarazione colga nel segno e che – senza volersi arrischiare in acrobazie "diacroniche" e fare confronti troppo rapidi con un passato non meglio definito – lo scenario televisivo sia oggi particolarmente ricco di personaggi femminili. Forti? Ma in che senso? Complessi? Convenzionali, stereotipati, innovativi? Ma rispetto a cosa?

Su questi aspetti, evidentemente, la questione si fa più complicata, e limitarsi alle impressioni diventa rischioso. Così come rischiosa sarebbe la scelta di limitare l'analisi al solo livello della rappresentazione e alla sola figura femminile "on-screen". **Non c'è pressoché raccomandazione, piano strategico, report o *policy brief* a livello europeo che non inviti a legare saldamente il tema della rappresentazione femminile nelle narrazioni audiovisive a quello dell'occupazione e delle professionalità femminili nell'industria audiovisiva** o, più ampiamente, delle politiche a sostegno del *gender balance* e delle minoranze. Eppure, nel documento di sintesi del [workshop "Gender imbalances in the audiovisual industries"](#) (7 dicembre 2018), pubblicato dallo European Audiovisual Observatory, che rivendica la necessità di una prospettiva organica "behind the camera" e "on-screen", non pare di trovare menzione di rappresentanti di istituzioni italiane.

Le donne e il *crime*: prospettive di ricerca tra Italia ed Europa.

Nel volume di Sue Turnbull *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie tv più popolari* (2019), le questioni di genere, e in particolare la questione femminile, si guadagnano lo spazio di un capitolo, "Le donne e il *crime*".

Nonostante la percezione diffusa che il crime drama sia un genere intrinsecamente "maschile", le donne vi hanno giocato un ruolo fondamentale fin dall'inizio, non soltanto nella veste di vittime indifese o femme fatale doppiogiochiste, ma anche in qualità di personaggi sempre più risolutivi nell'ambito delle indagini, nonché come percentuale del

pubblico televisivo in costante aumento dagli anni cinquanta a oggi
(Turnbull 2019, p. 247).

Inoltre «la rappresentazione della donna nel crime drama ne [ha] testimoniato il mutamento del ruolo sociale nel corso degli anni, alimentando il dibattito sia sulla stampa di massa che nel campo dei feminist media studies» (Ibidem). Queste affermazioni, che rivestono un ruolo programmatico nella riflessione con cui Turnbull inaugura il capitolo, possono essere ulteriormente precisate e integrate.

In primo luogo, **la donna come personaggio, come autrice e come consumatrice di *crime* occupa un ruolo di tutto rilievo (e anzi, di maggior rilievo rispetto al cinema e alla televisione) anche nella letteratura di genere *crime***, un ruolo che è stato significativamente approfondito da una produzione scientifica piuttosto consistente che ci aiuta a spiegare meglio sia quel carattere “intrinsecamente” maschile che sarebbe proprio del *crime*, genere conservatore nella sua tensione verso il ristabilimento di un ordine messo in crisi dall’atto criminale, sia il rapporto tra rappresentazione femminile nel genere e mutamenti della condizione femminile nel contesto socio-culturale, nei luoghi di lavoro, negli spazi domestici. Come ha ben argomentato Philippa Gates nel suo *Detecting Women*, «the problem with having a female heroine at the center of a detective story [has been] how to reconcile traditional notions of femininity with the perceived masculine demands of the detective plot» (Gates 2011, p. 14).

Più in particolare, gli studi sulla *crime fiction* hanno mostrato come la possibilità di avere una vita sentimentale appagante e quella di svolgere un’attività di detection (soprattutto a livello professionale, e non solo amatoriale) vengano tradizionalmente considerate nel genere come mutualmente esclusive, al punto tale che la stessa Gates riconosce che la detective donna deve lottare duramente per riuscire a essere, contemporaneamente, donna e detective di successo. Dove, naturalmente, la specificazione “di successo” per la donna deve essere letta in relazione alla percezione sociale dominante dell’identità femminile nella sua connessione con i ruoli – socialmente prescritti ma percepiti come “naturali” – di moglie e di madre.

A meno che non sia troppo giovane o ormai troppo vecchia per le relazioni sentimentali, la donna detective è spesso single, divorziata o vedova – in ogni caso, sola: ma di una solitudine molto diversa da quella maschile, spesso presentata come scelta, privilegiata, rivendicata. La donna detective sola, senza matrimonio e senza famiglia, tende a essere percepita – al pari delle sue corrispettive criminali – come una

donna "innaturale", incompleta, o quanto meno insolita.

In secondo luogo, per quanto l'indagine di Turnbull sulla presenza della donna nel *crime drama* coniughi virtuosamente le due prospettive "behind the camera" e "on-screen" e analizzi nel dettaglio la presenza femminile in ruoli produttivi e creativi, tale analisi resta circoscritta all'area anglofona (in particolare US e UK) con una breve incursione in territorio scandinavo, per esaminare i celeberrimi ruoli di Sarah Lund e Saga Norén.

Per l'Italia, dunque, anche nelle sue relazioni con altre esperienze produttive e narrative che si sviluppano a livello europeo e mondiale, una indagine di questo tipo sembra ancora mancare del tutto. Eppure, due distinti ordini di ragioni ne sottolineano la potenziale utilità: da un lato, come ben sottolinea Luca Barra nella prefazione all'edizione italiana di *The TV Crime Drama*, il carattere genuinamente popolare del genere è attestato anche dalla storia della televisione italiana, che lo ospita nei palinsesti fin dagli esordi e trova nel genere alcuni dei suoi più grandi successi, anche internazionali. Dall'altro, **in un paese che tarda a sviluppare politiche a sostegno del *gender balance*, non potrebbe proprio il *crime*, per la sua capacità già evidenziata di far emergere e negoziare le tensioni e i cambiamenti del ruolo sociale della donna, costituire un ambito di indagine privilegiato per promuovere ricerche originali in questa direzione?**

In questo senso, il progetto [DETECT](#), finanziato dall'Unione Europea nell'ambito del programma Horizon 2020, all'interno del quale queste prime riflessioni si sono sviluppate, offre l'occasione per condurre un'indagine più ampia e sistematica, che legga il contesto italiano e al contempo lo proietti in una dimensione transnazionale e transculturale, con una particolare attenzione allo scenario europeo. La ricchezza del territorio che immediatamente si offre a molteplici percorsi di esplorazione è subito evidente, anche limitandosi alla storia più recente del *crime drama* in Italia e (del tutto provvisoriamente) al piano della rappresentazione.

Prendiamo per esempio, come termine ex quo, il 2008, anno in cui Sky inaugura una nuova stagione della produzione televisiva italiana, che guarda alle coeve esperienze di "complex TV" e si rinnova sia sul piano narrativo che su quello dello stile visivo. *Romanzo criminale - La serie* (2008-2010), dal romanzo di Giancarlo De Cataldo già adattato per il cinema da Michele Placido nel 2005, diventa presto il simbolo di questo processo di rinnovamento. Ma non dobbiamo dimenticare che, nello stesso anno, accanto alla narrazione corale prevalentemente maschile di *Romanzo criminale*, esce anche la serie *Quo vadis, baby?* (2008), basata sull'opera della scrittrice Grazia Verasani, già portata sul grande schermo da Gabriele Salvatores nel 2005. **E al centro di *Quo vadis, baby?* c'è una**

donna, un'investigatrice privata, Giorgia Cantini: single, 40 anni, senza figli, disillusa dagli uomini, con una corporeità androgina e sensuale che rende interessante il lavoro di reinterpretazione dei canoni dell'hard-boiled, un passato familiare traumatico che la tormenta e un'insolita nuova famiglia, composta dal suo assistente omosessuale e da un ex porno divo, a darle supporto.

A distanza di dieci anni, le prime produzioni Netflix sono ormai arrivate anche in Italia: e sono *crime*. Se [Suburra](#) (2017-) prosegue lungo la linea del modello corale lanciato da *Romanzo criminale*, mediato naturalmente dall'esperienza di [Gomorra](#) (2014), *Baby* si concentra sugli sguardi femminili di due protagoniste adolescenti che rendono pericolosamente confuso e incerto il confine tra bene e male, tra vittima e carnefice, tra morale e immorale.

Tra Sky e Netflix, tra *Quo vadis, baby?* e *Baby*, va rilevata naturalmente anche la reazione dei due broadcaster, che di nuovo non può non passare (anche) per il *crime*.

In particolare, è la nuova linea editoriale di Rai Fiction, fortemente sostenuta dalla sua direttrice Eleonora Andreatta, a promuovere il racconto femminile, la storia raccontata dal punto di vista di una donna.

Tra il 2015 e il 2016, a Giorgia Cantini si vanno ad aggiungere una trentenne, l'ispettrice Valeria Ferro di *Non uccidere* (2015-2018), e una ventenne, Alice Allevi di *L'allieva* (2016-), specializzanda in medicina legale, anche lei adattata dalle opere di una scrittrice, Alessia Gazzola. Valeria Ferro, tormentata dal suo passato come Giorgia, ma più dura e più solitaria, con la bellezza di Miriam Leone celata dietro una maschera "maschile" di trascuratezza, guarda direttamente alle esperienze del Nordic Noir e all'eredità di Sarah e Saga. Alice Allevi, interpretata da Alessandra Mastronardi, incarna un modello completamente diverso, più tradizionale e più rassicurante, più conforme al canone della detective amatoriale giovane e bella, goffa e ingenua, ma dotata di un intuito e di una sensibilità che la rendono determinante nella risoluzione dei casi a cui collabora nella sua veste di medico legale. **Entrambe, Valeria e Alice, vivono relazioni sentimentali complesse con i loro superiori, in cui alle emozioni si sovrappongono gerarchie e asimmetrie di potere negli ambienti di lavoro.**

L'elenco dei personaggi femminili nel *crime* (o all'interno di narrazioni con una componente *crime*) targato Rai Fiction potrebbe arricchirsi ulteriormente. In fondo, *crime* e romanzo di formazione si saldano nelle storie di detection di Vanessa, medium adolescente che accompagna il commissario Cagliostro nella ricerca del suo assassino nella serie *La porta rossa* (2017-), e delle due bambine che vediamo crescere e lottare nell'Italia del dopoguerra in [L'amica geniale](#) (dai romanzi di Elena Ferrante).

Dunque Giorgia, Valeria, Alice, Vanessa, Elena, Lenù... Ma anche Raquel Murillo in Spagna, Ellie Miller, Kip Glaspie, Stella Gibson o Kate Ashby in Gran Bretagna, Sarah Lund e Saga Norén in Danimarca e Svezia, Jasmina Orban in Belgio, Jeanne "la mante" in Francia... La ricchezza del territorio da esplorare, si diceva, ce l'abbiamo davanti agli occhi. Non ci resta che muoverci.

Riferimenti bibliografici

P. Gates, *Detecting Women: Gender and the Hollywood Detective Film*, Suny Press, Albany 2011.

M. Priestman, *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.

S. Turnbull, *Crime. Storia, miti e personaggi delle serie tv più popolari*, a cura di F. Guarnaccia e L. Barra, Minimum Fax, Roma 2019.