

Il controllo dei corpi. *The Handmaid's Tale* dalla narrazione seriale all'attivismo

Umberto Marzo, Sabino Di Chio, Università di Bari Aldo Moro

Controlling Bodies: *The Handmaid's Tale* from Serialized Narrative to Political Activism. *In every political regime, the body is never merely biological matter; it is a point of intersection between knowledge, norms, and power. The Handmaid's Tale (Hulu, 2017–2025, created by Bruce Miller and based on Margaret Atwood's 1985 novel) radicalizes this insight by depicting a dystopian society in which sexuality is serially produced as an instrument of governance. In recent years, the series has permeated contemporary political debate, becoming a laboratory of words and images made available to international activism across a wide constellation of gender-related issues. Its public reception confirms the pervasiveness of television seriality in shaping the social imaginary. The red dresses of the Handmaids have become a tool of widespread performance: protests have transformed an image of discipline and subjugation into an emancipatory icon, overturning the logic of power through the very aesthetics of repetition. This essay investigates the relationship between the series and the forms of activism inspired by it, beginning with a theoretical reflection on the disciplining of bodies and moving toward a sociological analysis that reconstructs the trajectory from imaginary oppression to real-world protest, drawing on analytical frameworks developed in the study of the hybridization of politics, spectacle, and popular culture.*

Keywords: The Handmaid's Tale; TV Series; political communication; biopolitics; performative activism.

Negli ultimi anni, la serie *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017 – 2025, ideata da Bruce Miller, tratta dal romanzo di Margaret Atwood del 1985) ha saputo insinuarsi nel dibattito politico contemporaneo come laboratorio di parole, immagini e simboli offerti all'attivismo internazionale sulla vasta costellazione dei temi di genere. La ricezione pubblica della serie, infatti, sembra confermare la pervasività della serialità televisiva nella costruzione dell'immaginario politico, a partire dall'esperienza quotidiana della fruizione, intrisa di reciprocità, complicità e immedesimazione. I vestiti rossi delle ancelle sono diventati uno strumento di performance diffusa, replicati nelle piazze statunitensi durante le proteste antitrumpiane, in Polonia contro le restrizioni ai diritti riproduttivi e in Italia in difesa della legge 194. Le proteste hanno ribaltato un'immagine di disciplina e sottomissione in icona di resistenza, impossessandosi dell'estetica della ripetizione per serializzare le contestazioni ed allargarne senso e portata.

Quale relazione intercorre tra la serie tv e l'attivismo ad essa ispirato? Per rispondere a questa domanda di ricerca il saggio parte dall'individuazione del catalogo dei temi sul disciplinamento dei corpi, al cuore della distopia, per passare ad un'indagine sociologica che riscostruisca come le istanze siano state trasferite dall'oppressione immaginaria alla piazza reale, grazie agli strumenti di analisi messi a disposizione dagli studi sull'ibridazione tra politica, spettacolo e cultura pop.

La costruzione quotidiana dell'immaginario

Le serie televisive si sono imposte negli ultimi venticinque anni come formato in grado di conciliare qualità produttiva e personalizzazione della fruizione di un pubblico sempre più autonomo dai vincoli di palinsesto. L'adattamento di *The Handmaid's Tale* arriva sulla coda della seconda “golden age” del mezzo, in cui la tv abbraccia le potenzialità digitali dello streaming per sganciarsi dalle tradizionali logiche di raccolta e proposta pubblicitaria (Brancato 2024) e lasciare agli autori margini di libertà espressiva inediti. In questo contesto, la serialità contemporanea è diventata oggetto di curiosità scientifica, nel tentativo di individuare le leve del consumo partecipativo che coinvolge lo spettatore in un ambiente immateriale ricco di “ricordo, familiarità, piacere della variazione sul già noto, facilità di ripresa della fruizione, agevole riproducibilità e fidelizzazione” (Ragone 2023, p. 12).

Le armi narrative novecentesche di telefilm e soap opera perdono la patina della produzione industriale e trovano nella nuova serialità una sublimazione: la messa in scena raggiunge livelli di resa cinematografica; i protagonisti sono “eroi del quotidiano” (La Rocca, Malagamba, Susca 2010), mostrano profili complessi, non si impongono come modelli edificanti ma come incarnazioni (Attimonelli, D’Ottavio 2011) di inquietudini e fragilità; il telespettatore sfidato oltre ogni rassicurazione intensifica il collante identitario nelle community di fan, in parte inclini a riappropriarsi in via transmediale del campionario di segni messo a disposizione dalla narrazione televisiva. Le serie, consumate negli interstizi del tempo, sembrano offrire ad un pubblico frammentato un mosaico di agganci simbolici ed emotivi in grado di coagularsi nell’immaginario collettivo grazie alla

profonda reciprocità tra testo e spettatore. Questi agganci silenti possono riemergere carsicamente come legami trasversali anche in contesti lontani e inaspettati ma toccati dall'ibridazione con la cultura pop: la memetica, lo sport, il gaming, l'attivismo politico.

In questo quadro, *The Handmaid's Tale* è un caso di studio che presenta diversi profili d'interesse: la narrazione televisiva espande i confini del romanzo della Atwood, aggregando fin dalla prima serie una comunità d'ascolto intorno al tema sensibile dell'esercizio del potere sui corpi femminili. Nello scenario post-democratico occidentale segnato da un'ondata conservatrice, l'integralismo religioso riemerge come leva identitaria e si rileva la tendenza a restringere localmente le libertà e i diritti di salute sessuale e riproduttiva acquisiti nel corso del Novecento. Dal 2017 la serie inquadra questa inquietudine diffusa e la porta all'estremo. Le community di spettatori nel quotidiano della fruizione, si appropriano delle frasi, dei gesti, degli abiti delle ancelle e attuano una risignificazione che porta questi simboli a trasformarsi in patrimonio condiviso.

Per isolare i temi oggetto di riappropriazione è stato necessario innanzitutto esaminare e codificare le sceneggiature degli episodi che compongono le sei stagioni. La trama è nota: in un futuro distopico, gli Stati Uniti vengono trasformati nella teocrazia totalitaria di Gilead, regime estremista che riduce in schiavitù le donne fertili, chiamate "anelle", destinate a generare figli per le famiglie dell'élite. Il governo di Gilead reprime con durezza i diritti delle donne: non possono possedere proprietà, lavorare liberamente né leggere o scrivere. La protagonista è June Osborne (Elisabeth Moss), ribattezzata "Offred" (in italiano Difred, dal nome del comandante a cui è assegnata). Prima dell'instaurazione del regime, June era sposata e aveva una figlia; durante il passaggio a Gilead, viene separata dalla sua famiglia e costretta a diventare ancella. Nel corso delle stagioni, June evolve da vittima a leader della resistenza. Costruisce alleanze segrete, cerca di proteggere altre donne e lavora nell'ombra per tornare alla libertà. Contemporaneamente, il regime affronta crisi politiche e militari. Nella sesta e ultima stagione, in onda dal 2025, si consuma la rivoluzione finale: le ancelle si organizzano in un vero e proprio esercito, June guida la lotta contro Gilead, e i protagonisti si confrontano con il proprio ruolo nel sistema. Il finale vede

un’esplosione di conflitti, ma anche una possibilità di redenzione, con June che registra la sua storia per preservare la memoria di Gilead.

Dopo un’attenta visione delle serie, gli script hanno composto un unico corpus classificato ed etichettato manualmente. L’analisi qualitativa dei contenuti ha mostrato convergenza su alcune aree tematiche ricorrenti. I brani considerati significativi, perché esemplificativi di temi ricorrenti, sono stati selezionati dopo essere stati sottoposti a un doppio processo di codifica finalizzato prima alla classificazione, poi al confronto e alla concettualizzazione. Oltre ai testi audio-visuali della serie, l’analisi ha coinvolto anche i resoconti delle manifestazioni ispirate dalla serie negli articoli contenuti negli archivi digitali delle testate *The Guardian, BBC e New York Times*.

Corpo e potere: genealogia foucaultiana della soggettivazione

Nel linguaggio politico moderno, il corpo non è mai una semplice realtà organica, ma il primo luogo in cui il potere si inscrive e si riconosce. A partire da Foucault, la riflessione filosofico-politica ha mostrato come la governamentalità, ovvero

la tendenza, la linea di forza che, in tutto l’Occidente e da lungo tempo, continua ad affermare la preminenza di questo tipo di potere che chiamiamo “governo” su tutti gli altri – sovranità, disciplina –, col conseguente sviluppo [...] di una serie di saperi (Foucault 2004, p. 88)

non agisca soltanto attraverso istituzioni o norme, ma mediante una costante presa sul corpo, ovvero attraverso un insieme di tecniche di addestramento, sorveglianza e interiorizzazione che trasformano l’individuo in soggetto. Scrive Foucault (1975):

Il corpo è [...] direttamente investito in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l’investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, l’obbligano a delle ceremonie, esigono da lui dei segni (p. 29).

Esso è, dunque, il campo su cui la politica si fa carne, traducendo l’ordine simbolico in una coreografia di gesti, posture e condotte. *The Handmaid’s Tale* prolunga e radicalizza tale intuizione poiché, nella Repubblica di Gilead, il corpo

femminile è il luogo stesso della sovranità, la materia su cui si esercita la sovrapposizione tra diritto divino e biopotere secolare. La genealogia foucaultiana del potere (Foucault 1977) consente di leggere la distopia della serie non come un'anomalia o una degenerazione fantasiosa della realtà occidentale, quanto più come l'esasperazione di un paradigma costitutivo della modernità. Laddove quest'ultima si fonda sull'idea di un corpo libero, naturale, autonomo, Gilead ripristina il corpo come *risorsa collettiva*, proprietà dello Stato e oggetto di culto. La vita biologica, da fondamento dei diritti, diviene fondamento della legge e, in tale operazione, la logica del regime è pienamente biopolitica, cioè volta a “designare quel che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli esplicativi e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana” (Foucault 1976, p. 126). Il potere non reprime semplicemente la sessualità, ma la produce, la organizza e la codifica in funzione della riproduzione dell'ordine. Le ancelle, infatti, non sono le vittime passive di un potere trascendente, esse divengono piuttosto i veri e propri terminali di un dispositivo che arroga a sé la prerogativa “di distribuire ciò che è vivente in un dominio di valore e di utilità” (ivi, p. 127), che trasforma la vita in un obbligo teologico e la fertilità in un dovere politico.

Tale trasformazione si iscrive nella diagnosi arendtiana della modernità, in cui la “nuda vita” dell’“*animal laborans*” – la vita intesa come mera sopravvivenza biologica, assorbita nel ciclo della necessità – tende a occupare lo spazio dell’azione politica, fino a diventare il criterio implicito delle decisioni collettive (Arendt 1958). È precisamente questo slittamento che Agamben radicalizza, facendo della “nuda vita” il paradigma della sovranità: “mettendo la vita biologica al centro dei suoi calcoli, lo Stato moderno non fa, allora, che riportare alla luce il vincolo segreto che unisce il potere alla nuda vita, riannodando così [...] col più immemoriale degli *arcana imperii*” (Agamben, 2005, p. 9). In altri termini, il luogo in cui la vita entra nel diritto coincide con il luogo in cui il diritto può sempre sospenderla: la forma estrema del potere moderno consiste nel produrre vite “incluse” proprio in quanto sempre “uccidibili” (ivi, p. 105), vite cioè che appartengono all’ordine giuridico soltanto nella forma di ciò che può essere escluso, violato, annientato.

Le ancelle di Gilead appaiono come la figura esemplare di questa soglia. La loro *nuda vita* riproduttiva – il fatto stesso di essere fertili – le rende indispensabili alla sopravvivenza della comunità, ma proprio per questo ne determina la totale espropriazione: “we’re two-legged wombs” (s.1, ep. 2), ricorda a se stessa la protagonista. Esse vengono elevate a una forma di sacralità ambigua: sono, in senso agambeniano, “sacre” perché collocate in uno spazio separato e intoccabile sul piano simbolico ma, al contempo, possono essere toccate, usate, violate senza che ciò costituisca davvero delitto. Come l’*homo sacer* romano, la vita dell’ancella è insieme protetta e abbandonata, “inclusa nell’ordinamento unicamente nella forma della sua esclusione (cioè della sua assoluta uccidibilità)” (ivi, p. 12). In Gilead, la maternità non è un diritto che precede la legge, ma una forma di obbedienza incarnata: il corpo fertile viene catturato come risorsa politica e teologica, reso strutturalmente esposto a una violenza che può sempre essere giustificata come adempimento di un obbligo sacro.

A questo impianto disciplinare, *The Handmaid’s Tale* sovrappone un secondo livello di controllo, più sottile e dichiaratamente contemporaneo, che Byung-Chul Han (2014) descriverebbe come *psicopolitico*. Se, da un lato, “Foucault riconduce espressamente la biopolitica alla forma disciplinare del capitalismo, che socializza il corpo nella sua forma di produzione” (Han 2014, p. 33), la società psicopolitica delineata da Han rappresenta un passo ulteriore, dove il potere non si limita più a disciplinare i corpi dall’esterno, ma fa leva sulla apparente libertà di movimento del soggetto, invitandolo a diventare *imprenditore di sé* e a partecipare attivamente alla propria sottomissione. L’obbedienza non è più soltanto imposta, ma è presentata come auto-comando e, così, “il soggetto assolutizza la nuda vita e lavora” (ivi, p. 10), si auto-sorveglia, si auto-ottimizza, si offre volontariamente al potere perché vi riconosce la condizione stessa della propria realizzazione.

Gilead non è, ovviamente, una società neoliberale di auto-imprenditori: è un regime teocratico vetero-testamentario e terrorizzante, che ricorre alla violenza aperta, al Muro, alle Colonie di lavoro forzato, al bordello di *Jezebel’s* dove vengono spedite le ancelle troppo ribelli o non più fertili per servire come schiave sessuali. E, tuttavia, al suo interno si intravvede il desiderio di funzionare

psicopoliticamente, almeno nelle prime fasi di esistenza del nuovo Stato distopico. Le Zie, la catechesi delle peccatrici, i versetti sulla purezza, l'insistenza sul fatto che le ancelle hanno un dono e servono a un fine più alto sono il tentativo di trasformare la pura costrizione in missione interiore, di far sì che le donne non solo obbediscano, ma si percepiscano come *chiamate*:

You are special girls” – dice alle ragazze zia Lydia, piena di devozione, durante la prima lezione educativa al Centro Rosso – “Fertility is a gift directly from God. He left you intact for a Biblical purpose. Like Bilhah served Rachel, you girls will serve the Leaders of the Faithful and their barren wives. You'll bear children for them. You are so lucky. So privileged (s.1, ep. 1).

Tuttavia, la serie mostra anche il fallimento parziale di questo progetto di interiorizzazione. La violenza si traveste da missione spirituale e la sottomissione viene narrata come forma di purezza, ma lo scarto tra discorso e vissuto è costante, poiché le ancelle agiscono conformemente al sistema in quanto temono le ritorsioni, le mutilazioni, la morte; recitano le formule perché sanno cosa accade a chi smette di recitarle, non perché vi aderiscano convintamente. L'assoggettamento mira a diventare auto-sacrificio, ma resta attraversato da sarcasmi interiori, da doppie coscienze, da quell'oscillazione continua tra credere e non credere che la voce fuori campo di June regista con lucidità: “a priest, a doctor, a gay man” – annota sardonicamente la protagonista nei propri pensieri nel vedere i corpi impiccati al muro di un prete cattolico, di un medico abortista e di un omosessuale – “I think I heard that joke once. This wasn't the punchline” (s.1, ep. 1).

La serie mette in scena l'intera traiettoria del potere moderno, dal corpo punito al corpo produttivo, fino al corpo performativo e, in ciò, il dominio di Gilead non si limita a regolare i comportamenti, esso colonizza l'intero immaginario collettivo e individuale, riscrivendo linguaggio, memoria, biografia e identità. In tal senso, il primo movimento iniziatico atto a costruire *ex novo* la figura delle ancelle in quanto “womens [...] trained in deference, self-abnegation, and service, prepared only for pregnancy” (Stillman & Johnson, 1994, p. 71) opera nel campo del nome. Alle ancelle viene infatti sottratto il nome proprio e sostituito con un genitivo di appartenenza (Of-Fred, Of-Glen, Of-Joseph), un

marchio onomastico che le ricolloca come proprietà dentro la casa del Comandante. Non è un mero cambio d’etichetta, quanto più un vero e proprio atto linguistico illocutorio in senso austiniano (Austin, 1975), ovvero “speech acts that, in saying do what they say, and do it in the moment of that saying” (Butler, 2021, p. 3), istituendo così un rapporto giuridico-politico (come nei casi “vi dichiaro marito e moglie” o nel battesimo, in cui la parola fa ciò che dice) e la cui felicità dipende da condizioni istituzionali che Gilead di fatto garantisce (il rito, l’autorità delle Zie, l’ordine sovrano). Inoltre, “being called a name is also one of the conditions by which a subject is constituted in language; indeed, it is one of the examples Althusser supplies for an understanding of “interpellation” (ivi, p. 2). È il “ehi, tu!” dell’apparato ideologico che produce il soggetto chiamandolo alla sua posizione e, così, rispondere a *Offred* significa cucire l’io all’apparato domestico-statuale, assumere la postura di chi è “di-qualcuno”.

Butler radicalizza questo doppio registro mostrando, da un lato, che l’interpellazione non è solo esterna ma costitutiva della soggettività, dal momento in cui il soggetto nasce nel legame che lo vincola (Butler 1997); dall’altro, chiarisce che l’identità è anche l’effetto citazionale di atti ripetuti, per cui la formula onomastica, reiterata da altri e da sé, materializza la posizione di genere e di funzione (Butler 2021), mentre il nome “eccitabile” può ferire o abilitare, autorizzando la presa sul corpo, poiché “oppressive language is not a substitute for the experience of violence. It enacts its own kind of violence” (Butler 2021, p. 9). Sotto questa luce, il genitivo incorporato non solo rifonda identità e status cancellando la persona giuridico-politica, ma fissa la donna nella funzione riproduttiva come norma viva, un sacramento laico che ingloba il corpo nell’ordine teologico-politico della casa e lo rende disponibile. La conferma viene dalla stessa auto-presentazione di June, che registra la propria trasformazione come drammatica frattura dell’io: “My name is Offred. I had another name, but it’s forbidden now. So many things are forbidden now” (*The Handmaid’s Tale*, s. 1, ep. 1).

La messa in scena dell'assoggettamento: rituali del dominio e simboli della resistenza

In *The Handmaid's Tale* il potere non si limita, dunque, a prendere possesso del corpo, ma arriva a metterlo in scena. Gilead è di fatto un regime teatrale – ovvero un insieme di meccanismi attraverso cui ogni azione e parola assume una forza istitutiva che va oltre la semplice comunicazione, diventando un processo di “molding” (modellamento; Bell, 2009) interno – in cui ogni gesto è un atto liturgico, ogni parola un esercizio di interiorizzazione, ogni postura una grammatica del dominio. Il corpo viene letteralmente consacrato al potere fino a diventare il luogo stesso in cui l’ordine si manifesta e dove tutto ciò che concerne la vita delle ancelle diventa la traduzione sensibile di una teologia del dominio che confonde l’obbedienza con la grazia: “blessed be the fruit” – così si salutano tra loro, nell’uniformità del rosso delle loro uniformi che incendia le strade. La risposta: “may the Lord open” (s. 1, ep. 1-ss) e, in quella formula che richiama il linguaggio evangelico, si inscrive una torsione linguistica radicale entro cui la vita è ridotta a funzione biologica, la parola a preghiera automatica. Foucault avrebbe riconosciuto in tale reiterazione linguistico-gestuale, in questa liturgia del quotidiano, da un lato, la realizzazione estrema del potere disciplinare che “produce degli effetti individualizzanti e manipola il corpo come focolaio di forze che occorre rendere insieme utili e docili” e “dall’altro, abbiamo invece una tecnologia incentrata non sul corpo, ma sulla vita; si tratta di una tecnologia che raccoglie gli effetti di massa propri a una specifica popolazione e cerca di controllare la serie degli avvenimenti aleatori che possono prodursi all’interno di una massa vivente” (Foucault, 1997, p. 215).

Tutta la serie è letteralmente attraversata da questa grammatica del gesto. La Cerimonia, cuore oscuro e fondante del rituale di Gilead, è l’emblema di un dominio che ha rinunciato alla sola forza coercitiva per incarnarsi nel rito. La scena – la donna distesa tra le ginocchia della moglie, il Comandante che recita i versetti della Genesi prima di possederla – ha la calma inquietante della messa, il silenzio sospeso di una violenza che si ripete per necessità divina. Qui, l’elemento biblico viene strumentalizzato in modo esplicito: il Comandante legge ad alta voce il passo che narra la storia di Giacobbe, Rachele e Bila, giustificando così la sottomissione e la funzione riproduttiva delle ancelle. Le parole risuonano nella

stanza: “And she said, ‘Behold my maid Bilhal. Go in unto her... And she shall bear upon my knees, that I may also have children by her” (s. 1, ep. 1). Ciò che accade dopo, nel susseguirsi delle inquadrature che vanno da Offred al Comandante Waterford, a sua moglie Serena, e poi di nuovo su Offred, è la rituale violazione dell’ancella nel più disturbante dei mutismi. Come nel teatro sacrificale di Artaud, l’orrore non è nel sangue ma nelle “estensioni di spazio cariche di silenzio e di immobilità” (Artaud 2019, e-book): il corpo dell’ancella, inchiodato al dovere di procreare, è il corpo della sovranità stessa che, per mantenersi viva, ha bisogno di sacrificare incessantemente ciò che la fonda, ovvero la libertà di generare per sé.

Ma Gilead non si limita a governare attraverso il rito; ne fa una lingua visiva, un alfabeto di segni. L’uniforme delle ancelle – la veste rossa, il copricapo bianco che restringe lo sguardo – è già di per sé un dispositivo ottico che, come le maschere dei riti arcaici, serve tanto a nascondere quanto a esporre e a rendere inconfondibile (Turner 1969). La veste cancella la differenza e moltiplica la somiglianza, annulla l’individuale per amplificare il collettivo, convertendo il corpo in hexis prescritta, ossia in postura incorporata dell’ordine, una “political mythology realized, em-bodied, turned into a permanent disposition, a durable manner of standing, speaking, and thereby of feeling and thinking” (Bourdieu, 1972, e-book). Non si tratta, dunque, solo di mostrare chi appartiene, ma di decidere ciò che può apparire, dal momento in cui la divisa e il copricapo operano come una partizione del sensibile, selezionando i corpi, gli sguardi e le parole legittime, oscurando ciò che eccede la regola (Rancière 2022).

Ogni elemento presente nel mondo distopico della serie ha valore catechistico in quanto non si limita mai a illustrare, ma ammaestra e disciplina. Il Muro – luogo di esposizione dei corpi dei dissidenti – funziona come una liturgia della visibilità in cui il potere non applica la legge, ma la mette in scena. Lì la morte è resa leggibile dai corpi allineati, dai cartelli, dalla ritrosia nello sguardo di chi vi passa davanti, in una commistione di elementi che compongono una calligrafia del terrore che fa del vedere un dovere civico. Foucault aveva descritto il passaggio dal supplizio spettacolare alla pena amministrata e nascosta come cifra del passaggio dalla civiltà pre-moderna alla cosiddetta società civile

(Foucault 1975). Gilead, in tal senso, sembra operare una contro-modernizzazione, riportando la punizione nello spazio pubblico, depurandola, però, dell'eccesso di sangue al fine di convertirla in segno stabile, in routine percettiva. A contare non è qui il sadismo dell'esecuzione atto a “codificare il ‘meno di potere’ da cui sono segnati quelli che vengono sottomessi ad una punizione” (ivi, p. 32), ma è la durata dell'immagine ad assolvere all'imperativo disciplinare, lì dove la pena diventa “pelle-manifesto” che educa lo sguardo senza più necessità di argomentare. In questo regime dell'apparire, la sovranità esercita sì il proprio diritto su chi può vivere e chi deve morire ma, soprattutto, opera sul come la morte debba essere vista perché governi i vivi.

In tal senso, più che un ritorno al potere punitivo, a istituirsi nella Repubblica di Gilead è allora una diretta grammatica necropolitica che salda l'amministrazione della vita all'esposizione esemplare e dove le immagini di morte, al pari delle armi,

are deployed in the interest of maximally destroying persons and creating death-worlds, that is, new and unique forms of social existence in which vast populations are subjected to living conditions that confer upon them the status of the living dead” (Mbembe 2016, p. 92).

È proprio la ripetizione dell'immagine che allena lo sguardo a riconoscere la linea tra appartenenti e sacrificabili: lo spettatore impara a collocarsi rispetto a quella linea e, così facendo, interiorizza la paura come regola morale, in conformità con quanto sostenuto da Sontag (2021), per la quale le immagini della sofferenza non sono mai neutrali in quanto riescono a confezionare la postura dell'osservatore che, a Gilead, è un mix di obbedienza e complicità. Ciononostante, la visione resta un campo di battaglia nel momento in cui, se davvero esiste un “contratto civile della fotografia” che obbliga chi guarda a una responsabilità politica (Azoulay 2012), allora l'immagine del Muro non chiude il senso dell'avvenimento, ma lo mette in questione; lo spettatore può sottrarsi, può distogliere, o guardare altrimenti.

È in quel millimetro di scarto percettivo e interpretativo che si apre tra l'immagine che catechizza e la coscienza che non vi si consegna che l'atto di vedere, da strumento di dominio, torna a essere campo politico, dove lo sguardo

può farsi pratica di libertà che consente al soggetto non più solo di subire, ma di operare e aprire una faglia. Nel cuore di quel teatro dell’assoggettamento che è Gilead, l’ambiguità della percezione lascia insinuarsi la vocazione quando June, chiusa di forza nella sua stanza, solleva il viso verso una fessura di luce e capta un segnale di resistenza che permette una visibilità altra, un punto d’appoggio per una soggettività che rifiuta di coincidere con l’immagine imposta. La protagonista trova una scritta incisa nel legno con uno spillo dall’ancella che l’aveva preceduta in quella casa: “Nolite te bastardes carborundorum” (s. 1, ep. 4) – non lasciare che i bastardi ti annientino –, e quella frase in un latino sbagliato, da quel momento in poi, sarà ripetuta più volte nel corso della serie, a volte sussurrata o solo pensata come una preghiera confortante, altre volte, invece, urlata come un grido di battaglia, divenendo una formula di contro-catechesi che restituisce al linguaggio il proprio scarto. In quello spazio interstiziale tra il detto e il vietato, tra la luce e il buio, si apre la possibilità del gesto insubordinato. Lungo tutte le sei stagioni della serie, sotto la superficie della ritualità, circola “Mayday” (s. 3, ep. 13): un movimento di resistenza clandestino, un dispositivo di legami deboli, un’architettura di passaggi che attraversa case, cucine, corridoi, complicità in apparenza insignificanti, a simboleggiare che la resistenza non nasce dopo il potere, ma insieme a esso, come la sua controfaccia immanente: “là dove c’è potere c’è resistenza e(d) [...] essa non è mai in posizione di esteriorità rispetto al potere” (Foucault, 1976, pp. 84-85). Così, ogni formula che il regime impone è suscettibile di essere ripetuta altrimenti; ogni uniforme pensata per sincronizzare può diventare segno comune; ogni muro o archivio di terrore, può rovesciarsi in memoriale.

Dentro questa logica di contro-uso, June si struttura come figura di guida non perché estranea al dispositivo ma perché lo attraversa, lo conosce, parla ormai il suo linguaggio e, proprio per questo, è in grado di torcerlo. La sua leadership non coincide con l’eccezionalità individuale, quanto più con la sua capacità di dare forma collettiva a ciò che era silenziosamente e capillarmente illegale, cosicché il nesso tra sguardi, gesti e parole che il “Mayday” ha tenuto in latenza può finalmente emergere a cielo aperto e tradurre il discorso di obbedienza in lessico di alleanza, mutando l’estetica dell’ordine in coreografia rivoluzionaria.

Il segnale è una frase netta, pronunciata sul bordo del rito rovesciato: “They should have never given us uniforms if they didn’t want us to be an army” (*The Handmaid’s Tale*, s. 1, ep. 10). Così facendo, la serie riesce qui a chiudere un cerchio: l’uniforme, da dispositivo ottico e liturgico, si trasforma in bandiera condivisa e, da qui, può finalmente uscire dalla clandestinità per entrare a pieno titolo nella pubblica rivolta, mentre la forma-ancella smette di essere un costume e diventa atto di resistenza politica.

“The Handmaid’s Tale wasn’t an ‘how to’ manual”

The Handmaid’s Tale è pubblicata su piattaforma nell’aprile 2017 in un clima culturale segnato dal ritorno dei movimenti femministi sulla scena politica statunitense. La data si pone a metà calendario tra due eventi significativi: a gennaio, la prima grande manifestazione di massa dopo l’insediamento di Donald Trump è la *Women’s March* con più adesioni nella storia, che riunisce circa quattro milioni di manifestanti nella capitale. In piazza si saldano le preoccupazioni per gli annunci elettorali e la condotta misogina mostrata in passato dal neopresidente con quelle per le dichiarate posizioni antiabortiste del vice Mike Pence. Nel successivo ottobre, invece, su Twitter si diffonde l’hashtag #metoo a catalogare racconti di violenze e molestie sessuali subite da donne nei luoghi di lavoro, dopo le rivelazioni pubbliche delle vittime del produttore cinematografico Harvey Weinstein. La “quarta ondata” del femminismo si diffonde contemporaneamente sui social media e nelle strade: a Washington, Austin, Columbus, Concord (Hauser 2017) fanno la loro comparsa per la prima volta gruppi numerosi di donne che indossano le vesti cremisi e le cuffie bianche delle ancelle, esattamente come disegnate in stile puritano dalla stilista della serie, Ane Crabtree. L’ispirazione arriva da un evento promozionale di Hulu al festival South by Southwest: alcuni cosplayer assunti dall’emittente avevano sfilato in silenzio e in costume per annunciare la prima stagione. Nel corso dell’anno, un passaparola spontaneo definisce la pratica rituale di drammaturgia politica (Carrola 2021): le ancelle si presentano in folto gruppo, sfilano in colonna, mostrano cartelli con scritte ispirate al sarcasmo di Offred come quella che dà il titolo a questo paragrafo, formano un flash mob silenzioso che si pone in

contrastò con la chiassosità tradizionale delle manifestazioni. Intorno alle ancelle mute, altre attiviste accolgo l'inquietudine dei passanti e rispondono alle loro domande.

Il format si diffonde in Sud America, Australia ed Europa (compresa l'Italia per l'iniziativa "Non una di meno" contro il ddl Pillon a Milano nel 2018) e raggiunge larga notorietà in Polonia dove, ad ottobre 2020, il tribunale costituzionale vieta l'aborto per malformazione del feto al termine di una lunga battaglia politica portata avanti dal partito conservatore di maggioranza Legge e Giustizia. La decisione porta in piazza mezzo milione di persone e, tra loro, è dominante il riferimento alla serie (Żukiewicz e Gerlich 2023).

La ragione del successo dell'esperienza va cercata nel soddisfacimento delle esigenze dell'attivismo contemporaneo che si esercita in un contesto di mediatizzazione estesa, in cui l'ambiente simbolico supera l'ambiente reale nello sforzo di mobilitazione. Lo scopo chiede l'aggiornamento del corredo conflittuale con strumenti capaci di imporsi nelle distanze e nelle durate modificate dalla logica mediale. La consapevolezza della nuova estensione del campo di battaglia induce gli attivisti a prediligere modalità operative spettacolarizzate, sulla falsariga del *détournement* introdotto dall'avanguardia situazionista. La "performance tattica" (Bogad 2016) enfatizza la protesta come momento di coinvolgimento emotivo e produzione di contenuti mediali che avranno il compito di iniettare una dose vitale di *liveness* nel circuito perpetuo dei media. La cultura pop diventa così un repertorio indispensabile di simboli da ricontestualizzare per aggirare il rischio dell'indifferenza e allargare le maglie dell'attenzione pubblica. Il caso di *The Handmaid's Tale* non è isolato: si affianca alla maschera di Guy Fawkes rilanciata come icona della ribellione dal film "V per Vendetta" (2005, diretto da James McTeigue) o a quella di Salvador Dalí indossata sulle tute rosse de "La casa di carta" (Netflix, 2017-2021) come simbolo di resistenza, indignazione e scetticismo verso il sistema.

La processione delle ancelle mette al centro dell'attenzione generale i corpi indifesi delle manifestanti, stabilendo una connessione di salda coerenza con l'impianto biopolitico della narrazione. Il silenzio rituale, l'incendere lento, la disposizione coreografica, lo sguardo coperto, l'anonimato creano una forma di

solidarietà incarnata che permette ad ogni partecipante di farsi terminale di una filo che lega il presente agli esiti distopici del racconto. Intorno ad ogni performance, la realtà circostante diventa una proiezione di Gilead, ne mostra le somiglianze, le inclinazioni, le voragini etiche.

La serie si trasfigura nelle mobilitazioni perché le dota della combinazione virtuosa che caratterizza il dispositivo temporale della serialità: l'intreccio tra episodicità e continuità. Ogni manifestazione dialoga con la trama della serie che accompagna le ancelle alla liberazione. Secondo alcuni osservatori (Boyle 2020; Carrola 2021), l'attivismo performativo ha, però, un limite: concentra il suo potenziale comunicativo nell'immediatezza. La performance offre il vantaggio della visibilità, utile per scalare l'agenda dei media, ma rischia di sconfinare in “attivismo flash” (Mattoni 2021, p. 240): un'operazione estetizzata, di breve durata, che può ottenere un esito effimero anche coinvolgendo un numero limitato di comparse. La conquista dell'attenzione mediatica sottopone i contenuti ad un processo di erosione accelerata dei significati, impedendo alle istanze di radicarsi nell'opinione pubblica e coagularsi in consenso. La messa in scena, inoltre, può togliere spazio alla lenta e faticosa costruzione politica dell'alternativa, come l'entusiasmo dei riflettori può gratificare a sufficienza i partecipanti, spingendoli a sottovalutare il lavoro oscuro di raccolta delle risorse materiali, organizzative, umane o di definizione di tattiche e strategie che possano portare l'istanza a farsi trasformazione sociale. La convergenza tra attivismo e cultura pop, inoltre, solleva il sospetto di “commercializzazione” delle pratiche di protesta (Boyle 2020), costrette a prendere in prestito l'armamentario da prodotti mediali di corporation che, parallelamente, in quanto organizzazioni capitalistiche contribuiscono a riprodurre le disuguaglianze che si intende combattere.

L'immediatezza episodica dell'attivismo performativo sembra trovare, però, nell'orizzonte più vasto della continuità un utile bilanciamento che agevola la diffusione del messaggio e la formalizzazione dei soggetti collettivi. Le mille battaglie locali individuano nelle divise una risorsa di riconoscimento che permette di inscrivere la singola performance in un progetto più esteso, globale, collettivo. Negli Usa sono nate ed attive organizzazioni stabili come le *Texas Handmaids* o la *Handmaid Coalition*, ma le proteste hanno permesso di cogliere

l'estensione dell'etero-patriarcato nella sua dimensione di fenomeno trasversale alle latitudini. La continuità della serie ha fornito un fondamento sicuro per costruire lentamente una rete che sappia resistere all'affievolirsi dell'impatto emotivo. Le attività locali hanno potuto poggiarsi sull'evoluzione narrativa del movimento clandestino di Gilead come fosse una matrice.

È qui che la distopia rivela la sua funzione più alta: restituire all'immaginazione la forza del pensiero critico. Il corpo, nella sua vulnerabilità irriducibile, diventa la frontiera tra l'ordine e il suo superamento, tra l'obbedienza e la sua trasfigurazione. È la soglia su cui si infrange il potere e da cui, forse, comincia la libertà

Riferimenti bibliografici

- Agamben, G., (2005), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.
- Arendt, H., (1956), *The Human Condition*, The University of Chicago, Chicago; tr. it., (2017), *Vita activa. La condizione umana*, Giunti Editore/Bompiani, Firenze-Milano.
- Artaud, A., (2019), *Il teatro e la crudeltà*, Edizioni e/o, Roma, e-book.
- Attimonelli, C., D'Ottavio, A. (a cura di), 2011, *To be continued. I destini del corpo nei serial televisivi*, Caratteri Mobili, Bari.
- Atwood, M., (1985), *The Handmaid's Tale*, McClelland and Stewart, Toronto; tr. it., 1988, *Il racconto dell'ancella*, Mondadori, Milano.
- Austin, J. L., (1975), *How to do things with words*, Harvard University press, Cambridge.
- Azoulay, A., (2012), *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York.
- Bell, C. (1992) 2009, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York.
- Bogad, L., (2016), *Tactical Performance: Serious Play and Social Movements*, Routledge, London.
- Bourdieu, P., (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Librairie Droz, Switzerland; tr. eng., 1977, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, New York.
- Boyle, A., (2020), "They Should Have Never Given Us Uniforms If They Didn't Want Us to Be an Army": The Handmaid's Tale as Transmedia Feminism" in *Signs*, 45,4, 845-880.
- Brancato, S., (2024), *Strategie della narrazione tra mass media e new media* in Brancato, S., Cristante, S., Ilardi, E. (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Volume II: dalle narrazioni di massa alla svolta digitale*, Meltemi, Milano.

- Butler, J., (1997), *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford; tr. it., 2013, *La vita psichica del potere: teorie del soggetto*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- Butler, J., (1997) 2021, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York.
- Carrola, M. Y., (2021), “Activists in Red Capes: Women's Use of The Handmaid's Tale to Fight for Reproductive Justice”, in *The Journal of Undergraduate Ethnography*, 11(1), 89-107.
- Foucault, M., (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris; tr. it., 2014, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Foucault, M., (1976), *La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris; tr. it., 2021, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano.
- Foucault, M., (1977), *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino.
- Foucault, M., (1997), *Il faut défendre la société*, Seuil-Gallimard, Paris; tr. it., 2020, *Bisogna difendere la società. Corso al Collège de France (1975-1976)*, Feltrinelli, Milano.
- Foucault, M., (2004), *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France 1977-1978*, Seuil/Gallimard, Paris; tr. it., 2020, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano.
- Han, B-C., (2014), *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken*, Fischer Verlang, Frankfurt am Main; tr. it., 2016, *Psicopolitica*, Nottetempo, Milano.
- Hauser, C., (2017), “A Handmaid's Tale of Protest”, in «The New York Times», <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html> del 29 giugno 2017, consultato il 15/10/2025.
- La Rocca, F., Malagamba, A., Susca, V. (a cura di), 2010, *Eroi del Quotidiano. Figure della Serialità televisiva*, Bevvivino Editore, Roma
- Mattoni A., (2021), “Partecipazione politica, movimenti sociali e media”, in Mazzoleni, G., *Introduzione alla comunicazione politica*, Il Mulino, Bologna.
- Mbembe, A., (2016), *Politiques de l'inimitié*, Editions La Découverte, Paris; tr. eng., *Necropolitics*, Duke University Press, Durham.
- Miller, B. (2017). *The Handmaid's Tale*. Hulu/MGM Television, USA; in streaming su Prime Video. URL: <https://www.primevideo.com/>.
- Ragone, G., (2023), *Serialità e media. Tracce per una teoria*, in Ragone, G. Tarzia, F. (a cura di) *Storia e teoria della serialità: Volume I Dal canto omerico al cinema degli anni Trenta*, Meltemi, Milano.
- Rancière, J., (2022), *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Bologna.
- Sontag, S., (2021), *Davanti al dolore degli altri*, Nottetempo, Milano.
- Stillman, P. G., Johnson, S. A, (1994), *Identity, Complicity and Resistance in The Handmaid's Tale. Utopian Studies*, vol. 5, n. 2, pp. 70-86.
- Turner, V., (1969), *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Routledge, New York.
- Żukiewicz, P., & Gerlich, D., (2023), “Poland as Gilead. Pop culture fiction and performative protests in the era of the pandemic” in *Media, Culture & Society*, 45(7), 1418-1434.