

Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini: silenzi, omissioni e invisibilità nella miniserie Netflix “Baby Reindeer”

Antonella Capalbi

antonella.capalbi@unimore.it

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali | Università di Modena e Reggio Emilia

Abstract

When trauma is male sexual abuse: silences, omissions and invisibility in the Netflix miniseries “Baby Reindeer”

Audiovisual representations reflect a culturally conditioned imaginary and, at the same time, have the capacity to actively affect the imaginary, also from a gender perspective. Moreover, they can highlight what is invisible at a socio-cultural level. Starting from a theoretical framework that intersects *Cultural Studies* with *Visual Studies*, an analysis of the miniseries *Baby Reindeer*, by Richard Gadd, is proposed. Specifically, the miniseries is produced and distributed by Netflix, whose editorial perspective aims at representing views considered invisible in the audiovisual industry. In fact, the series proposes a representation of masculinities that challenges the most classic gender stereotypes and moves from personal, individual, and socio-cultural trauma. Starting from this assumption, the series is analyzed in depth, framing it critically within the relevant production processes, as well as within the theoretical framework of Men's Studies and the sociology of the imaginary,

Keywords

Baby Reindeer | Imaginary | Trauma | Masculinities | Gender

1. Rappresentazioni e immaginario

Secundo un paradigma di ricerca sociologica, le rappresentazioni audiovisive e, in generale, la sfera connessa ai prodotti culturali costituiscono oggetto di interesse fondamentale nell'ambito delle scienze sociali, poiché in grado di riflettere il contesto socio-culturale in cui sono state prodotte. In questo senso, è oggi ormai un fatto ritenuto consolidato che l'analisi di prodotti dell'industria culturale (Hirsch, 1972) può essere precorritrice di intuizioni legate a svariati aspetti del reale. Nell'ampio quadro dei Cultural Studies (Demaria, Nergaard, 2008), dunque, le rappresentazioni audiovisive (Hall, 1997) costituiscono oggetto di studio del reale: un fatto che risulta estremamente proficuo nel contesto contemporaneo, caratterizzato da una massiccia fruizione di immagini, che possono essere considerate "i mattoni dei nostri mondi psico-sociali, così come dei nostri modelli della realtà oggettiva" (Mitchell, 2018: 244), nel solco dei Visual Studies.

Se è vero, infatti, che il costruttivismo e la fenomenologia (Schutz, 1962; Berger e Luckmann, 1966) hanno insegnato che noi siamo le parole che ascoltiamo, è vero anche che, nella società contemporanea, una delle risorse fondamentali con cui interpretiamo la realtà e con cui diamo significato alla nostra esistenza è costituita dalle immagini (Tota *et al.*, 2023), motivo per cui anche l'indagine sociologica si è aperta a una dimensione di tipo visuale (Frisina, 2016; Secondulfo, 2015).

La visione - termine già etimologicamente connesso all'idea di un punto di vista relativizzabile allo sguardo di chi lo pone - risulta, infatti, essere culturalmente situata per il solo fatto di appartenere a un contesto. Un contesto che allo stesso modo è costituito anche dai fruitori di quello stesso prodotto, che nell'avvicinarvisi riflettono a loro volta il proprio sistema di valori e concezioni e, ancora una volta, la propria visione, all'interno di un frastagliato ecosistema mediale (Boccia Artieri *et al.*, 2022; Armiero *et al.*, 2021), caratterizzato dall'agency dei pubblici, dalle loro capacità distintive (Bourdieu, 1979) e di mediazione dei significati (Katz e Lazarsfeld, 1955).

Le immagini, dunque, esercitano un ruolo molto importante nel processo di costruzione dell'immaginario. Il circuito della rappresentazione audiovisiva, infatti, oltre a essere portatore di significati culturalmente condizionati e riconosciuti dai fruitori di un determinato prodotto audiovisivo, è parte integrante del processo di costruzione di quegli stessi significati. Se è vero che la figuratività non è mai innocente (Floch, 1995), è ancor più vero che questi significati risultano enfatizzati da una potenza a livello comunicativo che è tipica del linguaggio che passa per immagini, che sono di per sé portatrici di senso, poiché "l'immagine non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato, cioè è sempre simbolo" (Durand, 1972: 21). In questo senso, Durand (1972) sottolinea l'importanza di cogliere la base immaginaria dell'opera d'arte e il suo potenziale impatto sull'immaginario, pur considerando le strategie individuali che ogni soggetto diversifica sulla base della propria esperienza culturale e relazionale (Eugeni, 2013).

All'interno di quella che significativamente Augè (1998) ha definito una guerra dei sogni, quindi, l'immaginario costituisce il terreno di scontro per schieramenti armati



(anche) di immagini. Una guerra dei sogni che si fa anche guerra dei segni, nell'ottica di una dialettica serrata tra "l'immaginario individuale (per esempio il sogno), l'immaginario collettivo (per esempio il mito) e la finzione (letteraria o artistica, messa in immagine o no)" (Augè, 1998: 12), in grado di incidere significativamente sulla realtà (Benjamin, 1982). In questo senso, rivendicando il diritto a uno studio sistematico della rappresentazione, Durand (1972) sottolinea che "una fenomenologia dell'immaginario deve innanzitutto aprirsi totalmente alle immagini" (17).

2. Rappresentare l'invisibile: la prospettiva sociologica sull'immaginario

Nel rivendicare uno studio sistematico della rappresentazione, e delle immagini, Durand conferma quanto da un punto di vista fenomenologico ci si sia soffermati spesso sull'aspetto visibile dell'immaginario, approfondito da un punto di vista sociologico tramite l'analisi della cultura, dei segni, dei simboli. In questa prospettiva, l'immaginario non risulta essere opposto del reale, ma la sua invisibile sorgente, che nutre e sostanzia tutti quegli elementi visibili studiati da un punto di vista fenomenologico. Ma una sociologia dell'immaginario richiede anche un'analisi che superi la superficie del fenomeno studiato, andando a individuare "quegli indizi in grado di condurre all'invisibile nucleo immaginativo che ne costituisce la realtà profonda" (Marzo e Mori, 2019: 23). In questo senso, stando a Secondulfo (2019), la sociologia dell'immaginario risulta essere anche una sociologia del profondo, che richiede di andare a scandagliare l'invisibile: nella convincente metafora costruita dall'autore, richiede cioè di avventurarsi nelle profondità del mare, laddove l'analisi fenomenologica corrisponde all'analisi del visibile, rappresentato dalle onde del mare.

Nuotare in profondità è molto difficile, motivo per cui l'immaginazione, citando ancora Durand (1972), costituisce ancora la "matta di casa" (13) delle scienze sociali, poiché "concentrare l'analisi sulle immagini e sulle immagini che sono nella mente delle persone è, per la sociologia, una sfida ancora irrisolta (Secondulfo, 2019: 16).

In questo senso, l'indagine sociologica ha spesso attinto da altre discipline per ricucire clandestinamente lo strappo tra visibile e invisibile, quali l'antropologia (Morin, 1956), e la psicologia (Damasio, 1994).

Questo sforzo di indagine del profondo, però, risulta necessario alla disciplina sociologica, perché "l'invisibile si riflette nel visibile e lo sostiene, lo definisce, gli dà senso e ne condiziona l'evoluzione" (Secondulfo, 2019: 11). Si può osservare, per esempio, come a livello sociologico Castells (2009), nei suoi recenti studi relativi alla persuasione politica, ha messo in luce come la rete risulti connessa all'immaginario, che nutre e sostiene le narrazioni emozionali che vengono a strutturarsi online. In questo senso, "gli stereotipi, i modelli per eccellenza, le rappresentazioni sociali, le narrazioni come le religioni e le utopie politiche, i processi di decostruzione e ricostruzione della memoria fanno parte della relazione tra visibile e invisibile, così come ne fa parte la macchina dell'industria culturale" (Secondulfo, 2019: 11), che



dall'immaginario è influenzata e che, allo stesso tempo, può avere un impatto sui processi di immaginazione sociale.

Prospettive adottate all'interno della macchina culturale, dunque, possono influenzare attivamente i processi di costruzione dell'immaginario sociale e, allo stesso tempo, risultano influenzate da un immaginario che alberga nel profondo e che ne costituisce il nucleo immaginativo invisibile. Nello specifico, si può osservare come la piattaforma Netflix abbia abbracciato sin dagli esordi la sfida di dare spazio a voci e prospettive storicamente poco rappresentate, e quindi spesso invisibili nell'immaginario, come si avrà modo di dettagliare nel paragrafo successivo.

3. Rappresentare l'invisibile: tra narrazioni e posizionamento di mercato



Com'è noto, e come già sistematizzato (Capalbi, 2022a), sin dagli esordi sul mercato la piattaforma Netflix ha fatto di produzioni originali, interfaccia, prezzo, user-experience e recommendation i punti di forza della propria rivoluzione digitale (Barra, 2022), in aperta concorrenza soprattutto con le più tradizionali forme di palinsesto televisivo (Lotz, 2018). Presentandosi "allo stesso tempo come espansione alla televisione ordinaria e come alternativa (per certi versi migliore) a essa" (Brembilla, 2018: 85), pur non avendo di fatto il primato rispetto alla produzione di contenuti originali innovativi, grazie a un'attenta campagna comunicativa (Barra, 2017) la piattaforma ha fatto di "binge-watching and 'quality' TV" (Jenner, 2023: 139) gli elementi cardine della sua strategia promozionale. In termini comunicativi, dunque, la strategia di Netflix si fonda da sempre sull'idea di (op)porsi come alternativa qualitativamente superiore soprattutto al sistema televisivo tradizionale, facendo dell'orizzontalità di consumo il perno attorno a cui si costruisce lo storytelling della piattaforma (Tryon, 2015).

È ormai altrettanto noto, però, quanto questa forma di fruizione all'apparenza più democraticizzata di fatto risulti guidata dagli algoritmi della piattaforma, che nel profilare gusti e interessi influenzerebbero molto le scelte di consumo tramite criteri di somiglianza rispetto ai contenuti fruiti in precedenza, non favorendo particolarmente l'eterogeneità del catalogo (Avezzi, 2017) e generando bolle di gusto, secondo una tendenza rilevabile anche in altri ambiti della comunicazione (Boccia Artieri e Marinelli, 2018). Inoltre, anche la strutturazione del catalogo per generi risulta essere mossa da una prospettiva editoriale (Cunningham e Craig, 2019) volta ad aggregare più nicchie possibile (Brembilla, 2021), motivo per cui le definizioni di "portale" (Lotz, 2017) o di "giardino protetto" (wallet garden) (Barra, 2020) sono in grado di sottolineare il ruolo sostanziale di intermediario della piattaforma, che organizza il palinsesto con una specifica prospettiva editoriale.

In contrasto rispetto al mito dell'autonomia di fruizione paventato dalla piattaforma, dunque, il ruolo di intermediazione svolto da Netflix risulta essere tutt'altro che neutrale, poiché "Netflix also clearly guides, or nudges, choices" (Jenner, 2023: 110). Il catalogo risulta presentato secondo una serie di filtri e categorie che

rispondono anche al modello di business della piattaforma, il cui ruolo risulta particolarmente preponderante all'interno dell'esperienza di fruizione e anche nella costruzione di una prospettiva editoriale ben definita. Nello specifico, rispetto alla prospettiva editoriale, si può osservare come Netflix abbia abbracciato sin dagli esordi l'intento di dare spazio a sguardi ritenuti storicamente meno rappresentati, con particolare attenzione alla dimensione di genere e, più di recente, all'ottica intersezionale (Jenner, 2023, Capalbi, 2022b).

Il motivo di questa scelta non prescinde da esigenze di posizionamento sul mercato (Asmar, Raats e Van Audenhove, 2023) e aderisce alla retorica autopromozionale costruita dalla piattaforma, che da sempre si presenta come *disruptive* dal punto di vista della progettazione dei contenuti e del palinsesto, per quanto stando alla lettura di Brembilla (2018) più che di rivoluzione si tratti di una naturale evoluzione delle precedenti modalità di produzione, distribuzione e fruizione. Rispetto a questa analisi, ciò che risulta interessante osservare è che Netflix sembra attribuirsi anche una *disruption* del punto di vista nei processi di rappresentazione, proponendosi come contenitore di prospettive storicamente poco rappresentate nell'industria audiovisiva novecentesca (Capalbi, 2022a), pur essendo di fatto il proprio catalogo piuttosto "hollywoodcentrico" (Lobato, 2020: 181).

È possibile osservare, infatti, come Netflix abbia calibrato la propria strategia di marketing, ponendo un'attenzione particolare alle tematiche legate alla *diversity* (Jenner, 2023), in un'ottica inclusiva che corrobora la propria retorica autopromozionale (Brembilla, 2018). In questo senso, il paradigma valoriale più inclusivo, a cui la piattaforma tende, sembra costituire parte del brand della piattaforma stessa, con potenziali ricadute culturali all'interno di un circuito, come quello della rappresentazione, in cui causa ed effetto si rincorrono.

La prospettiva editoriale abbracciata da Netflix, dunque, punta a rappresentare prospettive poco raccontate, anche e soprattutto da un punto di vista di genere, producendo rappresentazioni che in maniera diversificata hanno l'ambizione di partecipare a un cambiamento culturale che viene alimentato da un processo di immaginazione socializzata, il cui principale alimento sono appunto le immagini, le storie – in una parola – le risorse tratte dall'immenso serbatoio dei mezzi di comunicazione di massa. "Sono i media, coi loro modelli di stile, coi loro racconti, con le icone e i suoni che attraversano e impregnano il mondo sociale, a fornire il carburante immaginativo essenziale per la vita quotidiana tardo moderna" (Scaglioni, 2006: 82-83).

4. Che genere di immaginario?

Come è stato possibile argomentare, dunque, Netflix si propone sin dagli esordi di dare spazio a prospettive poco rappresentate, in modo tale da scardinare o decostruire modelli (stereotipati), di genere ma non solo, spesso percepiti come dominanti nell'immaginario comune. Come anticipato in precedenza, la costruzione di modelli e narrazioni, anche di genere, si struttura nella relazione tra visibile e



invisibile. Riprendendo Durkheim, Mori (2019) sottolinea, infatti, che il sociale, di per sé, è una forza astratta, si potrebbe dire immaginaria, che alberga nella coscienza del soggetto e che “c’è società nella misura in cui c’è una qualche forma di integrazione tra le immagini che gli individui hanno nella testa” (85).

Non è obiettivo di questa analisi entrare nel dettaglio di quanto e se poi la strategia di Netflix concorra realmente alla decostruzione degli stereotipi di genere, su cui esistono svariate letture critiche (Fraccari e Kerrigan, 2024; Salsabila, 2021), ma risulta interessante osservare come anche le rappresentazioni audiovisive proposte dalla piattaforma si nutrano di un immaginario invisibile e, parallelamente, si propongano di scardinare modelli percepiti come dominanti e obbligati.

È l’obbligatorietà, infatti, che rende le rappresentazioni sociali – e quindi le immagini – funzionanti (Mori, 2019: 89) e, stando a Bourdieu (1998), questa obbligatorietà si può tradurre in dominio nella misura in cui le forme di rappresentazione non vengono messe in discussione, generando una forma di egemonia dell’immaginario che nutre e sostiene la realtà.

Pur considerando naturalmente l’*agency* dei pubblici e le strategie distintive di chi fruisce delle narrazioni, messe in luce dallo stesso Bourdieu (1979), risulta interessante osservare come questa obbligatorietà si rifletta anche nella dimensione di genere, in cui modelli e rappresentazioni di tipo egemone possono essere incamerati e dati per scontati, motivo per cui l’ordine di genere può risultare una forma di violenza simbolica di per sé (Bourdieu, 1998) quando i modelli di genere fanno parte di un immaginario non messo in discussione e risultano essere prescrittivi. È interessante osservare che, nella prospettiva di Bourdieu, l’egemonia di certi modelli, e quindi di un certo immaginario, necessita la collaborazione di chi li subisce, nel senso che ne richiede la mancata messa in discussione che porterebbe a decostruirli (Butler, 2005). Questo frame concettuale risulta adottato anche da Connell (2005) a proposito delle maschilità e, nello specifico, della maschilità egemone, che rimane tale se sussiste la collaborazione da parte di altre forme di maschilità (subordinate, complici, marginalizzate). Ogni forma di egemonia viene meno solo nel momento in cui questa collaborazione, e quindi l’obbligatorietà del modello, decade, motivo per cui nuove forme di egemonia poi vengono a strutturarsi, in una dialettica serrata e continua, nel solco della maschilità plurali (Connell, 1995).

5. Maschilità plurali

I *men’s studies*, o *critical studies of men* (Hearn, 2004) hanno aperto una riflessione su come le identità maschili possano essere molteplici, dal momento che il genere risulta essere una prassi sociale creativa, motivo per cui maschilità e femminilità costituiscono progetti di genere. Se è vero che donne non si nasce, ma lo si diventa (de Beauvoir, 1949), allo stesso modo “non si nasce nemmeno uomo, ma lo si diventa nutrendosi di aspettative sociali invisibilizzate che dicono come un uomo [...] dovrebbe muoversi, parlare, vestirsi, attraversare lo spazio pubblico, orientare le



proprie preferenze e gusti (Abbatecola e Rinaldi, 2019: 7), compresi quelli sessuali e amorosi (Flood, 2008). Muovendo da queste premesse, all'interno dei progetti di genere il costrutto della maschilità egemone costituisce il modello ideale (temuto, desiderato, fantasticato), da cui traggono vantaggio patriarcale anche gli uomini che non aderiscono apertamente a quel modello (Connell, 1995).

Allo stesso modo, la maschilità normativa (Kimmel, 1995), in quanto standard socialmente stabilito, diventa il criterio per identificare devianza e/o normalità di pratiche compiute dagli uomini, in una data società e in un dato momento storico.

Poiché dato per assodato, il costrutto di maschilità egemone risulta essere spesso invisibile, poiché normalizzato, e genera un effetto di percezione secondo cui il maschile, così inteso, risulterebbe neutrale (Oddone, 2020). Rendere evidente che dietro quella presunta oggettività si nasconde un modello, e diverse relazioni con quel modello, risulta essere la premessa per valutarne gli effetti anche in termini di differenze di potere non solo rispetto alle donne (Kimmel, 1995) ma anche tra gli stessi uomini, motivo per cui uscire dal *bias* androcentrico diventa cruciale per meglio comprendere anche la frastagliata geografia delle maschilità.

La maschilità egemone, dunque, risulta essere un costrutto con cui convivono altre maschilità - subordinate, marginalizzate, complici (Connell, 1995) - motivo per cui va sempre inquadrato all'interno dei processi di negoziazione che gli individui possono strutturare. In ottica processuale, il modello di maschilità egemone può essere costantemente aggiornato (Demetriou, 2001) e/o messo in discussione (Connell e Messerschmidt, 2005); in contrasto con l'idea che esista una struttura gerarchica di genere di tipo dicotomico e statico, figlia dell'impostazione bouerdieuana (1998) precedentemente illustrata, per Connell (1996) l'egemonia è dunque una relazione storicamente mobile. Secondo un costante riaggiornamento del concetto in ottica globale e post-coloniale (Connell, 2014; 2016), dunque, risulta significativo valorizzare l'agency degli uomini che faticano ad aderire a quel modello.

In questo senso, anche le forme di rappresentazione audiovisive che rappresentano forme di maschilità plurali possono concorrere alla decostruzione del modello percepito come egemone.

Muovendo da queste premesse, dunque, l'analisi delle forme di rappresentazione delle maschilità trova spazio, dal momento che le immagini "rappresentano uno dei terreni fondamentali su cui competere per costruire socialmente le identità di genere, di etnia, di generazione, di classe sociale" (Tota, 2008: 21). Se è vero che la costruzione del genere è allo stesso tempo il prodotto e il processo delle sue rappresentazioni (de Lauretis 1989), si può dire che la percezione dell'identità di genere non è solo riflessa all'interno delle rappresentazioni audiovisive (Demaria e Sassatelli, 2016), ma ne risulta allo stesso tempo forgiata. All'interno della contemporanea società performativa (Abercrombie e Longhurst, 1998), la costruzione dell'identità individuale può essere connessa con l'esperienza spettatoriale (Scaglioni, 2006), considerando naturalmente l'agency degli spettatori nei processi di fruizione dei prodotti culturali.



6. Rappresentare le maschilità plurali: il caso di *Baby Reindeer*

All'interno del framework precedentemente illustrato, si inserisce l'ultimo grande successo della piattaforma Netflix, *Baby Reindeer*, miniserie che racconta la vicenda di un uomo perseguitato da una stalker. La serie, infatti, si inserisce perfettamente nella linea editoriale della piattaforma, che si propone di dare spazio a prospettive poco rappresentate e, in questo caso, a forme sfaccettate di maschilità. Come si avrà modo di dettagliare nel prossimo paragrafo, il protagonista della serie non risponde ai più comuni stereotipi di genere associati alla maschilità e, nello specifico, non aderisce a modelli prescrittivi di maschilità egemone, poiché subisce la propria persecuzione mostrando vulnerabilità, sofferenza, paura e, soprattutto nel finale, una forma non convenzionale di empatia nei confronti della sua persecutrice: tutte caratteristiche non tipizzate come maschili nei più comuni stereotipi di genere. Come già analizzato rispetto ad altri successi della piattaforma (Capalbi, 2024), la serie, dunque, fornisce uno sfaccettato affresco delle forme di maschilità, sfuggendo dalla categorizzazione stereotipata ed essenzialista che vede il maschile associato al controllo, all'aggressività e al dominio (Ruspini, 2003).

Questa narrazione risulta essere parte dell'aspetto "visibile" dell'immaginario di cui si nutre e che si propone di decostruire. In linea con il framework teorico precedentemente illustrato, però, quello che in questa sede risulta interessante analizzare è il non detto che serpeggia nel corso di tutta la serie e che ha a che fare con un trauma subito dal protagonista: un trauma invisibile, che non riguarda la persecuzione subita dalla stalker e che risulta ancora collegato con lo sfaccettato affresco delle maschilità. In questo senso, a partire da queste premesse, si analizza la serie in profondità (Eisenhardt, 1989), evidenziando quanto lo studio di una rappresentazione audiovisiva possa far luce sull'invisibile nucleo immaginativo che la nutre e sostanzia.

6.1 *Una narrazione iperrealistica*

Distribuita a partire da aprile 2024, la miniserie *Baby Reindeer*, di e con Richard Gadd, ha raccolto un successo di pubblico e di critica tale per cui è risultata vincitrice di un Emmy come miglior miniserie. Ispirata a fatti accaduti, nonché adattamento dell'originale one-man-show dark-comedy di Gadd, la miniserie si propone di raccontare la reale storia di persecuzione subita dall'autore perpetrata da una donna, chiamata Martha nella serie. La prima puntata racconta come il protagonista, Donnie, abbia involontariamente attirato le attenzioni della sua stalker, offrendole da bere nel pub in cui lui lavorava, vedendola in lacrime e impossibilitata a pagare. Nello specifico, la prima puntata si apre con una dichiarazione di intenti rispetto alla veridicità dei fatti: questa è una storia vera.

Nel corso della narrazione, si raccontano le diverse fasi della persecuzione, che si intrecciano con la carriera da comico non troppo di successo intrapresa dall'autore nel periodo dei fatti, chiamato Donnie Dunn nella serie, secondo un'assonanza molto forte con il reale nome dell'autore e attore protagonista. In questo senso, la



narrazione si presenta come esplicitamente ispirata a fatti reali, a tal punto che viene dichiarato che tutte le chiamate, le e-mail e i messaggi persecutorii rappresentati nel film risultano essere il calco fedele di quanto realmente avvenuto e depositato ai fini della denuncia finale, che chiuderà la serie con l'arresto della stalker, presentata esplicitamente come il villain della storia, con cui il protagonista intratterrà un rapporto fatto di paura e rabbia, ma anche confusione ed empatia. Le azioni persecutorie della donna, infatti, vengono rappresentate e raccontate nel dettaglio: Martha segue Donnie per la strada, si apposta sotto casa sua, si infila nella sua abitazione con una scusa, se ne sentono i passi nel corridoio desolato di un locale mentre lui fugge da lei, aggredisce la donna transgender e con background migratorio con cui Donnie sta avendo una frequentazione, picchiandola e offendendola con insulti transfobici e razzisti, e quasi sfregia il viso dell'ex-compagna del protagonista lanciandole addosso una lattina di coca-cola.

L'impianto iperrealistico della narrazione non ha a che fare solo con la rappresentazione delle azioni di Martha: nel corso della storia, viene proposto un momento durante il quale Donnie si sfoga con il suo pubblico rispetto al periodo che si trova a vivere, caratterizzato da diverse problematiche, tra cui quelle relative allo stalking. Questo momento, ancora una volta, risulta essere il calco di un'esperienza realmente vissuta dall'autore, che fu filmata e che è possibile reperire in rete, su Youtube¹, secondo un intreccio tra rappresentazioni reali e finzionali di cui la serie di nutre, nell'ottica della convergenza mediale (Jenkins, 2006).

Infine, a dimostrazione del successo della serie, ma anche della sua dimensione volutamente realistica, moltissimi utenti hanno rintracciato in rete la reale stalker dell'autore, riempiendola di insulti e minacce. Per questo motivo, la donna, identificata come Fiona Harvey, ha minacciato di fare causa alla piattaforma, a tal punto che l'autore della serie ha dovuto rilasciare una dichiarazione in cui invitava i fan a non comportarsi così², contraddicendo in questo modo il senso stesso della narrazione, che costruisce un legame di empatia tra perseguitato e perseguitatrice. In questo senso, il fatto che i fan siano riusciti a individuare la reale stalker del protagonista, poi invitata in svariati show televisivi, oltre a far riflettere su quanto sfaccettate possano essere le forme persecutorie, mostra quanto l'obiettivo della narrazione fosse quello di raccontare in modo dettagliato fatti reali e, nello specifico, il reale percorso di paura, empatia e confusione vissuto dal protagonista.

Come precedentemente annunciato, però, quello che è interessante osservare in questa sede è che la serie risulta nutrita da un non-detto invisibile, che in realtà sostiene tutta la narrazione. *Baby reindeer* - piccola renna, come la stalker amava chiamare Richard Gadd -, infatti, finge di raccontare la reale storia di persecuzione subita dal protagonista, ma in realtà racconta tutt'altro: il doloroso percorso di elaborazione di un trauma legato a un abuso sessuale precedentemente subito e perpetrato da un altro uomo. Un trauma individuale, che diventa intergenerazionale quando viene confessato al padre del protagonista, che racconta di aver subito lo



¹ <https://www.youtube.com/watch?v=qqZ32h9zfmY>

² Per maggiori informazioni in merito, si consulti Negri, L. (2024), *La presunta Martha di Baby Reindeer ha fatto causa a Netflix per 170 milioni di dollari*, in "Wired", 07/06/2024.

stesso tipo di abuso in giovane età. Man mano che si procede nella visione della serie, infatti, ci si accorge che il vero trauma subito dal protagonista non ha (solo) a che fare con la persecuzione da parte della stalker, ma affonda le radici in un tempo lontano: quello in cui ha cercato di sbarcare il lunario in ambito artistico, affidandosi a un produttore che ha poi abusato di lui più volte stordendolo e drogandolo.

6.2 *Un trauma invisibile*

La serie, composta da sette puntate, si apre con una domanda rivolta da un poliziotto al protagonista: perché ha aspettato sei mesi per denunciare la sua stalker? La risposta arriva nel corso della quarta puntata, quando viene raccontato l'abuso subito da parte del produttore, che ha lasciato una ferita talmente profonda da impedire al protagonista di denunciare Martha, perché "se non ho denunciato lui, perché dovrei denunciare lei?". L'abuso, dunque, rappresenta il nucleo immaginativo invisibile della narrazione, che influenza anche il comportamento del protagonista nei confronti di quella che dichiaratamente viene presentata come il villain della storia. È interessante osservare, però, come nelle prime tre puntate l'abuso serpeggi e risulti evocato in modo non esplicito.

Nel primo episodio, apparentemente senza motivo, Martha si rivolge a Donnie dicendogli che è evidente che qualcuno l'ha ferito; nel secondo episodio, Martha inizia il suo stalking online nei confronti del protagonista, commentando tutte le sue foto, in una delle quali è presente l'abuser: a livello visuale, l'indugiare della camera solo su quel viso è un altro indizio di quanto accaduto, che non viene ancora raccontato. Nello stesso episodio, inoltre, si racconta la difficoltà del protagonista ad andare a fondo con Teri, la donna transgender di cui è innamorato, perché "quando passi troppo tempo a ignorare la vergogna, è difficile che non diventi parte di te", secondo un riferimento ancora una volta velato, e non esplicito, a un precedente vissuto del protagonista. Poco dopo, Donnie sarà seguito per la strada da Martha, che dopo avergli detto di poterlo aiutare a sanare la sua ferita, probabilmente generata da un uomo, finisce col palparlo contro la sua volontà: il protagonista resta paralizzato e la narrazione fa credere che sia in virtù della molestia che sta subendo, ma procedendo nella storia si capirà che è anche perché sta rivivendo l'abuso precedente, ancora una volta non raccontato; nel terzo episodio, Donnie ripensa alla molestia subita da Martha, chiedendosi perché abbia permesso che succedesse e aggiungendo che "non sembrava umano, non lo sembra mai", lasciando ancora degli indizi rispetto a quanto successo in precedenza, nuovamente non esplicitato.

Come si può osservare, dunque, l'abuso subito serpeggia nella narrazione e viene evocato tramite riferimenti impliciti, pieni di silenzi e omissioni.

È solo nel quarto episodio che Donnie spiega perché ha aspettato sei mesi per denunciare Martha e si racconta così quando ha conosciuto il famoso produttore che poi avrebbe abusato di lui: un trauma che costituisce il fulcro indicibile della narrazione, i cui effetti vengono raccontati negli episodi successivi. Mentre Martha comincia a perseguitare anche i suoi genitori e arriva ad aggredirlo fisicamente, Donnie ha un crollo emotivo durante uno spettacolo comico che, come



precedentemente anticipato, risulta essere il rifacimento finzionale di un reale spettacolo condotto dal protagonista. Quello che si può notare è che, nella narrazione, lo sfogo durante lo spettacolo non ha solo a che fare con lo stalking, ma soprattutto con l'abuso subito da parte del produttore. Inizia, infatti, con una presa di consapevolezza da parte del comico: "certo che non ci vedeva niente in queste stronzate (che scrivo, nda), lui vedeva solo me". Lo sfogo durante lo spettacolo, così come le ultime puntate della serie, non raccontano solo la chiusura della vicenda con Martha, ma l'elaborazione di un trauma, fino a quel momento negato, omesso e, soprattutto, non riconosciuto come tale, in quanto in contrasto con i modelli di maschilità egemone (Connell e Messerschmidt, 2005).

Questo aspetto viene evidenziato esplicitamente nel reale spettacolo in cui Richard Gadd ha parlato del trauma, in cui il comico dichiara di aver commesso tre errori rispetto all'abuso subito, "mistake number one: diving into this idea that I was no longer a man anymore, this idea that I've been feminized", sottolineando quanto, assurdamente, di tutte le violenze subite l'idea di non apparire più virile fosse ciò che lo disturbava maggiormente, poiché l'abuso lo rendeva distante dai più stereotipati modelli di maschilità che inquadrano l'essere uomo nell'ambito del dominio, della forza e del potere (Ruspini, 2003). A dimostrazione di quanto questa presunta mancata aderenza ai modelli egemonici di maschilità costituisca il nucleo sommerso del trauma, il comico poi procede nel chiedersi cosa sia allora la maschilità, "just a box for people to put things in and I let it bother me for six years".

L'elemento di una maschilità presuntamente tradita a causa dell'abuso, dunque, costituisce parte del trauma vissuto dell'autore e viene esplorato anche nella narrazione finzionale della miniserie, quando finalmente Donnie si libera del suo trauma parlandone con i genitori. È interessante osservare che, nel corso della conversazione, non solo racconta l'abuso, ma confessa ai genitori la confusione rispetto al suo orientamento sessuale, "forse bisessuale, forse gay, non lo so, è un percorso". In entrambi i casi, Donnie esplicita la vergogna nel confessare l'abuso e la sua confusione rispetto all'orientamento sessuale in virtù della paura di sembrare meno uomo, in quanto non aderente a modelli di maschilità egemone di tipo eteronormato. È in questo momento che suo padre lo rassicura dicendogli che allora dovrebbe sentirsi meno uomo anche lui, in virtù di quanto subito in passato. Ciò che si può notare è che il trauma vissuto dal padre non viene esplorato, ma solo accennato tramite una laconica espressione, "sono cresciuto nella chiesa cattolica", che lascia intendere la possibilità che l'uomo abbia subito abusi da bambino in contesti ecclesiastici. Il trauma del padre emerge in poche parole stringate, per poi tornare in una dimensione di silenzio e omissioni.

Si può osservare, dunque, che dietro le pieghe di una narrazione che si presenta come iperrealistica a partire dalle premesse di fatto c'è un non detto, che viene esplicitato solo nella parte finale della narrazione e neanche del tutto: non si racconterà mai nel dettaglio la vicenda dell'abuso subito dal padre, che rimarrà in ombra. Il trauma invisibile serpeggia in tutta la narrazione e ne diventa fulcro indicibile, così come è indicibile quello che è successo ai due uomini: aver subito un abuso da parte di altri uomini. Come anticipato in precedenza, questa incapacità di



raccontare il trauma affonda le radici nei processi di costruzione delle maschilità precedentemente descritti (Connell, 1995), in cui l'ipotesi che un uomo subisca una violenza da un altro uomo risulta negata e mai raccontata, poiché poco in linea con i costrutti di maschilità egemone eteronormata di matrice patriarcale (Connell e Messerschmidt, 2005). Se i più comuni stereotipi di genere riconducono alla maschilità il potere, il dominio e il controllo (Ruspini, 2003), aver subito un abuso rende le vittime timorose di apparire meno uomini: un fatto esplicitato nella serie tramite il dialogo tra padre e figlio, che spiegano la difficoltà di raccontare un episodio simile, che anche a livello narrativo non viene del tutto esplorato.

Risulta interessante osservare, dunque, che la serie nasconde dietro a un trauma visibile e realisticamente raccontato (la persecuzione subita da parte di una stalker) il reale trauma che intende raccontare (l'abuso subito da un altro uomo), che risulta essere il vero fulcro della narrazione, nonché il nucleo immaginativo da cui muove tutto il racconto. Un nucleo immaginativo che, per certi versi, resta invisibile, perché non del tutto esplicitato, come invece accade nel racconto dettagliato della persecuzione subita dalla stalker. Per riprendere la metafora costruita da Secondulfo (2019), dunque, la serie esibisce in maniera sfacciata la parte raccontabile del trauma, che si muove lungo le onde del mare che agitano la narrazione: il suo fulcro indicibile, e inconfessabile, appare nel finale e neanche del tutto, rimanendo in parte relegato nelle profondità dell'abisso, in cui i due uomini si sono trovati a sprofondare.

La conversazione con il padre, però, seppur laconica, aiuta Donnie nell'elaborazione del trauma, risultando finalmente sereno dopo la sua confessione: "non c'era più motivo di avere paura. Non c'era mai stato". Il vero trauma derivante dall'apparire meno uomo, in quanto abusato e in quanto non eterosessuale, è stato elaborato. È l'elaborazione del trauma, infatti, a guidare lo scioglimento della vicenda. Donnie torna a bussare alla porta dell'abuser, forse come ultima fase dell'elaborazione, ma ancora una volta le ragioni della visita non vengono spiegate esplicitamente e sembrano fare capo a una parte di trauma ancora da elaborare.

È questo ritorno dal produttore, però, che permette a Donnie di empatizzare con la sua stalker, ormai condannata a mesi di carcere dopo la sua denuncia. Dopo aver fatto visita al produttore, Donnie ascolta ripetutamente alcuni vocali che Martha gli aveva inviato, archiviati ai fini della denuncia. In uno di questi, la donna spiega finalmente perché lo chiama *baby reindeer*, piccola renna, come il peluche che adorava durante la sua infanzia, ricca di ferite e traumi, anche questi non spiegati. In un finale molto potente, in cui Donnie si ritrova a piangere al bancone di un bar e a non avere soldi per pagare la bibita proprio come Martha all'inizio della serie, si evoca il fatto che tra i due esista un legame proprio perché entrambi vittime di ferite e abusi, che ancora una volta risultano essere il fulcro sommerso della narrazione.



7. Conclusioni

A partire dal precedente inquadramento, e dall'analisi dalla serie, si può osservare come la narrazione si prefigga di raccontare una prospettiva poco rappresentata: quella di un uomo che subisce una persecuzione da parte di una stalker.

In linea con la prospettiva editoriale della piattaforma, e anche con quella che sembra essere una recente forma di rappresentazione volta a evidenziare pressioni derivanti dai modelli di maschilità egemone (Capalbi, 2024), l'intento della narrazione risulta essere dare spazio a una dimensione del maschile poco rappresentata: quella che ha a che fare con la paura e la confusione, ma anche con l'empatia e la cura.

La storia che la serie si prefigge di raccontare sembra essere quella della persecuzione perpetuata dalla stalker, che non a caso è stata oggetto di ricerche ossessive e morbose da parte del pubblico della serie. Come si è avuto modo di argomentare, però, il reale trauma raccontato risulta essere quello relativo all'abuso subito da parte del produttore di Richard Gadd: un trauma che si muove nelle pieghe dell'inconscio di una rappresentazione (Mori, 2019) iperrealistica ed esplicita rispetto alla vicenda dello stalking, che però racconta con difficoltà il trauma subito dall'autore, così come omette diversi aspetti legati alla vicenda dell'abuso subito da suo padre in giovane età.

Si può evidenziare, dunque, come nell'analisi di un prodotto culturale si possano ravvisare tracce di un immaginario che si muove nelle profondità. Nello specifico, si può osservare come il reale trauma raccontato nella serie si muova nelle pieghe dell'invisibile, poiché risulta essere anche trauma sociale e culturale, in quanto in contrasto con i modelli prescrittivi di genere relativi alle maschilità. Se raccontare di aver subito una persecuzione da una donna risulta difficile, raccontare di aver subito una violenza da parte di un altro uomo sembra essere inconfessabile. L'abuso, dunque, risulta essere la sorgente invisibile di tutta la narrazione, che mette così in luce un trauma di tipo personale, intergenerazionale e socio-culturale.



Antonella Capalbi
Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini

Bibliography

- Abbatecola E., Rinaldi C. (2019), "Prefazione", in Fidolini L., *Fai l'uomo!*, Milano, Meltemi.
- Abercrombie N. e Longhurst B. (1998), *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Londra, Sage.
- Armiero M., Giardini F., Gentili D., Angelucci D., Ballico D., Busoni I. (2021), *Environmental Humanities*, Roma, Derive Approdi.
- Asmar A., Raats T., Van Audenhove L. (2023). "Streaming difference(s): Netflix and the branding of diversity". *Critical Studies in Television*, 18(1), 24-40
- Augé M. (1997), *La guerre des rêves*. Tr. It. *La guerra dei sogni*, Milano, Elèuthera, 1998.
- Avezzù G. (2017). "The Data Don't Speak for Themselves: The Humanity of VOD Recommender Systems". *Cinéma & Cie*, 17(29), 51-66.
- Barthes R. (1974), *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi.
- Barra L. (2022). *La programmazione televisiva: palinsesto e on demand*, Bari, Laterza.
- Barra L. (2020), "Prefazione. Piattaforme on demand globali: un groviglio geografico da districare", in Lobato, R. (2020), *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*, Roma, Minimum Fax.
- Barra L. (2017). "OnDemand Isn't Built in a Day. Promotional Rhetoric and Challenges of Netflix's Arrival in Italy". *Cinema&Cie*, 17(29), 19-32.
- Benjamin W. (1982), *Das passagenwerk*. Tr. It. *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi.
- Berger P. L, Luckmann, T. (1966), *The social construction of reality*, New York, Anchor Books.
- Boccia Artieri G., Colombo F., Gili G. (2022), *Comunicare. Persone, relazioni, media*, Roma-Bari, Laterza.
- Boccia Artieri G., Marinelli A. (2018). "Piattaforme, algoritmi, formati. Come sta evolvendo l'informazione online". *Problemi dell'informazione*, 3, 349-368.



Antonella Capalbi
Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini

Brembilla P. (2021), "Tecnologia, istituzioni e industria: l'ambiente economico e normativo degli ecosistemi narrativi", in Pescatore G. (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci.

Brembilla P. (2018), *It's all connected: l'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Milano, Franco Angeli.

Bourdieu P. (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil

Bourdieu P. (1979), *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Parigi, Minuit.

Butler J. (2005), *Undoing Gender*, Londra, Routledge.

Castells M. (2009), *Communication Power*, Oxford University Press.

Capalbi A. (2024), "Strappare lungo i bordi di genere. Strategie di resistenza alla maschilità egemone nelle miniserie Netflix di Zerocalcare", *Mediascapes Journal*, 23, 109-128.

Capalbi A. (2022a), "Hollywood vs Netflix. Una sguerra di contenuti, sguardi e punti di vista. La narrazione intersezionale nella miniserie Hollywood", *Mediascapes Journal*, 19(1), 142-153.

Capalbi A. (2022b), "Intersezioni di sguardi. La rappresentazione intersezionale in alcune serie Netflix di successo", *Culture e Studi del Sociale*, 7(1), 87-100.

Connell R. (1995), *Masculinities*, Allen&Unwin, Berkeley, University of California Press.

Connell R., Messerschmidt J. W. (2005), "Hegemonic masculinity: rethinking the concept". *Gender and Society*, vol. 19 no. 6, 829-859.

Connell R. (2014), "Margin becoming centre: for a world-centred rethinking of masculinities", *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*, 9:4, pp. 217-231.

Connell R. (2016), "Masculinities in global perspective: hegemony, contestation, and changing structures of power". *Theory and Society*, 45, 303-31.

Cunningham S., Craig D. (2019). *Social media entertainment: The new intersection of Hollywood and Silicon Valley*, NYU Press. <https://nyupress.org/9781479846894/>.

de Beauvoir (1949), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.



Antonella Capalbi
Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini

de Lauretis T. (1989). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Houndmills, Macmillan.

Demaria C. e Nergaard Siri (2008) (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, Milano, McGraw-Hill.

Demaria C., Sassatelli R. (2016), "Visioni di genere e forme della femminilità", in Frisina, A. (a cura di), *Metodi di ricerca visuale*, Bologna, Il Mulino, pp. 29-52.

Damasio A. R. (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, London, Penguin Books.

Demetriou, D. Z. (2001), "Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique", *Theory and Society*, 30 (3), 337-61.

Durand G. (1963), *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Tr. It. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Parigi, PUF, 1972.

Greimas Algirdas Julien (1969), *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, Milano, Rizzoli.

Kimmel Michael (a cura di) (1995), *The Politics of Manhood*, Philadelphia, Temple University Press.

Eco U (1977), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani.

Floch J. M. (1995). *Identités visuelles*, Parigi, Presses Universitaires de France.

Flood M. (2008), "Men, Sex, and Homosociality How Bonds between Men Shape. Their Sexual Relations with Women", *Men and Masculinities*, 10 (3), 339-359.

Jenner M. (2023). *Netflix and the re-invention of television*. Cham, Palgrave Macmillan.

Fraccari R., Kerrigan P. (2024), "Exclusionary inclusion? Streaming platforms and trans inclusive policies and practices: A case study of Netflix", *Convergence*, 30(4), 1425-1441.

Frisina A. (2016) (a cura di), *Metodi di ricerca visuale*, Bologna, Il mulino.

Eugeni R. (2013), *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Roma, Carocci.

Katz E., Lazarsfeld P. F. (1955), *Personal Influence*, Chicago, Ill, The Free Press.



Antonella Capalbi
Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini

Eisenhardt K. M. (1989), "Building Theories from Case Study Research", *The Academy of Management Review*, 14(4): 532-550.

Jenkins H. (2006), *Convergence culture*, New York, New York University Press.

Hall S. (1997) (a cura di), *Representation. Cultural Representation and Signifying Practises*, Londra, Sage & Open University.

Hearn J. (2004), From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men, "Feminist Theory", 5, 1.

Hirsch P. M. (1972), "Processing fads and fashions: An organization set analysis of culture industry system", *American Journal of Sociology*, LXXVII, 4: 639-659.

Lobato (2019), *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. Tr. It. *Geografia della distribuzione digitale*, Roma, Minimum Fax, 2020.

Lotz A., Lobato R. (a cura di) (2023), *Streaming Video: Storytelling Across Borders*, New York, New York University Press.

Lotz A. (2018). *We now disrupt this broadcast. How cable transformed television and the internet revolutioned it all*, Cambridge, MA, MIT Press.

Lot, A. (2017). *Portals. A Treatise on Internet-Distributed Television*. Ann Harbor, Maize Books.

Oddone C. (2020), *Uomini normali. Maschilità e violenza nell'intimità*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Marzo P. L, Mori, L. (2019), "Introduzione. La prospettiva sociologica dell'immaginario", in Marzo, P. e Mori, L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

Morin E. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Parigi, Les Editions de Minuit.

Mori L. (2019), "L'immaginario e il legame sociale. La vita inconscia delle rappresentazioni", in Marzo, P. e Mori, L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis.

Mitchell W. J. T. (2015), *Image Science. Visual Culture, and Media Aesthetics*, Tr. It. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi, 2018.



Antonella Capalbi
Quando il trauma è un abuso sessuale subito da uomini

Oddone C. (2020), *Uomini normali. Maschilità e violenza nell'intimità*, Torino, Rosenberg & Sellier.

Ruspini E. (2003), *Le identità di genere*, Roma, Carocci.

Salsabila K. (2021), "Netflix: cultural diversity or cultural imperialism?", *Rubikon*, 8(1), 15-27.

Scaglioni M. (2006), *Tv di culto: la serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, V&P.

Schütz A. (1962), *Collected Papers*, Martinus Nijhoff, The Hague

Secondulfo D. (2019), "Prefazione. Per una sociologia dell'immaginario e del profondo", in Marzo P. L, Mori L. (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano, Mimesis, 7-17.

Secondulfo D. (2015), "Lo studio degli stereotipi e delle rappresentazioni sociali attraverso la sociologia visuale. Un esperimento di integrazione tra tecniche visuali e tecniche qualitative", in *Sociologia*, XLIX, 3, 9-18.

Sciolla L., Torrioni P. M. (2020), *Sociologia dei processi culturali. Cultura, individui, società*, Bologna, Il Mulino.

Tota A. L., De Feo A., Luchetti L. (2023). *Inquinamento visuale. Manifesto contro il razzismo e il sessimo delle immagini*. Milano, Mondadori Education.

Tota A. L. (a cura di) (2008), *Gender e Mass Media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi.

Tryon C. (2015), "TV Got Better: Netflix0s Original Programming Strategies and Binge Watching", *Media Industries*, 2(2), 104-116.

