

# Il fascino del controllo: seduzione e violenza nella rappresentazione di genere della serie *You*

Teresa d'Aniello

Università LUMSA - Roma  
([t.daniello1.dottorati@lumsa.it](mailto:t.daniello1.dottorati@lumsa.it))

## Abstract

Il presente contributo analizza la serie televisiva *You* attraverso una prospettiva teorica che intreccia i *gender studies* e la narrazione seriale, con particolare attenzione alla figura del protagonista Joe Goldberg. L'analisi si concentra sulla rappresentazione del personaggio maschile come archetipo di una mascolinità tossica, profondamente legata a dinamiche di potere, manipolazione e controllo affettivo. L'obiettivo è valutare in che misura la serialità televisiva contemporanea, e *You* in particolare, contribuisca a perpetuare o a decostruire modelli patriarcali attraverso dispositivi estetici e narrativi, interrogandosi anche sulla ricezione critica da parte del pubblico.

---

## Parole chiave

Serie tv, Genere, Violenza

---

## DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/798>

---

## Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>. Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

---

## 1. Introduzione

Nel suo recente saggio, *Son qui: m'ammazzi*<sup>1</sup>, Francesco Piccolo esplora le rappresentazioni maschili nella letteratura italiana attraverso una rilettura critica di tredici opere fondamentali. Questi testi, tramite i loro protagonisti, hanno influenzato l'immaginario collettivo e contribuito alla legittimazione di un modello virile di maschilità. Analogamente, buona parte della cultura mediale contemporanea – in particolare la serialità televisiva – continua a costruire e riprodurre immaginari in cui la violenza risulta centrale, strutturale e, talvolta, spettacolarizzata. Le serie televisive, infatti, possono essere considerate una declinazione specifica del genere narrativo, ovvero una delle forme attraverso cui si articolano e si veicolano le storie. Per comprendere il loro valore è utile partire dal concetto di *medium*, ossia il mezzo attraverso cui un contenuto viene trasmesso: dalla voce e dalla scrittura, fino alla radio, alla televisione e a Internet. Ogni cambiamento di *medium* modifica anche il modo in cui raccontiamo storie. Su questo punto si concentrano due studiosi fondamentali: Walter J. Ong<sup>2</sup>, che ha analizzato le trasformazioni del racconto nel passaggio dall'oralità (cioè la trasmissione orale dei racconti) alla scrittura, e Marshall McLuhan<sup>3</sup>, che ha anticipato l'importanza dell'era elettrica – quella della radio, del telefono e della televisione – nella trasformazione della comunicazione umana. Queste intuizioni sono state successivamente ampliate da Henry Jenkins<sup>4</sup>, che ha messo in luce come la *convergence culture* sposti e trasformi i contenuti attraverso diversi media, modificando le pratiche di fruizione e partecipazione del pubblico.

Alla luce di queste prospettive, le serie TV possono essere comprese come una forma di narrazione strettamente legata alla televisione, capace di imporre tempi, stili e modalità di coinvolgimento differenti rispetto alla narrativa scritta o al teatro. Oggi, però, non si assiste a un semplice ritorno alla narrazione orale, ma all'ingresso in una fase audiovisiva, in cui le storie si costruiscono attraverso l'intreccio di testi, immagini e suoni. Nascono così le narrazioni multimediali, intermediali o multimodali, che combinano codici diversi e rispecchiano le abitudini di un pubblico abituato a fruire contenuti su schermi e piattaforme differenti. In questo contesto, le considerazioni di Amanda D. Lotz<sup>5</sup> risultano particolarmente significative: ella concepisce il *medium* non come un semplice canale, ma come un sistema complesso che integra tecnologia, industria e spettatori. Non sono soltanto i programmi a definire la televisione, ma l'intero ecosistema che li rende possibili: le infrastrutture di distribuzione, le regole economiche e istituzionali della produzione e le modalità di fruizione e interpretazione del pubblico. Questa prospettiva permette di comprendere le serie TV non solo come testi narrativi, ma anche come prodotti culturali inseriti in un sistema mediatico dinamico, modellato da tecnologia, pratiche sociali e modelli industriali.

In questo quadro, emerge la questione della continuità narrativa tra media diversi: se i supporti e le forme di fruizione cambiano, le funzioni narrative di fondo tendono comunque a permanere. Ciò conferma la continuità strutturale del racconto attraverso differenti codici e supporti mediali, come sostiene Frank Rose:

[...] stories are rehearsals for life. We create a world in microcosm, an alternate reality, a world we wish were true or fear could become so. And then we immerse ourselves in it. This much never changes. But our ability to indulge that impulse grows with each new medium [...].<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Francesco Piccolo, *Son qui: m'ammazzi*, Einaudi, Torino, 2025.

<sup>2</sup> Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Routledge, London, 1982.

<sup>3</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964.

<sup>4</sup> Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press, New York, 2006.

<sup>5</sup> Amanda D. Lotz, *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, MIT Press, Cambridge, 2014.

<sup>6</sup> Frank Rose, *The Art of Immersion. How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, W.W. Norton & Company, New York and London, 2012, p. 7.

L'ipotesi che esista una continuità evolutiva nella creazione e trasmissione delle storie, a partire dall'oralità fino ai linguaggi dell'audiovisivo contemporaneo – in particolare alle serie televisive - viene interpretata alla luce del concetto di «letterarietà», elaborato negli anni Venti del Novecento dai teorici del formalismo russo, corrente critica associata alla cosiddetta Scuola del metodo formale<sup>7</sup>. Pur non essendo semplice adattare al piccolo schermo la complessità di testi che negli anni hanno avuto milioni di copie e numerose traduzioni<sup>8</sup>, il sempre crescente avvicinamento da parte degli spettatori alle trasposizioni cinematografiche e seriali fa sì che il nuovo testo abbia la capacità non solo di influenzare il contesto che lo ha prodotto, ma di diventare anche uno strumento utile a studiarlo, comprenderlo e viverlo. Talvolta, il successo di alcune serie tv influenza l'immaginario collettivo al punto che, pur non avendo letto il testo d'origine e ispirazione, ci si ritrova immersi nei discorsi sociali che questo ha generato, portando anche il telespettatore a riconoscerne i simboli e ad associarli a determinati significati condivisi. Le serie tv considerate come discorsi sociali possederebbero allora un certo grado di performatività<sup>9</sup>, ossia la capacità, come afferma Casetti, «oltre che di 'dire' anche di 'fare' e di 'far fare' qualcosa a partire da quanto dice»<sup>10</sup>.

In questa prospettiva, le produzioni seriali possono essere pienamente riconosciute come oggetti legittimi di indagine all'interno della Letteratura Comparata, senza che sia necessario circoscriverne lo studio al solo confronto tra le opere letterarie e le loro trasposizioni intersemiotiche. Dunque, risulta essenziale considerare l'influenza – talvolta quasi determinante – esercitata dal mezzo attraverso cui le storie vengono create e trasmesse, in quanto tale influenza contribuisce in modo significativo a definire e ad ampliare i confini e le forme dei generi narrativi<sup>11</sup>. Non a caso i media sono considerati da sempre in un'accezione ambivalente: da un lato sono visti come creatori e trasmettitori di stereotipi e conformismo, dall'altro in determinati momenti storici sono stati ritenuti co-protagonisti di un processo di cambiamento e ridefinizione delle relazioni e delle identità di e tra i generi<sup>12</sup>.

In quest'ottica, la serialità viene interpretata come «veicolo espressivo in grado di riprodurre, riflettere e trasmettere l'immagine, i valori, i limiti e le debolezze di una società complessa e avanzata»<sup>13</sup>. Come afferma Joshua Meyrowitz, la diffusione dei media elettronici ha trasformato le modalità di accesso all'informazione, al punto da diventare «uno dei principali fattori di cambiamento della condizione e della stessa soggettività femminile nella società contemporanea»<sup>14</sup>.

In questa cornice teorica, verrà analizzata la serie *You* (2015), un thriller psicologico tratto dal romanzo omonimo di Caroline Kepnes, sviluppato da Greg Berlanti e Sera Gamble. Il protagonista, Joe Goldberg, incarna l'archetipo del seduttore/manipolatore,

<sup>7</sup> La scuola del metodo formale, nota anche come formalismo russo, è una corrente di critica letteraria che si è sviluppata principalmente tra il 1914 e il 1915 nell'Impero russo. Questa scuola si concentra sull'analisi della "letterarietà" di un'opera, ovvero gli elementi specifici che la rendono un'opera letteraria, piuttosto che sul contesto storico, sociale o psicologico.

<sup>8</sup> Si pensi ad opere come il *Commissario Montalbano*, dalla serie di romanzi di Andrea Camilleri, *Gomorra*, ispirato al best seller di Roberto Saviano, *Il Gattopardo*, i cui diritti sono stati recentemente acquisiti da Indiana Production, o anche produzioni internazionali come *Il Trono di Spade*, dalla penna di George R. R. Martin, *La verità sul caso Harry Quebert*, dal romanzo di Joël Dicker, oppure *The Man in the High Castle*, dal romanzo di Philip K. Dick.

<sup>9</sup> Cfr. Eric Landowski, *La société réfléchie*, Parigi, Seuil, 1989; trad. it. *La società riflessa: saggi di sociosemiotica*, Roma, Maltemi, 1999.

<sup>10</sup> Francesco Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 24.

<sup>11</sup> È di Marie-Laure Ryan e Marina Grishakova la proposta di una «media-centered narratology», cfr. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (edited by), *Intermediality and Storytelling*, De Gruyter, Berlin and New York, 2010.

<sup>12</sup> Cfr. Francesca Rizzato, *Mass media e rappresentazione del femminile tra conformismo e cambiamenti*, in Ignazia Bartholini (a cura di), *Violenza di genere e percorsi mediterranei*, Milano, Angelo Guerini e Associati SpA, 2015, p.167.

<sup>13</sup> Gianni Ciofalo, *Wonder Women: il protagonismo femminile nella fiction statunitense*, in Milly Buonanno (a cura di), *Il prisma dei generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 80.

<sup>14</sup> Joshua Meyrowitz, *op. cit.*, p. 65.

il cui fascino esercitato sulle donne si intreccia con dinamiche relazionali ossessive e violente. Il contributo intende quindi mettere in luce il legame tra rappresentazioni stereotipate e violente e processi di soggettivazione individuale e collettiva, riflettendo in particolare sugli effetti di tali narrazioni sul pubblico giovane, maggiormente esposto a dinamiche di normalizzazione della violenza.

## 2. Rappresentazione della donna: analisi della narrativa televisiva

Prima di intraprendere l'analisi della serie *You*, occorre però illustrare come negli ultimi decenni la rappresentazione della donna nei media sia stata oggetto di numerosi studi critici, soprattutto in relazione agli sviluppi dei *gender studies*. Come sostiene Simone de Beauvoir ne *Il secondo sesso*, le donne sono storicamente collocate in una posizione subordinata rispetto agli uomini, sia nella sfera pubblica sia in quella privata<sup>15</sup> e questo squilibrio si riflette anche nelle narrazioni televisive, che, con la loro capacità di influenzare l'immaginario collettivo, costituiscono uno spazio cruciale per l'intersezione tra femminismo, identità di genere e costruzioni sociali.

Le istituzioni mediatiche - intese, secondo Nick Couldry, come «tutte le strutture, le forme, i formati e le interfacce istituzionalizzate per la diffusione di contenuti simbolici»<sup>16</sup> - costruiscono rappresentazioni del femminile e del maschile che riflettono modelli culturali interiorizzati e socialmente condivisi. Come osservano Ghigi e Sassatelli, le rappresentazioni delle disuguaglianze di genere propongono al pubblico «una determinata immagine o idea di uomo o donna. Si rappresenta ciò che si pensa, ciò che si crede, ciò che si sa della donna e dell'uomo sulla base di caratteristiche assegnate socialmente in funzione del sesso»<sup>17</sup>.

Oggi la critica femminista si concentra molto su come la televisione perpetui il dominio maschile, non solo attraverso i personaggi, ma anche nella struttura e nel linguaggio visivo, che riflettono una visione del mondo dominata dagli uomini. A tal proposito, appare molto interessante il concetto di *male gaze*<sup>18</sup>, con il quale la studiosa inglese Laura Mulvey intendeva il processo di oggettificazione delle persone attraverso lo sguardo, in particolare la distorsione nella rappresentazione dei corpi e del vissuto femminile. Mulvey presuppone che «il piacere del guardare è stato scisso in attivo/maschile e passivo/femminile»<sup>19</sup>, di conseguenza la donna non avrebbe alcuna funzione se non quella di compiacere o appagare l'uomo con il proprio corpo e le proprie azioni; questo discorso vale sia per i personaggi maschili all'interno della narrazione, che contemporaneamente per gli spettatori. Secondo questa visione si potrebbe affermare che il protagonista maschile articoli lo sguardo, crea l'azione e possieda vicariamente l'oggetto dello sguardo, ponendo la figura femminile in uno stato di forte subordinazione<sup>20</sup>.

A partire dagli anni '70, il femminismo cinematografico ha cominciato a contestare la preponderanza di questa prospettiva e a cercare di sviluppare alternative. La proposta di una *female gaze*<sup>21</sup> ha suggerito modi diversi di rappresentare le donne, dove la soggettività e il corpo vengono trattati in modo più rispettoso, non oggettivante e autonomo. In questo senso, la narrativa e la rappresentazione visiva si spostano

---

<sup>15</sup> Cfr. Simon De Beauvoir, *Il secondo sesso*, Milano, Giulio Einaudi Editore, 1949.

<sup>16</sup> Nick Couldry, *Sociologia dei nuovi media. Teoria sociale e pratiche mediatiche digitali*, Milano-Torino, Pearson Italia, 2015, XI.

<sup>17</sup> Rossella Ghigi, Roberta Sassatelli, *Corpo, genere e società*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 79.

<sup>18</sup> Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, 1989.

<sup>19</sup> Cfr. Laura Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in V. Pravadelli [a cura di], *Cinema e piacere visivo*, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pp. 31-34.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 34-36.

<sup>21</sup> Il *female gaze*, come esplorato da Teresa De Lauretis, è un termine utilizzato in ambito femminista per descrivere la rappresentazione delle donne nei media e nell'arte da una prospettiva femminile. Si tratta di un modo di guardare e rappresentare le donne che le considera come soggetti dotati di *agency*, emozioni, intelligenza e complessità, piuttosto che come semplici oggetti del desiderio maschile o stereotipi. [Teresa De Lauretis, *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*, Londra, Macmillan, 1984.]

dall'oggettivazione del corpo femminile all'affermazione della sua soggettività, come accade in molte opere create da registe, scrittrici e autrici. Inoltre, il concetto di *male gaze* è stato oggetto di analisi attraverso vari filtri, che includono la teoria della performatività di genere di Judith Butler e l'analisi della soggettività femminile proposta da teoriche come Hélène Cixous. L'autrice di *Gender Trouble*, sostiene che «gender is not something that one is, it is something one does»<sup>22</sup>, suggerendo che i personaggi femminili e maschili delle serie TV sono il risultato di performance costanti che incarnano le norme sociali del genere. Parallelamente, la soggettività femminile proposta da Hélène Cixous nella sua teoria di scrittura femminile può essere applicata per analizzare come le serie tv riflettano e sovvertano le tradizionali narrazioni di genere, dando voce alle esperienze delle donne. In *The Laugh of the Medusa*, Cixous afferma che «women must write through their bodies, must write about themselves. They must write about their bodies, their experiences, their desires. Women must write themselves into history»<sup>23</sup>, superando le limitazioni imposte da un linguaggio e una cultura dominati dall'uomo. Questa idea di "scrittura del corpo" è cruciale per capire come i personaggi femminili possano rivelare la loro soggettività attraverso modalità espressive non tradizionali. Essa non solo sfida la rappresentazione tradizionale delle donne come oggetti di desiderio, ma permette loro di essere protagoniste di una narrazione complessa che dà voce ai loro desideri e alle loro esperienze interiori, un atto che può essere visto come un'applicazione delle teorie di Cixous nel contesto delle serie tv.

È importante ricordare, a questo punto, quanto la sistematica oppressione ed esclusione delle donne abbia da sempre connotato la storia dell'umanità. Nel capitolo sugli studi di genere all'interno del manuale *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Sergio Zatti sottolinea come l'oppressione femminile da parte dell'uomo sia considerata «la matrice di ogni relazione di potere, un modo primario ma storicamente censurato per significare ogni altra gerarchia»<sup>24</sup> nel pensiero femminista. In un contesto in cui la donna viene ripetutamente oggettificata e silenziata, l'uomo, unico agente dotato di libertà, si ritroverebbe ad essere necessariamente la sola e unica misura del desiderio, pertanto, secondo De Lauretis il punto di svolta da cui un cinema femminista dovrebbe ripartire risiederebbe nella costruzione di «another (object of) vision and the conditions of visibility for a different social subject»<sup>25</sup>.

Recentemente, l'interesse rivolto alle serie tv si è concentrato molto sugli adattamenti dei *female-centered dramas*<sup>26</sup>, che a partire dal 2016 sembrano aver riportato in auge la spinta femminista del secondo Novecento, muovendo numerosi produttori verso una creazione letteraria femminile fino ad allora di scarso interesse<sup>27</sup>. In tempi neppure troppo recenti l'adozione di più sofisticati e qualitativi approcci analitici provenienti dal

<sup>22</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1990, p. 25.

<sup>23</sup> Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*. Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 1, No. 4, 1976, p. 879.

<sup>24</sup> Silvia Zatti, *L'universo degli Studies: gli studi di genere* in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, [a cura di] *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci Editore, 2016, pp. 351-352.

<sup>25</sup> Teresa De Lauretis, *op. cit.*, p. 68.

<sup>26</sup> Questo specifico filone di rappresentazioni centrate sulle donne è stato indagato soprattutto da Amanda Lotz in *Redesigning Women: Television after the Network Era*, Urbana, University of Illinois Press, 2006.

<sup>27</sup> Il titolo in assoluto più influente che riuscì a sovvertire la rappresentazione televisiva tipica di personaggi femminili e la tipologia di narrazioni female-centered fu *Sex and the City* (HBO, 1998-2004). La serie, tratta dall'omonimo romanzo di Candace Bushnell, pubblicato solo l'anno prima, esplorava "gender based [...] social issues through the eyes of a multiplicity of female characters who possess distinct viewpoints, emphasize issues that are more personal than explicitly political, and display ambivalence toward feminist gains" [Amanda Lotz, *Redesigning Women: Television after the Network Era*, cit. p. 33]. Risalgono poi al 2017 numerosi adattamenti televisivi di successo: tra questi, *Alias Grace* (CBC-Netflix, 2017) e *The Handmaid's Tale* (Hulu, dal 2017) tratti da opere di Margaret Atwood, *Big Little Lies* (HBO, 2017-2019), il poco fortunato *Dietland* (AMC, 2018), e *Sharp Objects* (HBO, 2018), miniserie ispirata a un romanzo dell'autrice Gyllian Flynn, nota soprattutto per il romanzo *Gone Girl*. A questi si aggiungono due produzioni Netflix di rilievo: *The Haunting of Hill House* (2018), adattamento dell'omonimo romanzo horror del 1959, e *Anne with an "E"* (2017-2019), reinterpretazione della celebre saga *Anne of Green Gables* di Lucy Maud Montgomery.

campo dei *cultural studies* [...], l'affermazione di nuovi paradigmi che accreditavano a potenziale polisemia o polivalenza delle rappresentazioni dei media e il carattere attivo e interpretante delle audiences, hanno contribuito a rendere attuale questo filone di ricerca<sup>28</sup>.

### 3. You: la metamorfosi di un serial killer

Nel panorama contemporaneo della serialità televisiva, *You* si distingue come un modello paradigmatico di reinvenzione narrativa e stilistica, una commedia romantica deviata, dove il corteggiatore perfetto si rivela un predatore letale. Joe Goldberg, interpretato da Penn Badgley, si impone immediatamente come figura disturbante e moralmente ambigua: un libraio colto e sensibile che cela sotto la superficie il volto inquietante dello stalker e del serial killer. Goldberg è spesso raffigurato secondo codici estetici e narrativi che lo rendono affascinante agli occhi dello spettatore, contribuendo a una forma di empatia narrativa che distorce il giudizio etico e morale sulla violenza da lui perpetrata<sup>29</sup>. Il comportamento di Joe, come vedremo nell'analisi dei suoi rapporti interpersonali, rispecchia la "psicologia della seduzione" studiata da autori come Robert Greene, che nel suo libro *The Art of Seduction*<sup>30</sup> esplora come l'illusione del "perfetto" amore venga utilizzata come una trappola per ottenere il dominio sull'altro. In *You*, le vittime di Joe sono spesso giovani, attraenti e sessualmente desiderabili: questa costruzione visiva e narrativa si inserisce in quella "politica dello sguardo maschile"<sup>31</sup> che oggettivizza il corpo femminile, rendendolo al tempo stesso oggetto di desiderio e di controllo. Nonostante la serie si proponga in chiave critica, mettendo in scena la devianza del protagonista, essa non riesce completamente a disarticolare i meccanismi culturali della colpevolizzazione della vittima<sup>32</sup> (*victim blaming*), contribuendo anzi a rafforzarli. In diversi momenti della narrazione, infatti, le protagoniste femminili sembrano giustificare – o almeno comprendere – i comportamenti ossessivi dell'uomo, e lo spettatore viene guidato a fare altrettanto, attraverso l'uso della *voice-over* in prima persona del protagonista, che impone la sua prospettiva.

La rappresentazione della violenza di genere in *You* si configura, quindi, come ambivalente: se da un lato espone i pericoli di un amore possessivo, dall'altro li estetizza e li giustifica attraverso la fascinazione per il personaggio maschile, sostenendo indirettamente narrazioni che banalizzano l'aggressività maschile. Il personaggio che la incarna diviene una figura seduttiva, in grado di catturare l'immaginazione dello spettatore proprio attraverso la sua deviazione dalle norme etiche e sociali<sup>33</sup>. Le donne non solo subiscono violenza, ma spesso vengono narrativamente costruite come

---

<sup>28</sup> Milly Buonanno, *Il prisma di generi, immagini di donne in TV*, Milano, Franco Angeli, 2014, p. 15.

<sup>29</sup> Cfr. Dani Cavallaro, *The Gothic Vision in Contemporary Television*, London, McFarland, 2020.

<sup>30</sup> Robert Greene, *The art of seduction*, London, Profile Book, 2001.

<sup>31</sup> Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975, pp. 6–18.

<sup>32</sup> La colpevolizzazione della vittima consiste nel ritenere la vittima di un crimine o di altri misfatti parzialmente o interamente responsabile di ciò che le è accaduto. Questo ribaltamento della realtà è doppiamente grave: travisa la rappresentazione collettiva dei fenomeni e, ancor più, riverbera sulla percezione della realtà della vittima inducendola ad autocolpevolizzarsi. [Anita Pirovano, Mitia Rendiniello, Francesca Salvini, *Victim blaming*, Dossier a cura dell'Ordine degli psicologi della Lombardia, 2022, p. 3]

<sup>33</sup> Nel panorama della televisione contemporanea ispirata all'estetica gotica, come analizza Dani Cavallaro in *The Gothic Vision in Contemporary Television*, le figure violente e trasgressive occupano un ruolo centrale e non marginale. Lungi dall'essere relegate a funzioni puramente antagonistiche, esse diventano nuclei di attrazione ambigua, capaci di suscitare nello spettatore un coinvolgimento emotivo profondo, che oscilla tra fascinazione e repulsione. Non a caso, lo spettatore è spesso portato a identificarsi con tali personaggi non malgrado la loro violenza, ma proprio in virtù di essa, poiché essa rappresenta una forma estrema di autonomia, un rifiuto delle costrizioni etiche tradizionali. Questo fascino disturbante affonda le sue radici nell'estetizzazione del male, che il gotico ha storicamente elevato a dispositivo espressivo centrale, trasformando l'orrore in esperienza emotiva ed estetica.

predisposte a tollerarla o comprenderla, in linea con una lunga tradizione di rappresentazioni mediali che normalizzano la subordinazione femminile<sup>34</sup>.

### Stagione 1

Nella prima stagione, ambientata in una New York affascinante e claustrofobica, Joe si innamora dell'aspirante scrittrice Guinevere Beck, dando vita a una narrazione che decostruisce l'archetipo dell'eroe romantico<sup>35</sup> per rivelarne la natura tossica e predatoria. La donna rappresenta un esempio paradigmatico della costruzione del personaggio femminile nella serialità contemporanea. Sebbene la serie sia narrata principalmente dal punto di vista del protagonista, Beck funge da focalizzazione indiretta: attraverso la sua vita quotidiana, le aspirazioni letterarie e le relazioni interpersonali, lo spettatore percepisce la tensione narrativa e il mondo in cui si muove il protagonista maschile. In questo senso, Beck è al contempo oggetto e soggetto della narrazione: oggetto dell'ossessione di Joe e soggetto dotato di desideri, fragilità e ambizioni, che le conferiscono profondità psicologica. Tuttavia, la serie gioca con la tensione tra voyeurismo e interiorità, mostrando anche le insicurezze e le ambizioni della giovane scrittrice, rendendola così più complessa di un semplice oggetto narrativo<sup>36</sup>. Dal punto di vista letterario, Beck richiama archetipi già presenti nella narrativa contemporanea: la sua figura di giovane donna ambiziosa, sensibile e fragile ricorda personaggi come Esther Greenwood in *The Bell Jar*<sup>37</sup>, incarnando temi di aspirazione creativa, isolamento urbano e vulnerabilità personale<sup>38</sup>.

Al centro della narrazione seriale c'è però il comportamento di Joe nei confronti di Beck che si dimostra ossessivo e controllante fin dai primi episodi. Già nel pilot la nota e inizia a seguirla, raccogliendo informazioni sulla sua vita personale attraverso osservazione diretta e social media, dando così avvio a una dinamica di stalking sia digitale che fisico<sup>39</sup>. Nei successivi episodi, Joe entra negli spazi privati di Beck, legge il

<sup>34</sup> Gaye Tuchman, *The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media*, in G. Tuchman, A. K. Daniels, & J. Benét (Eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media* (pp. 3-38), Oxford University Press, 1978.

<sup>35</sup> L'archetipo dell'eroe romantico nasce nel contesto della letteratura europea tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, configurandosi come figura solitaria, ribelle e interiormente tormentata, in aperto contrasto con l'eroe epico e classico, legato a valori collettivi e codificati. Il protagonista romantico è un individuo che cerca, attraverso la passione e il dolore, un senso assoluto della vita, spesso condannato a fallire proprio in virtù della sua eccezionalità. Secondo M.H. Abrams, l'eroe romantico incarna "la trasformazione del poeta in profeta e del personaggio in soggetto lirico" (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford UP, 1953), divenendo veicolo di un'espressività individuale che sfida le norme sociali e narrative precedenti. Mario Praz, in un'opera fondamentale come *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Laterza, 1930), descrive l'eroe romantico come segnato da un'attrazione per l'oscuro, il proibito e il sensuale, tratteggiando la genealogia di personaggi che da Faust arrivano ai dandy decadenti del XIX secolo. Nelle narrazioni contemporanee, l'eroe romantico sopravvive in forme ibride, come l'antieroe seriale, in cui il pathos dell'interiorità si intreccia a dinamiche di potere e manipolazione. Personaggi come Joe Goldberg ne rappresentano una versione deviante e postmoderna, in cui l'autenticità del sentimento si contamina con la violenza, la trasgressione e la messa in scena mediatica del sé.

<sup>36</sup> Laura Mulvey ha infatti evidenziato come, nei media visivi, i personaggi femminili siano spesso rappresentati come oggetti dello sguardo maschile, dinamica evidente nella relazione tra Joe e Beck.

<sup>37</sup> Sylvia Plath, *The Bell Jar*, Faber & Faber, London, 1963.

<sup>38</sup> Potremmo affermare che i due personaggi femminili condividono archetipi simili: giovani donne sensibili e ambiziose, le cui esperienze narrano le tensioni tra creatività, vulnerabilità emotiva e controllo esterno. Entrambe sono aspiranti scrittrici, e la scrittura costituisce per loro uno strumento di auto-esplorazione e affermazione personale, ma anche fonte di ansia e insicurezza. La loro vulnerabilità emotiva e il senso di isolamento – Beck nella New York contemporanea, Esther negli Stati Uniti degli anni '50 – amplificano le tensioni tra aspirazioni creative e limiti imposti dall'ambiente circostante: Beck è oggetto dell'ossessione di Joe, mentre Esther subisce le pressioni patriarcali del suo contesto culturale.

<sup>39</sup> La rappresentazione dello stalking nelle serie televisive è un tema complesso che ha attirato crescente attenzione accademica. Diversi studi evidenziano come i media possano contribuire a costruire stereotipi e percezioni distorte del fenomeno, influenzando l'interpretazione del pubblico. Da un lato, alcune analisi sottolineano come lo stalking venga spesso romanticizzato o sensazionalizzato: Spitzberg e Cadiz osservano che, in molte opere, la vittima femminile può essere

suo diario e monitora le persone che frequenta, giustificando internamente il controllo come protezione o cura. La sua manipolazione sottile, ma potente è emblematica: «I know you better than you know yourself»<sup>40</sup> ed emerge in tutta la prima stagione: «The thing about love is not something you can just decide to feel. It's something that happens to you, whether you want it or not»<sup>41</sup>; o ancora quando sostiene «I'll do whatever it takes to protect you, Beck. I know you think I'm crazy, but I'm not. I'm just in love with you»<sup>42</sup>, facendo credere alla donna amata che qualsiasi cosa faccia, anche le sue azioni più estreme, siano motivate da un sentimento genuino e protettivo. Questa ossessione si traduce anche in manipolazione sociale: Joe cerca di isolare Beck dagli amici e da potenziali interessi romantici, consolidando il suo dominio sul suo ambiente emotivo e sulle relazioni interpersonali.

Se nella narrazione televisiva questi atteggiamenti manipolativi appaiono chiari e definiti agli occhi del pubblico, la narrazione interna di Joe mostra una distorsione morale, in cui il controllo è presentato come un atto d'amore, aumentando la tensione narrativa e l'ambiguità etica del personaggio<sup>43</sup>. Pur dichiarando di voler solo proteggere le persone che ama, le sue azioni rivelano un senso distorto di amore e controllo: ciò che per lui è cura e protezione è in realtà violenza e manipolazione, presentata al pubblico attraverso una narrazione interna ingannevole ma coerente con il suo narcisismo patologico<sup>44</sup>. Egli parla spesso a se stesso per convincersi di agire in buona fede e di fare tutto per devozione amorosa: «I'm not a monster. I'm just a man who loves you. And I would do anything for you»<sup>45</sup>; cerca di illudersi convincendosi di fare il bene per gli altri e per la stessa Beck: «I just wanted to make sure that nothing came between us»<sup>46</sup>. Infatti, pur di proteggere le persone che ama Joe commetterà degli omicidi, che giustifica dicendo a se stesso: «I kill for the people I love. I save them. I protect them»<sup>47</sup>, esprimendo così il suo senso distorto di amore e protezione. Vedremo come anche le altre stagioni della serie saranno veicolate da *voice-over* e *interior monologue*, normalizzando così la distorsione cognitiva e affettiva che sostiene le scelte del protagonista e rendendo la violenza non attenuata, ma narrativamente pensabile.

---

rappresentata come attratta dal suo persecutore, creando una confusione tra ossessione e amore genuino (Brian Spitzberg, Michelle Cadiz, *The media construction of stalking stereotypes*, Journal of Criminal Justice and Popular Culture, in *ResearchGate*, vol. 9, n. 3, 2002). Schultz invece ha analizzato 51 film sul tema, rilevando che le rappresentazioni tendono a essere drammatizzate, semplificate e poco realistiche, contribuendo a una percezione distorta dello stalking (Amy Sides Schultz, *Once Upon a Midnight Stalker: A Content Analysis of Stalking in Films*, University of Nebraska-Lincoln, 2013). Incarnano questo approccio sensazionalistico serie TV come *Stalker* (2014-2015), creata da Kevin Williamson, in cui si privilegia il thriller e la tensione drammatica a scapito di una rappresentazione accurata del crimine. Al contrario, due serie del 2014 come *Obsession: Dark Desires* e *Stalked: Someone's Watching* cercano di trattare il tema con maggiore sensibilità, presentando storie reali di vittime di stalking e cercando di sensibilizzare il pubblico sulla gravità di questo crimine.

<sup>40</sup> Joe Goldberg, *You*, prodotto da Greg Berlanti e Sera Gamble, Netflix, 2018, 1x10.

<sup>41</sup> Ivi, 1x05.

<sup>42</sup> Ivi, 1x09.

<sup>43</sup> Questa focalizzazione interna fissa, come definita da Genette, filtra la narrazione attraverso la coscienza del protagonista, permettendo allo spettatore di accedere ai suoi pensieri e alle sue razionalizzazioni. Questo dispositivo favorisce la costruzione di quello che Booth chiama narratore inaffidabile: Joe non mente deliberatamente, ma interpreta la realtà secondo una logica autoassolutoria che trasforma stalking e omicidio in atti di protezione, amore o reazione a un contesto percepito come minaccioso. [Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Maria Teresa Ricci, Einaudi, Torino, 1976; Wayne C. Booth, *La retorica della narrativa*, trad. di Cesare Segre, Einaudi, Torino, 1985.]

<sup>44</sup> Come sostiene Elsa Ronningstam: "Il narcisismo patologico si manifesta attraverso un'esperienza di grandiosità, un bisogno costante di ammirazione e una marcata mancanza di empatia, il che porta l'individuo a utilizzare gli altri come strumenti per sostenere la propria fragile autostima." (Elsa Ronningstam, *Narcisismo: Psicologia, patologia e trattamento*, Raffaello Cortina Editore, 2005, p. 74).

<sup>45</sup> Joe Goldberg, *You*, cit., 1x01.

<sup>46</sup> Ivi, 1x09.

<sup>47</sup> Ivi, 2x10.

### Stagione 2

Con la seconda stagione, prodotta per la prima volta direttamente da Netflix, *You* compie il primo significativo salto tematico e geografico: Joe si trasferisce a Los Angeles, cambiando identità e assumendo il nome di Will. Qui incontra Love Quinn, nuova figura femminile centrale. Inizialmente Love appare come la partner perfetta, complicata e con una propria storia oscura. Il meccanismo di seduzione e manipolazione è sempre lo stesso: «I'll make sure you're never alone again. You'll never have to worry about anything»<sup>48</sup>. Ma il comportamento di Love, che inizialmente sembra un riflesso delle vulnerabilità di Joe, alla fine si rivela altrettanto manipolativo e inquietante. Quando si svela la sua vera natura emerge un ritratto più complesso della donna. Love sovverte lo stereotipo della vittima femminile, incarnando un modello di donna che agisce attivamente (e violentemente) per difendere ciò che ama. Ma questo *empowerment* è profondamente ambiguo: il suo potere nasce all'interno della stessa logica patriarcale dell'amore possessivo e distruttivo. La sua capacità manipolatoria sovverte l'archetipo della vittima fragile, inserendosi nella linea critica indicata da Gilligan<sup>49</sup> e nelle letture femministe della violenza come risposta distorta ai ruoli normativi, come teorizzate da McRobbie<sup>50</sup>. In questo senso, la serie mostra come la romanticizzazione della violenza e del possesso sia una trappola narrativa. Nel finale della stagione, la gravidanza di Love introduce un altro elemento cruciale di genere: la maternità come strumento di potere e controllo<sup>51</sup>. Love usa la gravidanza per legare Joe a sé, mostrando come anche simboli "sacri" della femminilità possano essere manipolati e sfruttati in un contesto tossico. La maternità, tradizionalmente idealizzata come fonte di redenzione o amore puro, diventa un'ulteriore arma di coercizione, in linea con il contesto delle narrazioni contemporanee, in cui l'essere madre emerge non solo come esperienza affettiva, ma anche come dispositivo di potere e controllo capace di ridefinire le dinamiche relazionali e il ruolo delle protagoniste.

### Stagione 3

La terza stagione segna una nuova svolta ambientale e narrativa: il racconto si sposta nei sobborghi americani, simbolo dell'ideologia della famiglia perfetta e della rispettabilità borghese. Joe e Love, ormai sposati e genitori, si inseriscono in una comunità che, dietro l'apparente armonia fatta di giardini curati, frullati bio e jogging mattutino, nasconde frustrazioni, tradimenti e violenze latenti. A prima vista appaiono come una coppia "simmetrica": entrambi hanno ucciso per amore, entrambi sono segnati da traumi infantili e da un desiderio disperato di essere amati. Tuttavia, questa simmetria è solo apparente. Joe continua a considerarsi il protagonista della narrazione («I'm the good guy in the story»<sup>52</sup>), rifiutando di vedere in Love la sua eguale. L'arrivo del figlio Henry rappresenta un punto di svolta cruciale nella loro relazione. La maternità diventa per Love una prigione, mentre Joe si disconnette progressivamente dal ruolo paterno, focalizzandosi sulla sua nuova ossessione, Marienne Bellamy. In un momento

<sup>48</sup> Ivi, 2x04.

<sup>49</sup> Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

<sup>50</sup> Angela McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, Sage Publications, London, 2009.

<sup>51</sup> In linea con le riflessioni di Butler sulla performatività dei ruoli, la figura materna non è solo identità biologica, ma performance sociale che consente di mascherare forme di controllo o violenza sotto la retorica della cura (Judith Butler, *op. cit.*). Come osserva Badinter, la maternità può diventare un'arma simbolica capace di generare dipendenza o senso di colpa, soprattutto nei contesti in cui l'intimità è costruita come spazio di sorveglianza (Elisa Badinter, *L'amour en plus: Histoire de l'amour maternel*, Flammarion, Paris, 1980). In questo senso, la "madre" rappresentata nella serialità e nel cinema contemporanei non è necessariamente custode della vita, ma può incarnare quella che Creed definisce una forma di "femminile mostruoso", dove l'amore materno si intreccia con il possesso, la minaccia o la manipolazione dell'altro (Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London, 1993).

<sup>52</sup> Joe Goldberg, *You*, cit., 3x03.

emblematico, Love esclama: «I gave up everything for this family. You gave up nothing»<sup>53</sup>. Questa frase esplicita la dinamica diseguale nel rapporto: il “sacrificio” femminile viene dato per scontato, mentre quello maschile è percepito come eroico. Love rappresenta così la figura della madre che implode, vittima del patriarcato interiorizzato, incapace di trovare uno spazio soggettivo che non sia quello della cura o della dipendenza affettiva<sup>54</sup>. Il tentativo della coppia di costruire un modello familiare si infrange nel sangue. Joe uccide Love: «You were gonna kill me. You were gonna hurt our son. I had no choice»<sup>55</sup>, affida il figlio Henry e cambia nuovamente vita, identità e contesto. La dinamica finale tra Joe e Love ripropone l'archetipo dell'uomo che elimina la donna non conforme – non sottomessa, non docile – sancendo così il ripristino dell'ordine<sup>56</sup>. L'idea che il femminicidio possa essere narrato come gesto “necessario”, “difensivo” o “provocato” costituisce uno degli script narrativi più persistenti nella rappresentazione pubblica della violenza di genere. Tale costruzione discorsiva agisce su due livelli paralleli: da un lato offre ai perpetratori cornici giustificative che trasformano la violenza in risposta a una minaccia reale o immaginata; dall'altro è spesso rinforzata dai media, che selezionano spiegazioni psicologizzanti, relazionali o emergenziali, minimizzando la dimensione strutturale del dominio maschile. In questo nuovo scenario si inserisce anche la figura di Marienne, bibliotecaria e madre single, figura eticamente e simbolicamente opposta a Love. Segnata da una relazione abusiva con l'ex marito Ryan, Marienne rappresenta una soggettività consapevole e resiliente, capace di sfuggire al controllo narrativo di Joe. Le sue azioni come la decisione di proteggere la figlia Juliette, il rifiuto del legame con Joe e la fuga finale, si collocano in un arco di resistenza alla logica patriarcale che domina la serie. In chiave teorico-culturale, Marienne incarna la resistenza al *male gaze*<sup>57</sup>: non si lascia ridurre a oggetto del desiderio, ma assume il ruolo di soggetto morale e agente narrativo. La sua sopravvivenza, dopo la morte di Love, rovescia la consueta dinamica della violenza di genere, proponendo invece una forma di riappropriazione del discorso e del potere di rappresentazione, come teorizzato da Foucault<sup>58</sup>.

#### *Stagione 4*

La quarta stagione, ambientata a Londra, rappresenta forse il momento di maggiore sperimentazione linguistica e metanarrativa. La narrazione si divide in due parti, struttura sempre più comune nei prodotti Netflix, ma qui utilizzata con funzionalità e coerenza. Nella prima metà si assiste a una trasformazione del registro narrativo verso il *whodunit*<sup>59</sup>, il giallo classico in stile Agatha Christie, dove Joe – sotto il nome di Jonathan Moore – pare vittima di un complotto che lo vuole incastrare per omicidio. L'intreccio si

<sup>53</sup> Love Quinn, *You*, cit., 3x07.

<sup>54</sup> Come afferma Silvia Federici ne *Il punto zero della rivoluzione: Lavoro domestico, restituzione e rivolta* (Ombre Corte, 2020), la maternità nel capitalismo moderno è spesso una forma di lavoro non riconosciuto e oppressivo, che si maschera da vocazione.

<sup>55</sup> Joe Goldberg, *You*, cit., 3x10.

<sup>56</sup> Le analisi di genere sul femminicidio mettono in luce come queste narrazioni autoassolutorie si inscrivano nella logica più ampia del controllo coercitivo e della proprietà affettiva. Studi qualitativi mostrano che l'autodifesa dichiarata dagli autori non corrisponde a un reale pericolo, ma a una perdita di potere o al rifiuto della vittima (Stela N. Meneghel et al., *Femicide: Narratives of Gender Crimes*, in *Cadernos de Saúde Pública*, 2013, vol. 29, n. 4, pp. 589–598). Da un punto di vista mediatico-discorsivo, la cronaca tende a incorniciare il femminicidio come “tragedia privata”, “raptus” o “errore estremo”, spesso attenuando la responsabilità e riabilitando la figura maschile attraverso categorie come la gelosia, la frustrazione o la fragilità emotiva (Stefania Orrù, *Raccontare il femminicidio: Media, linguaggio e responsabilità sociale*, Franco Angeli, Milano, 2020). Sul piano simbolico, questa retorica funziona come dispositivo di deresponsabilizzazione e normalizzazione: la violenza diventa eccezione motivata, piuttosto che conseguenza di un sistema di asimmetria patriarcale (Christina Davidson, *Speaking Femicide / Femicide as Gender Persecution*, Routledge, London, 2020). In questo senso, il femminicidio rappresentato come atto di necessità non è solo un dispositivo retorico individuale, ma una grammatica culturale che opera fra narrazione, diritto e media, contribuendo a mascherare la radice sistemica della violenza.

<sup>57</sup> Laura Mulvey, *op. cit.*

<sup>58</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, Parigi, 1971.

popola di personaggi elitari, ricchi, superficiali, eccessivi, che rappresentano una feroce critica all'upper class londinese, specchio di quella newyorkese già esplorata in precedenza. L'assenza iniziale di un oggetto amoro "fisso" segna una novità, ma non una rottura definitiva con le dinamiche patriarcali. Come dichiara Joe nel primo episodio: «This is my Eat Pray Love era. I'm focusing on me»<sup>60</sup>. Questa affermazione, apparentemente ironica, anticipa una stagione in cui il protagonista cerca di "riscrivere" la propria identità maschile: egli passa dall'ossessione travestita da romanticismo delle prime stagioni a una forma di controllo giustificata attraverso la razionalizzazione. La retorica della passione lascia spazio ora a un'autonarrazione analitica, in cui il dominio si esprime attraverso il linguaggio della consapevolezza, della riflessione e del calcolo.

La donna protagonista di questa serie è Kate Galvin: fredda, razionale e immune al fascino di Joe. Fin dall'inizio Kate è molto lucida: «You may be charming to everyone else, but I see right through you»<sup>61</sup>. A differenza delle altre protagoniste della serie, non funge da "schermo" su cui il protagonista possa proiettare le proprie fantasie salvifiche, ma introduce un dispositivo di resistenza narrativa. In questo senso ci ricorda alcune eroine della narrativa ottocentesca e novecentesca che non si lasciano catturare dallo sguardo maschile—basti pensare alla razionalità disincantata di Elizabeth Bennet in *Pride and Prejudice* o alla lucidità difensiva di Isabel Archer in *Ritratto di signora*: donne che si sottraggono alla mitizzazione altrui mantenendo una propria autonomia interpretativa. Anche Kate può essere letta come una risposta contemporanea alla tradizione dell'oggetto amoro passivo, problematizzata già dalla critica femminista (da Simone de Beauvoir a Sandra Gilbert e Susan Gubar<sup>62</sup>): non è la musa né la vittima, ma un soggetto dotato di opacità, che rifiuta la trasparenza funzionale al desiderio maschile. Kate opera come elemento disinnescente del dispositivo narrativo di Joe: è meno una controparte sentimentale e più un agente critico interno alla storia, capace di rendere visibile ciò che il protagonista tenta di occultare sotto un linguaggio di affetto e destino.

In questa stagione riappare di nuovo Marienne, oggetto amoro delle puntate precedenti: Joe la rapisce e la imprigiona in uno spazio sotterraneo. Tuttavia, Marienne riesce a liberarsi non solo fisicamente, ma anche narrativamente: «You don't get to write the ending. Not anymore»<sup>63</sup>. Con questa affermazione, ella interrompe il ciclo della narrazione tossica, segnando uno dei pochi momenti di autentica *agency* femminile nella serie.

### Stagione 5

Nell'ultima stagione, *You* compie un ritorno alle origini, sia letteralmente che simbolicamente. Joe è di nuovo a New York, circondato dagli elementi simbolici che ne hanno fondato il mito: la libreria Mooney's, lo scantinato-prigione<sup>64</sup>, la passione per i classici letterari. Sposato con Kate, Joe sembra aver trovato una nuova legittimazione

<sup>59</sup> Secondo la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, un *whodunit* è: "una varietà complessa di fiction poliziesca basata sulla trama, in cui l'enigma su chi ha commesso il crimine è il fulcro narrativo. Al lettore o allo spettatore vengono forniti gli indizi necessari per dedurre l'identità del colpevole prima che la storia lo sveli nel climax".

<sup>60</sup> Joe Goldberg, *You*, cit., 4x01.

<sup>61</sup> Kate Galvin, *You*, cit., 4x02.

<sup>62</sup> Simon de Beauvoir, *op. cit.*; Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, University Press, Yale, 1979.

<sup>63</sup> Marienne, *You*, cit., 4x09.

<sup>64</sup> Joe è solito rinchiudere le sue vittime in spazi sotterranei: il più emblematico è il seminterrato del Sign. Mooney in cui era presente una scatola di vetro a temperatura controllata in cui venivano conservati libri rari. Il proprietario del negozio di libri chiudeva Joe nella gabbia da ragazzino per punirlo. Da adulto, il nostro protagonista inizia ad usare la scatola con serratura come camera di tortura per le sue stesse vittime. Questo spazio sotterraneo si configura come un luogo simbolico, carico di significati psicologici e culturali, emblematico della negazione della libertà e del potere assoluto esercitato sul corpo altrui. La dimensione sotterranea non è solo fisica, ma diventa metafora della violenza patriarcale che rinchiude le donne in luoghi materiali e simbolici di reclusione e annullamento, negando loro la libertà.

sociale e perfino familiare, anche Henry, il figlio, è stato ritrovato e adottato. Ma l'istinto ossessivo non si placa: l'incontro con Brontë, ladra di libri e senzatetto dai tratti dandy, risveglia il desiderio predatorio. L'introspezione psicologica si approfondisce fino a giungere alla consapevolezza della sua totale mancanza di redenzione. La voce narrante, fino ad allora strumento di manipolazione percettiva, si sdoppia, permettendo anche alla nuova figura femminile, Brontë, di esprimere la propria soggettività. Il titolo stesso della serie, *You*, smette di designare l'oggetto dell'ossessione del protagonista per divenire un pronome riflessivo: "tu" è Joe stesso, nel momento in cui è finalmente costretto a guardarsi attraverso lo sguardo dell'altro, e dello spettatore. Eppure, per la prima volta, l'oggetto dell'ossessione si rivela predatore a sua volta: è Brontë a tessere la trama, è lei a incastrare Joe con i suoi stessi mezzi, da oggetto potenziale dell'ossessione di Joe diventa la sua antagonista più incisiva. La sua traiettoria soverte le aspettative tradizionali: inizialmente presentata come una figura fragile e romantica, si rivela una donna lucida e strategica, capace di ribaltare la dinamica predatoria. Nel momento culminante della narrazione, Brontë/Louise infligge una ferita simbolicamente castrante a Joe, colpendolo all'inguine. Attraverso quest'ultimo personaggio femminile, la serie sembra voler riaffermare un'idea di giustizia non più subordinata al sistema giudiziario o alla redenzione maschile, ma autonoma e affilata.

L'aspetto innovativo e fondamentale della stagione finale, però, è la costruzione di un fronte femminile coeso, costituito da personaggi fondamentali come Marienne, Nadia<sup>65</sup>, Kate e Brontë. Queste donne, tutte vittime in diversi momenti della narrazione, si uniscono per smascherare e neutralizzare Joe, costruendo una rete solidale che va oltre la vendetta individuale. In questa rappresentazione corale si afferma il concetto di *female agency collettiva*<sup>66</sup>, ovvero la capacità delle donne di prendere parola, allearsi e agire in modo consapevole per contrastare le dinamiche patriarcali. La figura di Joe viene infine decostruita nella sua interezza. La sua incapacità di cambiare, nonostante le molteplici identità assunte, evidenzia l'irriducibilità della sua violenza, che non è solo personale, ma rappresentativa di un modello di mascolinità tossica. Il finale, pur mostrando un'apparente punizione con l'arresto e la condanna all'ergastolo, non riesce a sovvertire del tutto la fascinazione che Joe continua a esercitare sul pubblico. La sua figura continua a essere idealizzata da alcuni spettatori, evidenziando la tendenza della cultura mediatica a romanticizzare i predatori, trasformando il consumo di contenuti narrativi in uno specchio critico delle disfunzioni sociali nella percezione del crimine<sup>67</sup>.

#### 4. Immersi nelle storie: rappresentazione e ricezione della serie

L'ultima stagione di *You* cerca di chiudere il cerchio narrativo attraverso una resa dei conti morale, mettendo in primo piano figure femminili complesse e attive. Tuttavia, la centralità costante del protagonista, anche nella disfatta, solleva interrogativi sul reale superamento della logica patriarcale. Il rapporto uomo-donna, nel suo intreccio di desiderio, controllo e resistenza, resta il cuore tematico della serie. Se da un lato si assiste

<sup>65</sup> Nadia è una studentessa che frequenta l'università dove Joe lavora come insegnante nella quarta stagione. È appassionata di letteratura e dotata di spirito critico: la sua curiosità la porta a sospettare e indagare su Joe, ma non sviluppa alcun legame romantico con lui.

<sup>66</sup> Butler, nel suo testo fondamentale *Gender Trouble* (1990), sebbene si concentri spesso sull'azione individuale, nella sua analisi apre alla possibilità di un'agency collettiva, poiché i comportamenti performativi sono riprodotti socialmente e possono essere soggetti a una modificazione collettiva. Anche bell hooks, nella sua opera *Feminist Theory: From Margin to Center* (1984), pone l'accento sull'importanza della solidarietà tra donne come elemento imprescindibile per la lotta femminista. Per l'autrice americana, la *female agency* collettiva si manifesta come un processo di empowerment reciproco e resistenza condivisa che non solo contesta il patriarcato, ma anche le altre strutture oppressive. L'azione femminista, dunque, deve essere necessariamente collettiva e intersezionale per essere efficace.

<sup>67</sup> DiBennardo offre una base solida per comprendere come i media possano influenzare la percezione pubblica dei crimini e contribuire alla costruzione di narrazioni che romanticizzano o demonizzano determinati comportamenti (Rebecca DiBennardo, *Ideal Victims and Monstrous Offenders: How the News Media Represent Sexual Predators*, in *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, 2018, vol. 4, pp. 1-20).

a un incremento dell'*agency* femminile, dall'altro il dominio narrativo maschile non viene mai del tutto disinnescato. Il finale, dunque, non offre una catarsi risolutiva, ma piuttosto un invito a riflettere sulla persistenza culturale della mascolinità tossica e sulla necessità di immaginare nuove forme di soggettività relazionale, fondate sull'ascolto, sull'egualanza e sulla responsabilità. La serie chiude così un cerchio narrativo e concettuale, ribaltando la prospettiva originaria e annullando ogni illusione romantica: ciò che resta è il riconoscimento pubblico delle colpe, la prigione come destino ultimo e il killer che diventa oggetto di fascinazione per nuove generazioni di fan e ossessionati. In questo senso, *You* non è solo una serie sulla violenza, ma anche una riflessione critica sul modo in cui essa viene narrata, consumata, giustificata<sup>68</sup>.

La serialità televisiva grazie all'ibridazione tra i generi, che porta una serie ad essere allo stesso tempo thriller e soap opera, dramma e azione<sup>69</sup>, è riuscita a conquistare nel tempo un numero sempre più alto di telespettatori soprattutto nella fascia d'età compresa tra i 14 e i 35 anni, ponendosi quasi come un sostitutivo dei film. La serie, in tal senso, può agire come strumento cognitivo che interpreta e, al contempo, influenza la realtà, diventando parte integrante dell'immaginario collettivo e agendo come autentico «story-teller delle società contemporanee»<sup>70</sup>. Questa funzione non è neutrale né priva di implicazioni problematiche. Poiché le serie televisive partecipano attivamente alla definizione della realtà sociale – seppur in forma tematizzata – e operano come cornici attraverso cui si struttura la conoscenza sociale, esse si rivelano particolarmente influenti anche nella rappresentazione di fenomeni complessi e delicati, come la violenza, in particolare quella di genere. Sebbene si possa ritenere innovativa la scelta di mostrare la violenza subita dalle donne, contribuendo almeno in apparenza a una maggiore consapevolezza collettiva, tale potenziale si indebolisce drasticamente nel momento in cui queste rappresentazioni vengono piegate a logiche commerciali e spettacolarizzanti. Quando la violenza di genere viene rappresentata secondo codici estetizzati, stereotipati o sensazionalistici, essa non solo perde la propria funzione critica, ma rischia di normalizzare – o peggio, legittimare – dinamiche di dominio e sopraffazione, svuotando di senso ogni intento educativo. In un contesto segnato dalla carenza di strumenti educativi adeguati, l'esposizione a tali rappresentazioni può produrre effetti emulativi, contribuendo a rafforzare modelli devianti anziché decostruirli.

Il *medium* seriale, pertanto, da potenziale veicolo di consapevolezza e cambiamento, si trasforma in un dispositivo ambiguo, capace tanto di denunciare quanto di reiterare le stesse logiche di violenza che apparentemente intende criticare<sup>71</sup>. Appare dunque necessario avere una maggiore consapevolezza della rappresentazione televisiva delle dinamiche di potere che permeano le relazioni di genere, spingendoci a ripensare ai ruoli che uomini e donne sono chiamati a giocare nella società contemporanea. Marina Pierri in un testo dedicato alle *Eroine* delle serie tv afferma:

<sup>68</sup> La violenza è l'estrema conseguenza di differenze e disuguaglianze di genere entrate a far parte, o che hanno da sempre fatto parte, delle abitudini collettive degli individui sia nella sfera privata sia nella sfera pubblica. Il genere e la violenza costituiscono pratiche che funzionano come principi di orientamento e ordinamento concettuale del sociale: “l'appartenenza di genere regola il rapporto con la violenza di soggetti diversamente sessuati [...] l'esercizio di violenza è una pratica *gendering*, che contribuisce a determinare quali maschilità e quali femminilità riproduciamo e, ancor più a monte, contribuisce a determinare i confini tra le identità di genere” (Elisa Giomi e Sveva Magaraggia, *Relazioni Brutali. Genere e violenza nella cultura mediale*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 14).

<sup>69</sup> Marcello Aprile e Debora De Fazio, *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniera*, Congedo ed., Lecce, 2010.

<sup>70</sup> Emiliana De Blasio, *Supereroi e Vampiri. I giovani e le forme di partecipazione sociale tra Tv e Rete*, Milano, Paoline Edizioni, 2011, p. 16.

<sup>71</sup> Come osservano Teresa Soldani e Monica Calderaro ne *La violenza nelle serie televisive* (Collana di Criminologia, Criminalistica, Psicologia, Psicopatologia, Scienze Investigative e Forensi, Edizione digitale, 2014, cap. 3, pp. 27-28) ciò che è indubbio è che gli individui in mancanza di altre fonti educative tendono ad imitare ciò che vedono, soprattutto individui già inclini alla violenza o a comportamenti aggressivi.

[...] il personaggio di una serie tv è una “porta” attraverso cui chi guarda accede a contenuti archetipici capaci di agire sulla sua mente, sensibilità e vissuto a più livelli. Le intenzioni dell'autore possono sparire, ma la sua opera continua ad agire nelle coscienze. Assume una vita propria, assai più legata all'intenzione del lettore e dell'opera stessa. Nell'interazione tra pubblico e personaggio della serie tv si consolidano simboli nati da e ingurgitati dall'inconscio collettivo passibili di essere ‘attinti’ all'infinito<sup>72</sup>.

Una narrazione che vede i personaggi delle serie tv come “porta sul mondo” assume, dunque, contorni certamente pericolosi se considerata in relazione alla sua porzione di pubblico raggiunta. Non a caso può avere molta influenza sui fruitori<sup>73</sup> perché è in grado di influenzare quello che Carl Gustav Jung chiavava “inconscio collettivo”<sup>74</sup>. Quest'epoca della serialità televisiva è priva di precedenti storici. Lo sappiamo e ne facciamo quotidianamente esperienza: milioni di persone (che godono di sufficienti privilegi e diritti basilari) guardano ogni giorno le serie tv, e se non le guardano, sanno senz'altro cosa sono e cosa fanno. Siamo «immersi nelle storie», per citare il volume omonimo di Frank Rose<sup>75</sup>. Se alla fine il mezzo televisivo è riuscito a soddisfare «its mission better than (maybe) it ever intended to - becoming not merely a window on the world for women but a door to it»<sup>76</sup>, sulla base dell'analisi condotta, si può dedurre che alcuni prodotti mediatici possono contribuire a veicolare anche immagini tossiche e sessualizzate della donna e dei suoi comportamenti. In questo senso, possiamo concludere che una serie tv rappresenti oggi un importante strumento di cambiamento sociale, che può concorrere ad una progressiva trasformazione delle dinamiche di genere, sfidando stereotipi e offrendo spunti di riflessione nuovi sui complessi rapporti tra parità di genere, potere e relazioni interpersonali.

---

<sup>72</sup> Marina Pierri, *Eroine. Come i personaggi delle serie tv possono aiutarci a fiorire*, Roma, Tlon ed., 2020, p. 10.

<sup>73</sup> Cfr. Maura Gancitano, *Prefazione*, in Marina Pierri, *op.cit.*, p. 3.

<sup>74</sup> Questo concetto è da considerare il pilastro della psicologia di Jung. Egli distingue questo tipo di inconscio dall'altro, l'inconscio personale, che invece rappresenta l'elemento ignoto, appartenente alla storia di ciascun individuo. Nella formulazione dell'inconscio personale Jung non si è ancora distaccato dal modello freudiano, e l'ha integrato nel suo sistema. Egli però va oltre Freud, notando che nell'inconscio si trovano anche qualità ereditarie, cioè gli istinti, nonché gli archetipi, i quali costituiscono l'inconscio collettivo. Quest'ultimo, al contrario di quello personale, non ha contenuti individuali, ma soltanto contenuti universali, diffusi secondo modalità analoghe, nelle varie culture, da qui la giustificazione del termine “collettivo”. [Carl Gustav Jung, *Erinnerungen, Triiume, Gedanken*, Zurich, Rascher 1961, trad. di Guido Russo, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 472].

<sup>75</sup> Frank Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Codice, Torino 2013.

<sup>76</sup> Ashley Sayea, *As seen on tv. Women's Rights and Quality Television*, in Janet McCabe, Kim Akass (a cura di) *Quality TV: contemporary American television and beyond*, Londra, I.B Tauris, 2007, p. 53.