

FRANCESCA MARTINEZ TAVAGLIA

INFRAPOLITICHE VISUALI. PERFORMANCE DI GENERE NELL'INDUSTRIA ITALIANA DELLO SPETTACOLO, TRA SEGRETA VISUALITÀ E RESISTENZA POSTFEMMINISTA

<http://dx.doi.org/XXXXXXXXXXXXXX>

Abstract

This article is dedicated to postfeminist practices of resistance, within contemporary Italian visuality. Articulating visual, cultural and feminist studies on images and media, it discusses and interprets the gender performance, through which Giulia Calcaterra – a worker of the Italian industry of the spectacle – confronts her sexual and economic domination, in her everyday labor practices, as *velina* of the TV program *Striscia la Notizia*. This is why, the article will report Giulia's narrations of the self, starting from a series of interviews, conducted with her in 2014 and 2015. In the first part of the article, Giulia's *étiquette* will be described as a set of corporeal and behavioral prescriptions. In the second part, it will describe a series of acts, constituting Giulia's resistance in the course of her everyday social interactions, to protest, to protect herself and to build alliances, against the violence implied by the *velina's* *étiquette*. In addition, the article will show why these acts can be defined as postfeminists. The third part will demonstrate the usefulness of recurring to the expression of visual *infrapolitics*, to describe the open field of practices materializing masked conflicts, invisible resistances and spectacular consensus, through which a worker of the industry of the spectacle everyday deploys her critique against the gender violence implied the assignation of stigma on her *étiquette*. In conclusion, the article will point to the importance of observing closely this ample field of practices, that be inscribed in a postfeminist sensibility, as here are the conditions of possibility for collective acts of resistance.

Keywords

visualità; infrapolitica; sessualità

About the author

F.M.T. teaches Theory and Analysis of Film and the Audiovisual at Accademia di Belle Arti di Palermo, and she is also associate researcher at Centre de Recherches Historiques / Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), and Founding Director of SIS / Studi Internazionali per la Sicilia (Palermo). Among her publications, she has published the monography *Faire des corps avec les images. La contribution visuelle de la velina au charisme de Berlusconi* (Paris, Institut Universitaire Varenne, 2016) and co-edited (with Maxime Boidy) the reader: *Visions et visualités. Philosophie politique et culture visuelle* (Paris, Poli éditions, 2018).

Introduzione

Alla fine degli anni Duemila, gli scandali sessuali che segnarono la nemesi di Berlusconi hanno dato impulso a un grande dibattito pubblico, in Italia, sulla connessione tra media, sessualità e politica. In questo contesto, i media e la critica femminista mainstream hanno massicciamente cristallizzato l'attenzione collettiva nella figura antieroina della velina. Il termine indica la performer ipererotizzata iconica, apparsa nel 1989 nel programma televisivo *Striscia la Notizia*, telegiornale satirico trasmesso sulla rete berlusconiana Canale 5. *Striscia la Notizia* consiste in una serie di videoclip introdotti da finti giornalisti, nei quali si effettuano reportage di frodi pubbliche. Gli "scop" vengono interrotti da brevi interludi, durante i quali una coppia di giovani donne ipererotizzate (le veline) performano coreografie sexy e pubblicità ammiccanti. Il termine velina ha assunto popolarità nei media *mainstream* sino a assimilare altri modelli di contro-femminilità, come le donne che praticavano forme di scambio sesso-economico con Berlusconi e con altre autorità maschili della politica e dei media (Hipkins 2011). Secondo la definizione di Paola Tabet, l'espressione "scambio sesso-economico" indica "le relazioni tra uomini e donne che implicano una compensazione data dall'uomo per i servizi sessuali di una donna" (Tabet 2004; 2012, 39; Federici 2014).

Nel corso degli ultimi decenni, la visualità è progressivamente diventata un campo di battaglia globale (Mirzoeff 2005; 2009; Buck-Morss 2007; Mitchell 2012). I conflitti politici sfruttano sempre più le tecnologie visuali, utilizzate come armi (Feldman 1991; Mirzoeff 2005). Nelle democrazie occidentali, questo processo corrisponde al revival neoliberale di vecchi spettri dell'autorità. Come scriveva Michel Foucault in *Sicurezza, territorio, popolazione*, le forme neoliberali dell'autorità sono "forme di potere che non esercitano sovranità e che non sfruttano, ma che conducono" (Foucault 1988, 149; Cohen 2011). La produzione di "corpi docili" implica l'istituzione di un meccanismo anatomo-politico del dettaglio, coercitivo, controllato dall'apparato di produzione (Foucault 1993). Inoltre, come dimostrato da Sandra Lee Bartky, i processi di sorveglianza corporale che definiscono questa produzione sono fondate su "pratiche disciplinari che

producono un corpo riconoscibilmente femminile, nei gesti e nell'apparenza" (Bartky 1988, 27). Questi processi che investono la dimensione del genere e della sessualità si realizzano contemporaneamente alla ristrutturazione post-Fordista del capitalismo occidentale, nel senso di un incremento dei contatti e delle interazioni umane (Marazzi 1995; Hardt 1999). Nei paesi occidentali, si osserva l'avanzare di una progressiva "femminilizzazione del lavoro" (Morini 2007; 2015). Le pratiche tradizionalmente e stereotipicamente "femminili" che definiscono il lavoro affettivo, divengono oramai i modelli generali dello sfruttamento (Hochschild 1983).

Inoltre, nel caso della velina, osservo la negazione misogina dei suoi atti di resistenza contro la violenza implicata dalla norma di genere. La dimensione misogina della visualità viene occultata e, di conseguenza, riprodotta, dai media e dalla produzione accademica (Mirzoeff 2017). Inoltre, la produzione femminista contemporanea ha analizzato solo di rado l'intreccio tra visualità, sessualità e politica nell'Italia contemporanea, alla luce specifica dell'economia politica della *governance* e delle relazioni di capitale-lavoro. Altrove, ho tentato di esplorare la resistenza nel campo del lavoro affettivo, dal punto di vista della visualità e specificamente dal punto di vista finora trascurato di una velina (Martinez Tagliavia 2016).¹ In questo contributo, osserverò in modo particolare gli atti di resistenza contro la dimensione simbolica di questa violenza, praticati da Giulia Calcaterra, ex velina di *Striscia la Notizia*, nel corso delle sue interazioni quotidiane. Giulia vi resiste mobilitando l'arsenale del visuale, intrecciando le sue posizioni di genere e di classe. Prenderò in considerazione le prescrizioni morali e comportamentali associate alla sua etichetta di genere, ai modi in cui essa viene trasgredita, ai manierismi affettivi e ad altri atti segreti.

Nella prima parte dell'articolo, definirò l'etichetta di genere di Giulia come un complesso di prescrizioni corporali e comportamentali. Nella seconda parte, descriverò una serie di atti di resistenza praticati da Giulia nel corso delle sue quotidiane interazioni sociali e

1. Ho condotto cinque interviste semi strutturate (della durata di circa 3-4 ore ciascuna) con Giulia Calcaterra, lavoratrice dello spettacolo che ha ricoperto il ruolo di velina nell'edizione 2012-2013 di *Striscia la notizia*.

lavorative, a scopo di protesta, di autodifesa e di solidarietà con altre donne, contro la violenza implicata dallo stigma associato all'etichetta velina. Nella terza parte dell'articolo, formulerò il concetto di infrapolitica visuale, per indicare quel vasto campo di pratiche e di conflitti mascherati a cui Giulia attinge, per mettere a critica e per sabotare la propria iscrizione subalterna all'interno della visualità, in una tensione permanente tra consenso spettacolare e resistenza infravisibile.

L'etichetta velina

Giulia non è la showgirl più famosa d'Italia, ma una giovane donna che occupa un posto privilegiato in seno all'industria italiana dello spettacolo, per aver ricoperto il ruolo di velina, nell'edizione 2012-2013 del programma *Striscia la Notizia*. All'epoca delle interviste condotte insieme a lei, nel 2014 e 2015, Giulia si considerava "una vip minore" rispetto a molte sue colleghe, abbastanza marginale nell'industria dello spettacolo. Ecco perché si tratta di un prisma eccellente, attraverso cui osservare la produzione sociale della visualità. Infatti, accedendo all'economia morale e al testo nascosto dell'immagine di Giulia è possibile osservare la razionalità complessiva del suo mondo.

Giulia fa parte di una forza lavoro femminile, in aumento nell'ambito dell'economia estetica, la cui persona intera è messa a lavoro. Come afferma durante una delle nostre interviste:

Il lavoro emozionale è cruciale. Devo sempre stare sul pezzo, cercare di capire chi è il cliente, per piacergli. Basta un secondo, si raffredda e ti porta via tutto. Lavoro emozionale e fisico sono più o meno *fifty fifty*. Il corpo è alla base di tutto. Prima, ti scegli il tuo modo di essere fisico, poi dopo vai in guerra [...].²

Giulia è implicata in entrambe le forme di gestione emozionale: lavoro emozionale (retribuito), e lavoro sentimentale (invisibile). Infatti, la velina intrattiene interazioni sociali molteplici, nell'ambito delle quali mobilita delle capacità seduttive che modulano lo scambio economico tra agenti, sovrapponendo asim-

metria sessuale, asimmetria di mercato tra domanda e offerta, asimmetria di genere tra diverse autorità (clienti, intermediari, manager...) e asimmetria di classe tra le stesse lavoratrici dell'industria dello spettacolo.³ Il sistema di potere descritto da Giulia è dunque caratterizzato da rapporti di potere sessuali asimmetrici, sotto forma di ciò che Paola Tabet ha definito nei termini di un "continuum sesso-economico": la diffusione trasversale di atti sessuali, utilizzati come moneta di scambio per ottenere posizioni professionali e favori (Tabet 2004).

In questo continuum, l'immagine della velina contiene, intreccia e mobilita un *capitale immagine*, un'etichetta e un personaggio. L'etichetta, in particolare, costituisce la formalizzazione specifica di un'estetica sociale fatta di regole, di norme morali e di genere (Carnevali 2012), cui la velina è soggetta e che riguardano sia la sua apparenza corporea che il suo comportamento. L'immagine di Giulia si deve infatti conformare a ciò che chiama "l'etichetta velina". Le regole dell'etichetta vengono esplicitamente statuite nel contratto di lavoro stipulato con Mediaset, che dettaglia le norme estetiche e comportamentali alle quali Giulia, per contratto, si deve attenere. Ad esempio, si stipula che "non puoi modificare il tuo corpo durante l'intero periodo del contratto".⁴ In un certo senso, il contratto prescrive una forma di vita, in modo simile a come facevano i trattati estetico-sociali di buone maniere e di gusto che troviamo nella letteratura moralista, come *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, del 1561 (Castiglione 1991).

Tuttavia, l'etichetta di Giulia implica anche regole e caratteristiche che non sono scritte, ma che sono dette e che "tutti conoscono". Giulia infatti spiega che, in quanto velina, "non devi inciampare in pubblico per non dare l'impressione di essere ubriaca, non devi andare in giro coi capelli scombinati, devi studiare dizione, mantenere sempre il sorriso, essere sempre carina e disponibile, sempre truccata" (Martinez Tagliavia 2016, 193). Antonio Ricci è il regista di *Striscia la Notizia*, nonché maestro dell'etichetta. Tuttavia, sembra che egli non detenga un controllo as-

3. Per un'indagine visuale sui retroscena dell'industria televisiva italiana berlusconiana, si rimanda al documentario di Gandini, *Videocracy – Basta apparire*.

4. Giulia Calcaterra, intervista, 20 gennaio 2015.

2. Giulia Calcaterra, intervista, 21 gennaio 2015.

soluto su di essa. Infatti, durante un'intervista, Giulia spiega che nel corso delle sue interazioni quotidiane, non si comporta seguendo lo stereotipo della velina, ma si autorizza a rilasciare lunghe interviste, per mostrare che sa parlare. Inoltre, l'etichetta corrisponde ad un insieme stereotipico di norme di genere, che Giulia percepisce nella sua esperienza come stigmatizzanti:

La tua etichetta è "velina". Fine della storia. Questa cosa mi dà molto fastidio [...] Al contrario, dire "velina" è stigmatizzante. La gente pensa che è stato un colpo di fortuna, che non hai nessuna professionalità. [...] Odio quando le persone mi chiamano così: "velina" (Martinez Tagliavia 2016, 125).⁵

L'etichetta non costituisce però unicamente una norma di genere: è anche un indicatore del nesso tra dominazione sociale e apparenza estetica. Tuttavia, Giulia possiede un grado tale di riflessività e di consapevolezza di sé, da potersi disegnare la propria via singolare, in conformità o distanziamento dall'etichetta. Un esempio è dato dalla performance eseguita nel corso del casting del programma *Veline*, nel 2012. Qui Giulia sceglie di incorporare l'immagine di una bambola gonfiabile: "Ecco qua: sono la bambola gonfiabile e mostro le mie capacità. Vedi? Giulia può snodarsi, non mostrare alcuna emozione, perché sono una bambola [...]".⁶

La performance di Giulia genera un'immagine che sembra indistinguibile dalla sua persona, anche se è contraddittoria:

L'ho fatto due volte [...]. Dice: "getta via le scarpe così!" E io faccio "OK". Io sono così, una persona disordinata, quindi prendo le scarpe e le butto via. Infatti, è un gesto che loro studiano... Molto spontaneo. Mi caratterizza. L'ho fatto di nuovo. Ha detto: "prendi le scarpe così e lanciale come dei mattoni. OK" ho detto, "lo farò".⁷

Incorporare l'etichetta della velina significa interiorizzare una serie di regole comportamentali conformi alla figura della "bambola gonfiabile". Quest'ultima

funziona come la forma visuale dell'etichetta, incollata come una maschera alla persona di Giulia. L'etimologia greca e latina della parola *persona* indica la *maschera teatrale* e la *faccia* (Lalot 2004, 23; Vernant 1973, 23-37). Tuttavia, come afferma Giulia, generalmente nessuno "è curioso di sapere qualcosa sulla persona che si nasconde dietro la maschera della velina".⁸

In conclusione, lo stereotipo di genere della velina corrisponde alla sua etichetta. Da un punto di vista fenomenologico (Wacquant 2002), per realizzarsi, quest'incorporazione richiede media materiali, umani e non umani. In questo senso, l'etichetta velina è una fantasmagoria sessuale "femminile" e un prodotto visuale ideologico.

La riscossa della bambola

Nella sezione precedente, ho descritto l'etichetta di Giulia come un complesso di prescrizioni corporali e comportamentali, messi in forma dalla norma di genere. In questa sezione, descriverò alcuni atti di resistenza performati da Giulia nel corso delle sue interazioni sociali quotidiane. Nelle interazioni sociali conflittuali con altri produttori culturali del suo mondo (produttori televisivi, registi, agenti e altri intermediari culturali ed estetici), in quanto produttrice culturale, Giulia negozia una tensione permanente tra critica e consenso.

Rara attenzione è stata finora prestata agli atti di resistenza quotidiani, dal punto di vista di una donna, forza lavoro affettiva, nel contesto della visualità. In questa sezione, mostrerò allora come, nel rapporto di dominazione quotidiano che struttura il lavoro emozionale retribuito e il lavoro sentimentale non retribuito, Giulia si protegge, denuncia apertamente la violenza e tesse alleanze con le altre donne. Giulia si traccia la propria strada singolare e specifica attraverso una rete di complici e di nemici, intrecciando azione individuale e collettiva, consolidando legami intimi di solidarietà e dispiegando una resistenza segreta. Difatti, spiega:

5. Giulia Calcaterra, intervista, 20 gennaio 2015.

6. Giulia Calcaterra, intervista, 14 dicembre 2014.

7. Giulia Calcaterra, intervista, 4 febbraio 2015.

8. Giulia Calcaterra, intervista, 4 febbraio 2015.

Il mio obiettivo è di farlo sentire un idiota. Ci sono delle volte, in cui devo mantenere il sorriso di fronte ad una situazione spiacevole. Ovviamente, faccio notare certe cose e faccio casino. So che anche alle mie colleghe capita spesso.⁹

Come visto più su, “mantenere il sorriso” è una delle norme di genere contenute nell’etichetta velina, ma anche un prodotto vivente del suo lavoro affettivo, così come prescritto dal contratto di lavoro e implicitamente suggerito dagli intermediari, in ogni contesto di vita e lavoro, fino ad interiorizzazione. Il lavoro affettivo di Giulia materializza un lavoro sociale? Ecco la sua risposta:

Sì, certo. Nel senso che ogni giorno devo socializzare con la gente: al lavoro, ma soprattutto fuori. Quindi, in più del lavoro, devo gestire il fatto di incontrare persone per strada, che mi dicono: “Cosa?! Tu eri... Ti è piaciuto? Non ti è piaciuto?” E così via, sempre le stesse domande. A Natale, quando ero con i miei genitori, all’epoca in cui lavoravo a Striscia, i miei parenti venivano da me e mi chiedevano che tipo di persona è Greggio, com’era Iacchetti, o la Hunziker... Dopo un pò mi veniva da dire “Basta! Smettetela di parlare di tutto questo, perché ogni volta, non è neanche ‘Hey ciao come stai?’, ma direttamente ‘dimmi la verità, dimmi com’è Ezio Greggio’!! È una persona, con una faccia, un cuore, l’uso della parola. Una persona!”. Ovviamente non puoi rispondere così, ti devi trattenere. Perché le persone sono molto consapevoli del fatto che hai già risposto alla stessa domanda un centinaio di altre volte nel corso della giornata. Devi sempre stare calma e rispondere in modo gentile alla domanda.¹⁰

Giulia descrive come applica, quotidianamente e nel suo tempo libero, le regole della propria etichetta, così come le sono state prescritte dall’organizzazione manageriale del programma televisivo, cui lei stessa ha formalmente sottoscritto al momento della firma del contratto. Ma si tratta anche di una rappresentazione quotidiana del sé, che nel contesto di una situazione spiacevole impiega dei manierismi affettivi, come ma-

schere per nascondere i propri veri sentimenti. Nella propria autonarrazione (Goffman 1997), Giulia si dichiara costantemente impegnata in una critica interna contro la violenza a cui fa fronte quotidiano insieme alle sue colleghe donne. Questa critica, tuttavia, non si cura troppo delle maschere che decide peraltro liberamente di indossare (i manierismi affettivi che decide di performare) per trasmettere all’interlocutore l’emozione giusta, seguendo l’etichetta esplicitamente e implicitamente prescritta dal contratto. Come altre lavoratrici e lavoratori dell’industria televisiva, il lavoro quotidiano di Giulia consiste nell’esprimere emozioni, che sia sul bancone di Striscia la Notizia, durante la realizzazione di una pubblicità o quando interagisce con il pubblico. In tutti i casi, Giulia deve assicurarsi di trasmettere *buone* emozioni per convincere il pubblico. Ciò implica di caricare di affetti la propria immagine, in modo coerente con le emozioni prescritte dal management (Hochschild 2006). Negli interstizi tra lavoro emozionale e sentimentale, tra lavoro e vita, Giulia deve reprimere le emozioni che sono contrarie a quelle prescritte, assicurandosi sempre di “salvare la faccia”, nascondendosi dietro la propria maschera. Il potere dell’etichetta, ciò che la anima, è il lavoro vivo di Giulia: le sue emozioni generano l’effetto persuasivo della sua immagine.

Tuttavia, se incorporare una bambola gonfiabile è la performance che inizialmente Giulia sceglie per dimostrare la propria abilità nel performare l’etichetta di genere della velina, dentro la bambola si nasconde Giulia, la propria manipolatrice. La maschera viene infatti riappropriata, rovesciata e detournata come un’arma: la burattinaia si nascondesse dentro al proprio burattino. Assumendo la posa dell’idiota attraverso la propria auto-infantilizzazione erotizzata, Giulia vuole suscitare nei suoi clienti l’impressione che essi esercitino un controllo totale sul suo comportamento e sulla sua apparenza. Attraverso quest’impressione, Giulia riesce a guadagnarsi un sensibile vantaggio su di essi. Come spiega,

Se mi chiedi di apparire e mi dici “Hey, come cavolo ti sei vestita?” e poi fa tipo, “La prossima volta cerca di essere più sexy...”, io nella mia testa penso “povero idiota”, poi lo guardo e faccio “Ok, e allora? Che cosa succede stasera? Che cosa mi offri?” e mi

9. Giulia Calcaterra, intervista, 4 febbraio 2015.

10. *Ibid.*

porta una bottiglia di champagne da cento euro solo per me. “Sei proprio un idiota. Perché io sono qui. Tu stai pagando me, perché io mi diverta nel tuo locale, vestita come mi pare e la prossima volta che mi chiami, ti dirò di no. Io non te lo dico adesso, ma sei un idiota”. Ma lui non lo sa, perché si sente il padrone della situazione, perché è il proprietario del locale. Invece tu sei qui e gli prendi i soldi!¹¹

Il proprietario del locale crede nel modo in cui Giulia inscena l’etichetta di genere della velina, come fosse il suo autentico sé. In altre parole, egli crede nell’auto-rappresentazione di Giulia come bambola gonfiabile. Giulia è consapevole del fatto che recitare il ruolo dell’idiota le conferisce il potere di sfruttare la sua etichetta velina – la sua fonte di reddito – sul mercato, nello stesso istante in cui afferma la propria soggettività, senza correre rischi. La tattica ricorda il famoso detto napoletano “Io non sono fesso, ma faccio il fesso, perché facendo il fesso, ti faccio fesso”. Facendo eco alle antiche iscrizioni umoristiche romane, la frase fu popolarizzata al cinema da Totò, nella commedia *Totò d’Arabia*, del 1965. Famoso per la sua satira dei vizi della società italiana all’epoca della Democrazia Cristiana al potere, Totò interpreta il ruolo di colui che si prende gioco dei dominanti e li confonde, al fine di rovesciare temporaneamente la propria posizione subalterna nella gerarchia dell’autorità. Fare il fesso significa interpretare il ruolo di colui che non si cura di dimostrare apertamente la propria intelligenza. Durante un’interazione sociale, il fesso cerca di condurre la controparte ad abbandonare le proprie difese, per farlo cadere quindi in ogni sorta di inganno drammaturgico. Svelando questa strategia durante l’intervista, Giulia intende porre l’accento sul fatto che possiede una capacità di auto difesa, che consiste nell’abilità di sfruttare a proprio vantaggio lo stesso (sebbene lucrativo) stereotipo della bambola idiota nel quale non si è mai riconosciuta, in un modo che richiama l’auto-rappresentazione di Luciana Littizzetto, nell’analisi di Paola Bonifazio (Bonifazio 2014).

Riassumendo, ho descritto una serie di atti di resistenza praticati da Giulia nel corso delle sue interazioni sociali quotidiane, per proteggersi, denunciare

e tessere alleanze con altre donne, contro la violenza implicata dallo stigma della norma di genere e di classe della velina. Nell’ultima sezione, applicherò il concetto di infrapolitica visuale al vasto campo di pratiche che materializzano conflitti mascherati, resistenze infravisibili e consensi, attraverso cui una lavoratrice dello spettacolo effettua la critica quotidiana della violenza di genere implicata dalla propria forma lavoro e dalla propria etichetta.

Le infrapolitiche visuali della visualità segreta

Come ha dimostrato Nicholas Mirzoeff nella sua genealogia visuale decoloniale della modernità, “la visualità opera le sue classificazioni nominando, categorizzando e definendo [...]. [La visualità] distingue i gruppi, così classificati, come un mezzo dell’organizzazione sociale [...]. Di conseguenza, essa fa apparire la classificazione, come giusta e quindi estetica” (Mirzoeff 2011, 3). La visualità è il processo mediante cui l’autorità politica rappresenta sé stessa come “autoevidente”. D’altro canto, la “contro-visualità”, scrive sempre Mirzoeff, “rivendica la propria autonomia rispetto [all’] autorità [della visualità], rifiuta di farsi segregare e inventa spontaneamente nuove forme” (Mirzoeff 2011, 4). In particolare, la visualità occidentale contemporanea è caratterizzata da un’“estetica misogina”. La visualità, infatti, “non è solo ‘maschile’ o ‘eroica’, ma fonda sulla misoginia la propria capacità di rivendicare legittimità” (Mirzoeff 2017). Inoltre, con la sua esplorazione delle forme quotidiane di “infrapolitica” praticate dai soggetti privi di potere, James C. Scott ha dimostrato che la classe dominante non esercita un’“autorità sociale totale” (Hall 1980) sui subalterni (Scott 1985; 1989; 2006).¹² Nei contesti dove la ribellione è troppo rischiosa, i subalterni sono impegnati in pratiche quotidiane segrete di resistenza:

12. I concetti - rispettivamente gramsciano e althusseriano - di egemonia e d’ideologia, ci hanno permesso di considerare il campo della cultura, non già come una sovrastruttura, bensì come una dimensione “articolata”. Tuttavia, troppo spesso, si osservano in altri campi della vita sociale (particolarmente nel campo dell’economia) una volgarizzazione di questi concetti, ovvero una visione dell’autorità pacificata e priva di striature. L’autorità è invece da considerare come un campo attraversato da conflitti, contraddizioni, ambivalenze e rotture.

11. Giulia Calcaterra, intervista, 4 febbraio 2015.

una moltitudine di atti “infrapolitici” che avvengono in *backstage*, praticati in “forme invariabilmente silenziose, travestite, anonime, spesso non dichiarate” (Scott 1989, 37). La genealogia di questo insieme specifico di atti di resistenza contro il potere può essere rintracciata nella letteratura moralista e, in modo particolare, nei trattati filosofici teoretici dedicati all'arte di descrivere i cortigiani e le cortigiane. Solo per citare il più famoso, nel 1641 il moralista barocco italiano Torquato Accetto pubblica un trattato intitolato *Della dissimulazione onesta* (Accetto 1990). Nel contesto della dominazione spagnola, l'autore descrive i comportamenti che bisogna adottare per difendere i propri valori umanistici. Come la dissimulazione dei propri sentimenti da parte della cortigiana, la maschera della bambola idiota è pura simulazione. Ogni volta che fa cadere la maschera e che parla apertamente, Giulia rompe il consenso operativo del lavoro (Goffman 1997), senza preoccuparsi delle conseguenze. Questa operazione presuppone la capacità sensibile di gestire la propria estetica sociale con tutti i mezzi dell'artificio. L'etichetta estetica è infatti un codice normativo dell'essere che presuppone l'esser manipolata (Carnovali 2013, 29-48).

La produzione di una semantica stigmatizzante socialmente accettabile della velina ha avuto un peso politico considerevole. Da un punto di vista femminista, diverse autrici (Bonfiglioli 2010; Gribaldo e Zapperi 2012; De Simoni 2012; Morini 2012; Demaria e Sassatelli 2013) hanno messo l'accento sul fatto che il dibattito pubblico italiano mainstream sull'intreccio tra sessualità e politica è stato affrontato sul campo di battaglia del visuale, inteso come una dimensione sessualizzata e femminile. La semantica sessualmente stigmatizzante mobilitata nel dibattito pubblico ha sovrapposto le seguenti coppie di opposizioni: donne vere *vs* donne false; mistica della femminilità *vs* sessualità incontrollata (Ottonelli 2011); realtà *vs* immagini. Da una parte, la semantica stigmatizzante opposizionale ha colmato il bisogno della stampa antiberlusconiana (come *La Repubblica*) e della critica femminista mainstream¹³ di difendere il decoro bianco, borghese, moralistico e iconofobico (Ghigi 2013).¹⁴ D'altra

parte, lo sfruttamento di stereotipi misogini ha sortito l'effetto apparentemente paradossale di rinforzare l'apprezzamento generale e popolare della mascolinità virilista berlusconiana. Infine, il corollario dell'iconofobia mistica e moralistica è stato costituito da un insieme di discorsi che celebravano la spettacolarizzazione neoliberale del sé e di una femminilità sessualmente attiva, improntata ai valori della libertà e dell'individualismo (Fraser 2014).¹⁵ Nel dibattito italiano mainstream sulla velina, le reazioni alle accuse moralistiche antiberlusconiane contro le veline provengono da voci vicine all'area politica e mediatica di Berlusconi, iscritte nella vasta costellazione del postfemminismo. Queste posizioni affermano che lo *slutshaming* della velina (in italiano, “stigma della puttana”) non è un fattore di assoggettamento, bensì può essere sfruttato a proprio vantaggio, come uno strumento di emancipazione. Ad esempio, il pamphlet polemico della giornalista liberale Annalisa Chirico si intitola emblematicamente *Siamo tutti puttane* (Chirico 2014) e celebra il “potere del capitale erotico” (Hakim 2012).¹⁶ Diverse intellettuali femministe pongono tuttavia l'obiezione seguente. Anche se lo “stigma della puttana” della velina può essere considerato come un mezzo di emancipazione individuale, esso non mette in discussione la natura strutturale della “dominazione maschile” (Bourdieu 2014), perché quest'ultima si basa su di una divisione del lavoro che è sessuale. Di conseguenza, il potenziale di emancipazione contenuto nel “*sex-factor*” non può confondersi con la liberazione collettiva dallo sfruttamento capitalistico del lavoro affettivo di tutte le donne (Rossi 2014; Morini 2014; Busi e De Simoni 2014; Dominijanni 2014).

Una delle interviste condotte insieme a Giulia si è svolta in un bar che frequentava spesso, a qualche metro da 10 Corso Como, concept store di lusso a Milano. Corso Como è un sito urbano panottico, pieno di schermi televisivi, pareti a specchio, camphones, tecnologie visuali, telecamere di sorveglianza e paparazzi. Il bar nel quale si è svolta l'intervista riflette al suo interno questo ambiente carcerario. L'intervista è durata approssimativamente quattro ore ed è stata registrata con una telecamera. Ho posizionato l'obiet-

13. L'esempio emblematico di questa critica mainstream è il documentario di Zanardo, Malfi Chindemi e Cantù, *Il corpo delle donne*.

14. È inoltre da notare che l'espressione “lavoro sessuale” risulta

assente dal dibattito pubblico italiano.

15. Sul femminismo neoliberale si rimanda a Fraser.

16. L'espressione è di Hakim.

tivo in modo tale da mostrare esclusivamente i gesti di Giulia, mentre indica e interpreta criticamente una delle performance realizzate su Striscia la Notizia, sullo schermo di un pc. Le interviste - e questa, in modo emblematico - mostrano che all'interno del regime panottico e maschilista della visualità, negli interstizi tra la sua persona segreta e la sua persona spettacolare, Giulia è consapevole del proprio stigma e lo critica aspramente, nei termini di un'intersezione tra dominazione di genere e di classe. Inoltre, Giulia si esprime apertamente, sia per difendere sé stessa, che per difendere le altre. Giulia può mettere in scena e "ripetere" (Butler 2012) le norme di genere implicate dalla sua etichetta, sfuggendo momentaneamente alla loro presa. Affermando di non essere soltanto un oggetto dello sguardo maschile (Mulvey 2013), l'autonarrazione di Giulia esprime una sensibilità e una femminilità postfemministe. Come scrive Rosalind Gill, questo insieme di discorsi "offre alle donne la promessa del potere, facendole divenire oggetto del desiderio" (Gill 2003, 104). La reificazione sessuale può essere considerata, "non come qualcosa che gli uomini fanno alle donne, ma come l'espressione della libera scelta di donne che si pongono come soggetti attivi, consapevoli e assertivi". La femminilità postfemminista è centrata sulla "consapevolezza e autonomia sessuale" (*ibidem*, 103) e la retorica femminista della scelta e dell'empowerment celebra la reificazione sessuale femminile come un mezzo per raggiungere la parità di genere (Walter 2012). Suggestisco invece che le donne, tanto dentro che fuori dall'industria dello spettacolo, possono appropriarsi della loro reificazione sessuale come di un'arma per mettere in scacco il rapporto di lavoro e di genere implicato dal contratto di lavoro e dal consenso operativo. Proprio mentre indossa la sua etichetta, Giulia pratica un distacco morale e stabilisce una relazione critica con un mondo la cui logica dominante non è conforme ai suoi desideri, e nella quale occupa una posizione subalterna. In altre parole, mentre si sottomette alle regole dell'etichetta, Giulia può realizzare ciò che Claude Lévi-Strauss indicava con il termine di "*bricolage*" (Lévi-Strauss 2003, 29-30), aprendosi degli spazi temporanei di libertà. Ancora, come nello studio dedicato da Michel De Certeau alle tattiche di resistenza dei subalterni nella loro vita quotidiana (De Certeau 2010), ogni tanto Giulia somiglia

ad una braccioniera capace di tracciarsi una propria via nel campo di battaglia visuale. Come suggerisce lo storico, conviene dunque studiare come le procedure popolari quotidiane, anche "minuscole", manipolino i meccanismi della disciplina, o vi si conformino solo al fine di evaderli e quali sono i "modi operativi" che informano la controparte, dal punto di vista del consumatore, anch'egli "dominato". Si tratta di processi invisibili che organizzano l'ordine socioeconomico.

Il libro di De Certeau fu pubblicato nel 1980, cinque anni dopo *Sorvegliare e punire* di Michel Foucault (Foucault 1993; Perrot 1988, 117-121). Anche se è assediata dal controllo sociale e da una quantità massiccia di stereotipi, Giulia traccia la propria via singolare, appropriandosi di frammenti di narrazioni e di immagini, inscenandoli a proprio piacimento, seguendo copioni che non coincidono con la norma dell'etichetta. Anche se i suoi clienti hanno il potere di controllare e di influenzare il comportamento pubblico e l'apparenza estetica della velina, Giulia può espropriare, decodificare e ricodificare (Hall 2000) la sua maschera a suo piacimento e performare la sua persona in modo originale, sul palco spettacolare delle interazioni sociali quotidiane. In questo modo, Giulia riesce a resistere individualmente, e dal suo interno, alla sorveglianza panottica della visualità. Come infatti scrive John Berger,

La donna deve guardarsi di continuo. Ella è quasi costantemente accompagnata dall'immagine che ha di sé stessa. [...] Sin dalla primissima infanzia, le hanno insegnato e l'hanno convinta a osservarsi di continuo. E così ella arriva a considerare il *sorvegliante* e il *sorvegliato* che ha in sé come i due elementi costitutivi e pur sempre distinti, della sua identità di donna. [...] Gli uomini, prima di rivolgersi alle donne, le osservano. [...] Le donne osservano sé stesse essere guardate. [...] Il sorvegliante che la donna ha dentro di sé è maschio, il sorvegliato femmina (Berger 2015, 49).

Una simile infrapolitica di sottile intelligenza visuale non rientra nella sfera della lotta aperta contro l'autorità, ma piuttosto all'ambito del "silenzioso sconfinamento dell'ordinario" (Bayat 2009). Questo cam-

po non è oggetto degli studi di “iconografia politica dei. lle dominati.e” (Boidy 2014), né agli studi di iconografia politica della dominazione (Theweleit 1997; Michaud 2001; Bredekamp 2007; Parotto 2007; Mitchell 2009; Coladonato 2014; Garofalo 2016), bensì a quella zona grigia che li attraversa. Si tratta di una iconografia segreta della visualità, che abbraccia le forme segrete, fuori scena e infravisibili di resistenza ordinaria, praticate nella tensione tra iperesposizione e spettacolarizzazione, tra auto-occultamento e invisibilità, intrecciando azione individuale e collettiva.

La messa in scena di un attivismo segreto quotidiano sembra costituire, per Giulia, il prerequisito essenziale per poter parlare apertamente in pubblico:

Ma ce ne sono altre, come Marghe, che è buona buona, e gli fa fare tutto ciò che vogliono. Se fossi lì, accanto a lei, la difenderei. Perché sono fatta così, penso sempre male, perché un uomo che gestisce un locale ti guarda in un certo modo e io penso le cose peggiori. Ma se in quel secondo lì, lui mi conferma ciò che stavo già pensando, e mi prova che ho ragione, allora mi viene da difendere.¹⁷

Giulia dice di costruire alleanze con le sue colleghe e di alzare la voce per difenderle, in contesti dove devono far fronte a diversi tipi di violenza simbolica:

[...] il mio femminismo è una sorta di lotta per proteggere le donne, le altre donne. Perché per quanto riguarda me stessa, mi viene naturale. Quando noto che una mia amica viene infastidita dal fatto che alzo la voce, mi sto un po' zitta, ma lo stesso poi ad un certo punto non posso fare a meno di sbottare.¹⁸

Nel corso delle nostre interazioni, tuttavia, Giulia non solo denunciava la violenza misogina - sia durante al lavoro che fuori -, sia su sé stessa, che sulle altre donne. In modo ancor più significativo, i gesti di ribellione aperta si realizzano sulla base di una critica costante della vita quotidiana, esercitata nei termini della visualità segreta descritta più su. Inoltre, la “sensibilità postfemminista” (Gill 2007) che emerge

nel comportamento di Giulia in *backstage* (Goffman 1997) dimostra che la cultura visuale è un sito politico di resistenza, e che dobbiamo prendere in seria considerazione le infrapolitiche visuali delle lavoratrici dello spettacolo. Nel backstage dello spettacolo, si nascondono innumerevoli atti di resistenza, che funzionano come i suoi prerequisiti essenziali. Da un punto di vista strategico, è proprio in queste azioni segrete, che le donne fabbricano i propri strumenti di emancipazione: strumento che utilizzeranno per affermarsi individualmente, pubblicamente, ma anche per costruire alleanze politiche aperte e trasversali.

In conclusione, vedremo come questo ampio campo di pratiche delle donne esprime una sensibilità postfemminista, materializzando le condizioni di possibilità per gli atti di resistenza collettivi.

Conclusione

La visualità è un sito cruciale, dove il consenso e la resistenza all'autorità avvengono attraverso conflitti aperti e tensioni latenti (Foucault 2010), intrecciando forme di dominazione di razza, di genere e di classe. Disperse tra le autorità formali, dominanti, aperte e dichiarate, vi sono delle “autorità seconde” (Cohen 2016, 204) segrete e quasi invisibili, che non vogliono necessariamente essere riconosciute come tali. Giulia rifiuta apertamente le sue autorità, ma pratica anche delle forme psicologiche di auto-distanziamento (Goffman 1961, 110), che le permettono di difendere i propri interessi personali a lungo termine. La performance della propria etichetta, che Giulia effettua in collaborazione con altri attori del suo mondo, mostra l'intreccio tra forme di consenso e forme di resistenza, non solo all'interno di un contesto sociale, ma anche all'interno dell'individuo. La dinamica di questo intreccio può essere colta nelle interazioni sociali, attraverso lo studio della vita quotidiana “dal basso” (Lüdtke 1995, 29), e all'intersezione tra diverse forme di dominazione, laddove un soggetto donna può affermarsi, nonostante una situazione di lavoro della quale non ha stipulato lei le regole. Le mie interviste suggeriscono, che nella sua vita quotidiana, anche se non parla sempre apertamente, Giulia è critica rispetto alla propria posizione subalterna in quanto lavoro.

17. Giulia Calcaterra, intervista, 4 febbraio 2015.

18. Giulia Calcaterra, intervista, 4 febbraio 2015.

ratrice affettiva stigmatizzata della grande industria dello spettacolo. Giulia si vede gettata in una “guerra” e performa la propria etichetta come un insieme postfemminista di atti di resistenza visuali e infrapolitici, contro le stesse condizioni a cui ha esplicitamente dato il proprio consenso, nel momento in cui entrava nel mercato del lavoro. Ho mostrato che, anche se il suo lavoro affettivo materializza la visualità misogina alla quale è soggetta, Giulia vi resiste. In altre parole, nel campo di battaglia della visualità, una lavoratrice stigmatizzata dell’economia estetica può mettere in discussione criticamente la visualità misogina, utilizzando i suoi stessi stereotipi e le sue stesse norme visuali, come armi sul cammino del debole. Questi atti e motivi possono essere ricondotti ad una sensibilità e ad una femminilità postfemministe: tuttavia, essi materializzano anche le condizioni per una politicizzazione collettiva dello sfruttamento complessivo dei lavoratori nell’industria culturale e di tutti i soggetti privi di potere.

Anche se la rete sociale della velina materializza la forza lavoro produttiva della visualità, questa rete sociale costruisce anche alleanze per sabotarla dall’interno. Lo studio di queste pratiche permette dunque di osservare come le lavoratrici dello spettacolo praticano il conflitto con le autorità maschili, in solidarietà le une con le altre. Queste alleanze richiamano la produzione della politica da parte dei gruppi sociali che sono generalmente esclusi dalla politica (Chakrabarty 2004; Chatterjee 2006, Saïd 2013).¹⁹ Per quanto nascoste, auto-occultate, invisibilizzate e stigmatizzate, le lavoratrici dello spettacolo sono tanto impegnate nella riproduzione della visualità e dell’autorità, quanto nel loro segreto sabotaggio quotidiano.

Bibliografia

Accetto, Torquato. 1990. *Della dissimulazione onesta*. Torino: Einaudi.

Bartky, Sandra Lee. 1988. “Foucault, Femininity and the Modernization Patriarchal Power.” In *Femi-*

19. Si rimanda ad esempio alla nozione di “politica popolare” secondo Chatterjee.

- nism and Foucault: Reflections on Resistance*. Boston: North-eastern University Press.
- Bayat, Asef. 2009. *Life as Politics. How Ordinary People Change the Middle East*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Berger, John. 2015. *Questione di sguardi*. Ed. Or. 1963. Milano: Il Saggiatore.
- Boidy, Maxime. 2014. *Une iconologie politique du voilement. Sociologie et culture visuelle du black bloc*, Tesi di Dottorato in Sociologia. Università di Strasburgo.
- Bonfiglioli, Chiara. 2010. “Intersections of Racism and Sexism in Contemporary Italy: A Critical Cartography of Recent Feminist Debates.” *Darkmatter: In the Ruins of Imperial Culture* 6.
<http://www.darkmatter101.org/site/2010/10/10/intersections-of-racism-and-sexism-in-contemporary-italy-a-critical-cartography-of-recent-feminist-debates/>
- Bonifazio, Paola. 2014. “Luciana Littizzetto, il post-femminismo e la rischiosa arte di fare la scema.” *Incontri* 29 (2): 55–65.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Il dominio maschile*. Ed. Or. 1998. Milano: Feltrinelli.
- Bredenkamp, Horst. 2007. *Thomas Hobbes’ Visual Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buck-Morss, Susan. 2007. “Visual Empire.” *Diacritics, Taking Exception to the Exception* 47 (2/3): 171–198.
- Busi, Beatrice e Simona De Simoni. 2014. “Soggettività insolventi. Prospettive femministe al tempo della crisi.” *Alfabeto* 2 35.
- Butler, Judith. 2012. “Atti performativi e costituzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista.” In *Canone Inverso. Antologia di teoria queer*, 77–78. Ed. Or. 1988. Pisa: ETS.
- Carnevali, Barbara. 2012. *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*. Bologna: Il Mulino.
- . 2013. “L’esthétique sociale, entre philosophie et sciences sociales.” *Tracés* 13: 29–48.
- Castiglione, Baldassarre. 1991. *Il Cortegiano*. Ed. Or. 1561. Milano: Mondadori.
- Chakrabarty, Dipesh. 2004. *Provincializzare l’Europa*. Ed. Or. 2000. Roma: Meltemi.
- Chatterjee, Partha. 2006. *Oltre la cittadinanza. La politica dei governati*. Ed. Or. 2004. Milano: Booklet.

- Chirico, Annalisa. 2014. *Siamo tutti puttane: Contro la dittatura del politicamente corretto*. Venezia: Marsilio.
- Cohen, Yves. 2011. "Foucault déplace les sciences sociales. La gouvernementalité XXè siècle." In *Les sciences camérales. Activités pratiques publics*, 43-79. Parigi : Presses universitaires de France.
- . 2016. "L'autorité première et les autorités secondes. Réflexion historique contemporaine sur la multiplicité simultanée des autorités." In *Qu'est-ce que l'autorité? France-Allemagne(s), XIXe-XXe siècles*. Parigi : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Coladonato, Valerio. 2014. "Virilità fascista e mascolinità berlusconiana nella ricezione di Vincere." *gender/ sexuality/italy* 1 <http://www.gendersexualityitaly.com/321/> . Consultato il 29 luglio 2019.
- De Certeau, Michel. 2010. *L'invenzione del quotidiano*. Ed. Or. 1980. Roma: Lavoro.
- De Simoni, Simona. 2012. Recensione a "Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità." *Sguardi sui generis*. <http://sguardisui generis.blogspot.it/2012/10/recensione-di-lo-schermo-del-potere>. Consultato il 29 luglio 2019.
- Debord, Guy. 2006. *La società dello spettacolo*. Ed. Or. 1967. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Demaria, Cristina e Roberta Sassatelli. 2013. "Visioni del femminile." *Studi Culturali* 3: 375-579.
- Dominijanni, Ida. 2014. "Il corpo è mio e non è mio." *Idadominijanni*. <https://idadominijanni.com/2014/05/15/il-corpo-e-mio-e-non-e-mio/comment-page-1/> . Consultato il 29 luglio 2019.
- Federici, Silvia. 2014. *Il punto zero della rivoluzione*. Ed. Or. 2012. Roma: Ombre Corte.
- Feldman, Allen. 1991. *Violence and Vision: The Prosthetics and Aesthetics of Terror in Northern Ireland*. Chicago: Chicago University Press.
- Foucault, Michel. 1993. *I corpi docili*, in *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. Ed. Or. 1975. Torino: Einaudi.
- . 2010. "Il soggetto e il potere." In *La ricerca di Michel Foucault*. Ed. Or. 1982. Firenze: La Casa Usher.
- . 1989. "Sicurezza, territorio, popolazione, seminario al Collège de France, 1977-78." In *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Fraser, Nancy. 2014. *Fortune del femminismo. Dal capitalismo regolato dallo Stato alla crisi neoliberista*. Ed. Or. 2013. Milano: Feltrinelli.
- Gandini, Erik. 2009. *Videocracy – Basta apparire*.
- Garofalo, Damiano. 2016. *Political Audiences. A Reception History of Early Italian Television*. Milano: Mimesis International.
- Ghigi, Rossella. 2013. "Nude ambizioni. Il velinismo secondo gli adolescenti." *Studi Culturali* 3 (3): 431-456.
- Gill, Rosalind. 2003. "From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media." *Feminist Media Studies* 3 (1): 100-106.
- . 2007. "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility." *European Journal of Cultural Studies* 10 (2): 147-166.
- Goffman, Erving. 1961. *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- . 1997. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Ed. Or. 1973. Bologna: Il Mulino.
- Gribaldo, Alessandra e Giovanna Zapperi. 2012. *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*. Milano: Ombre Corte.
- Hakim, Catherine. 2012. *Capitale erotico*. Ed. Or. 2011. Milano: Feltrinelli.
- Hall, Stuart. 1980. "Razza, articolazione e società strutturate a dominante." In *Cultura, razza e potere*. Verona: Ombre Corte.
- . 2000. "Codifica e decodifica." In *Tele-visioni*. Ed. Or. 1980. Roma: Meltemi.
- Hardt, Michael. 1999. "Affective Labor." *Boundary* 26 (2): 89-100.
- Hipkins, Danielle. 2011. "'Whore-ocracy': Show Girls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy." *Italian Studies* 66 (3): 41-430.
- Hochschild, Arlie Russell. 1983. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- . 2006. *Per amore o per denaro. La commercializzazione della vita intima*. Ed. Or. 2003. Bologna: Il Mulino.

- Lallot, Jean. 2004. "‘Acteur’, [...] ‘Prosôpon’, ‘persona’: du théâtre à la grammaire." In *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Parigi: Éditions du Seuil/Le Robert.
- Lévi-Strauss, Claude. 2003. *Il pensiero selvaggio*. Ed. Or. 1966. Milano: Il Saggiatore.
- Lüdtke, Alf. 1995. "Introduction: What Is The History of Everyday Life and Who Are Its Practitioners?" In *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, 3-40. Princeton: Princeton University Press.
- de la Loma, Juan A. 1965. *Totò d'Arabia*.
- Marazzi, Christian. 1995. *Il posto dei calzini: la svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti nella politica*. Bellinzona: Casagrande.
- Martinez Tagliavia, Francesca. 2018. "Infrapolitics visuales: autoconciencia y performatividad de género en la industria televisiva italiana." In *Visualidades críticas y ecologías culturales*, 113-128. Madrid: Brumaria.
- . 2018. "Visual Infrapolitics: Gender Performance in the Italian Entertainment Industry, Between Secret Visuality and Postfeminist Resistance." In *Modern Italy, Sexuality and Power in Contemporary Italy: Subjectivities Between Gender Norms, Agency and Social Transformation Special Issue 2*, 173-185. Oxford: Cambridge University Press.
- . 2016. *Faire des corps avec les images : La contribution visuelle de la velina au charisme de Berlusconi*. Parigi : Institut Universitaire Varenne.
- Marx, Karl. 1968. "Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica (Grundrisse), 1857-1858." In *Il capitale libro terzo (vol. II)*. Roma : Editori Riuniti.
- Michaud, Eric. 2001. "Les portraits de Hitler sont-ils charismatiques ?" In *Les portraits du pouvoir*, 176-191. Atti del convegno. Villa Medici-Académie de France à Rome. Parigi e Roma : Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome.
- Mirzoeff, Nicholas. 2005. *Introduzione alla cultura visuale*. Ed. Or. 1999. Milano: Meltemi.
- . 2009. "War is Culture: Global Counterinsurgency, Visuality and the Petraeus Doctrine." *PMLA (Journal of the Modern Language Association of America)* 124 (5): 1737-1746.
- . 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham US: Duke University Press.
- . 2017. "The Misogynist Aesthetics of Visuality." *The Situation*. <http://www.nicholasmirzoeff.com/bio/blog/> . Consultato il 30 luglio 2019.
- Mitchell, William J. T. 2009. "Obama as Icon" *The Journal of Visual Culture* 8: 125–129.
- . 2012. *Cloning Terror. La guerra delle immagini. Dall'11 settembre a oggi*. Ed. Or. 2011. Milano: La Casa Usher.
- Morini, Cristina. 2007. "The Feminization of Labour in Cognitive Capitalism." *Feminist Review*, 87: 40–59.
- . 2012. "Il corpo delle donne non esiste." *Carmilla on line*. <https://www.carmillaonline.com/2012-/12/12/il-corpo-delle-donne-non-esiste/> . Consultato il 30 luglio 2019.
- . 2014. "Tutta la vita deve cambiare." *Alfabeto2* 35.
- . 2015. *Per amore o per forza: Femminilizzazione del lavoro e biopolitiche del corpo*. Verona: Ombre Corte.
- Mulvey, Laura. 2013. "Piacere visivo e cinema narrativo." In *Cinema e piacere visivo*. Ed. Or. 1975. Roma: Bulzoni.
- Ottonelli, Valeria. 2011. *La libertà delle donne. Contro il femminismo moralista*. Genova: Il Melangolo.
- Parotto, Giuliana. 2007. *Sacra officina. La simbolica religiosa di Silvio Berlusconi*. Milano: Franco Angeli.
- Perrot, Michelle. 1988. "Mille manières de braconner." *Le Débat* 49 (2) : 117–121.
- Rossi, Maria. 2014. "Libertà, post-femminismo e neoliberalismo." *Inchiesta online*: <http://www.inchiestaonline.it/donne-lavoro-femminismi/maria-rossi-liberta-post-femmi-nismo-e-neoliberalismo/> . Consultato il 29 luglio 2019.
- Säid, Edward W. 2013. *Orientalismo: L'immagine europea dell'Oriente*. Ed. Or. 1978. Milano: Feltrinelli.
- Scott, James C. 1985. *Weapons of the Weak*. New Haven CT: Yale University Press.
- . 1989. "Everyday Forms of Resistance." *Copenhagen Papers* 4: 33–62.
- . 2006. *Il dominio e l'arte della resistenza. Dietro la storia ufficiale*. Ed. Or. 1990. Milano: Elèuthera.

- Tabet, Paola. 2004. *La grande beffa. Sessualità delle donne e scambio sesso-economico*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- . 2012. "Through the Looking-Glass: Sexual-Economic Exchange." In *Chic, chèque, choc. Trans- actions autour des corps et stratégies amoureuses contemporaines*, 39-51. Ginevra: Graduate Institute Publications.
- Theweleit, Klaus. 1997. *Fantasia virili*. Ed. Or. 1977. Milano: Il Saggiatore.
- Vernant, Jean-Paul. 1973. *Problèmes de la personne: exposés et discussions*, 23-27. Atti del convegno, Centre de recherches de psychologie comparative. Parigi/La Haye: Mouton & Co.
- Wacquant, Loïc. 2002. *Anima e corpo. La fabbrica dei pugili nel ghetto nero Americano*. Ed. Or. 2000. Roma: Derive Approdi.
- Walter, Natasha. 2012. *Bambole viventi*. Ed. Or. 2010. Roma: Ghena.
- Zanardo, Lorella, Marco Malfi Chindemi e Cesare Cantù. 2009. *Il corpo delle donne*.

