

NEWFEMINISM NOW!

MEDIATED SEXUALITY & (IM)MEDIATED FEMINISM IN NEOLIBERAL TIMES: FEMALE DISAPPEARANCE, POLITICAL CORRECTNESS AND «NEOLIBERAL WOMANHOOD»

di Lorenzo Marras

§2

(im)Mediated Feminism. Dal «Social Justice Warriors» dei Sixties al «Social-Media Justice Warriors» dei Millenials

Reducing political speech to testimony to the suffering of victims inverts these claims to power and subverts the movements' activist spirit.

Jodi Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies*.¹

The free exchange of information and ideas, the lifeblood of a liberal society, is daily becoming more constricted. While we have come to expect this on the radical right, censoriousness is also spreading more widely in our culture: an intolerance of opposing views, a vogue for public shaming and ostracism, and the tendency to dissolve complex policy issues in a blinding moral certainty. [...] The way to defeat bad ideas is by exposure, argument, and persuasion, not by trying to silence or wish them away. We refuse any false choice between justice and freedom, which cannot exist without each other.

[A Letter on Justice and Open Debate](#), July 7, 2020

«This and so much else is a sign that Third Wave Antiracism forces us to pretend that performance art is politics. It forces us to spend endless amounts of time listening to nonsense presented as wisdom, and pretend to like it. [...] Battling power relations and their discriminatory effects must be the central focus of all human endeavor, be it intellectual, moral, civic, or artistic. Those who resist this focus, or even evidence insufficient adherence to it, must be sharply condemned, deprived of influence, and ostracized. [...] At the time, that kind of ideology was one of many dishes one sampled at the university buffet. The problem is that today, this reductive, prosecutorial, and ultimately joyless kind of thinking actually is taking over not just university culture but American culture at large».

J. McWhorter, *Woke Racism*.²

¹ J. Dean, *Democracy and Other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism and Left Politics*, Duke University Press, Durham- London, 2009, p. 5

² J. McWhorter, *Woke Racism. How a New Religion Has Betrayed Black America*, Portfolio/Penguin, New York, 2021 (Ebook Edition), Chapter 1: What Kind of People?

È anche alla «Social Justice» e al *Social(Media) Justice Warrior* che, in *Mediated Sexuality*, ci riferivamo quando abbiamo parlato di “radicalizzazioni contraddittorie” della cultura della desessualizzazione. *Social Justice Warrior* è termine che nella storia dei movimenti di protesta è stato talvolta utilizzato per indicare tutti coloro che “combattevano” per i diritti sociali, civili e di genere (seppur talvolta definiti *Social Justice Activist* e non *Warrior*). Coloro, donne e uomini, di differenti estrazioni sociali e culturali, che nel dopoguerra americano (ma anche prima) scesero in piazza, manifestarono e marciarono, furono perfino arrestati, malmenati, feriti e anche uccisi, quindi si batterono per una giustizia “sociale”, per ridefinire le ingiustizie, le disegualianze e le condizioni sociali (di classe, di sesso, di genere etc.); persone di differente estrazione sociale, etnia e genere che lottarono assieme per una causa autenticamente comune (*common good*) e per l’interesse di tutti (così almeno in molti credevano e speravano).³

Dai 2010s *Social Justice* e *Social Justice Warrior* (talvolta qui abbreviato in *SJW*) hanno assunto significazioni ulteriori e diverse rispetto a quelle dei *Sixties*, legate all’attivismo attraverso la rete e i social-network, cioè sorte dopo l’esplosione e la diffusione ubiquitaria delle tecnologie comunicative ed informatiche, la nascita della «rete» e dei (social)media partecipativi e l’avvento delle «Identity Politics», della «Cyber Culture» e della «Fan Culture», quest’ultima fattasi non solo globale ed ubiquitaria, ma anche culturalmente, politicamente e socialmente decisiva e influente. In questo senso, la «Social Justice» dei 2010s, s’inscrive in un paesaggio storico e culturale che ha visto l’avvento dei coevi e sempre tra loro correlati e reciprocamente costitutivi fenomeni della *Queer Culture*, della *Woke Culture*, della *Political Correctness*, della *Critical Race Theory* e della *Cancel Culture*. Ed è questo paesaggio che rende la «Social Justice» dei 2010s un qualcosa di ben diverso dalla “Social Justice” dei *Sixties*, strutturata su di una prassi ed una ortodossia altrettanto differenti.

A seconda dei casi, nei 2010s «Social Justice» e «SJW» possono essere utilizzati nel loro senso (più o meno) originario, critico, progressista e positivo – in qualche modo equivocandosi con le significazioni dei *Sixties* – oppure in un altro deterioro, appunto «cinico» e negativo, finanche “pericoloso”,⁴ per infine arrivare in alcuni casi – con *Social*

³ Cfr. anche R. Streitmatter, *Voices of Revolution. The Dissident Press in America*, Columbia University Press, New York, 2001. In particolare si veda: Part 4: *Changing the World in a Single Generation*, pp. 181-284. Scriviamo “...di lottare per tutti, così in molti credevano” perché, com’è noto, una delle maggiori criticità dell’attivismo sociale e per i diritti civili dei *Sixties*, soprattutto quelli della *New Left*, per più di un rispetto fu quella di essersi fatto espressione, magari inconsapevole, di una precisa parte/classe sociale, ed in particolare la *middle class* bianca benestante e/o privilegiata.

⁴ Così, ad esempio, ritengono Helen Pluckrose e James Lindsay, *Cynical Theories. How Activist Scholarship made Everything about Race, Gender, and Identity, and Why This Harms Everybody*, Pitchstone Publishing, Durham, 2020. Pluckrose e Lindsay vogliono offrire una interessante storia di come il concetto di *social justice* si sia trasformato dopo i 1960s, in particolare a causa dell’ingresso e del successo delle teorie postmoderne in Usa, assumendo l’aspetto di quello che oggi, diversamente dai *Sixties*, s’intende con «Social Justice» (gli autori differenziano la “Social Justice” dei 2010s da quello che con tale sintagma si più o meno sempre designato fino ai 1980s, con l’utilizzo delle iniziali maiuscole e minuscole). Seppur declinato da un punto di vista diverso da quello qui presentato il testo di Pluckrose e Lindsay, vogliamo più o meno fare nostro il loro intento: «Let us make clear our own social and political commitments: we find ourselves against capitalized Social Justice because we are generally for lowercase social justice». Su come intendere esattamente il senso del nostro essere “against capitalized Social Justice”, che già in qualche modo dovrebbe emergere da questa sezione, rimandiamo

Justice Warrior – anche ad assumere connotazioni offensive e sessiste, equivalenti ad un vero e proprio insulto.⁵

Nelle sue declinazioni più ciniche, e da molti considerate peggiorative, *Social Justice Warrior* è andato ad indicare tutti coloro che, in nome di una presunta correttezza politica (*political correctness*) sempre più pervasiva e fanatica (soprattutto per quel che riguarda l'oggettivazione e la sessualizzazione delle donne, nonché, e in particolare dai 2010s, per tutto ciò che ruota attorno alla variegata galassia del concetto di «identità di genere»), combattono non solo per una maggiore “giustizia sociale” e una più corretta rappresentazione della donna, ma anche per “imporre” una sorta di codice “sociale e morale” nei social-media, dell'entertainment in genere ed in ogni campo dell'espressività, appunto la nuova versione, mediaticamente «social», di «Social Justice», quella passata attraverso il fuoco del postmoderno, del trionfo globale delle politiche neoliberali e delle rivoluzioni tecnologiche ed informatiche dei 1990s-2010s. Il *Social Justice Warrior*, per come qui inteso, è quindi chiunque sia attivamente coinvolto nella battaglia per la «Social Justice» dei 2010s e faccia un uso estensivo e fanatico della *political correctness*.

Political correctness, che seppur può sembrare pleonastico sottolinearlo, si basa appunto non sul concetto di giustizia, ma su quello di correttezza; una differenza che può apparire insignificante, ma che è invece decisiva, poiché ciò che è politicamente corretto non per questo corrisponde a ciò che è politicamente giusto, e viceversa. E lo stesso vale, seppur con minore evidenza, con il concetto di vero, ciò che è corretto non sempre equivale a ciò che è vero (tutt'al più, e quando va bene, alla probabilità che ciò sia vero); a meno di non ridurre la “verità” unicamente alla sua significazione razionale e/o più riduttivamente scientifico-sperimentale, la verità come «adaequatio». Ciò detto, molti *SJW* sono però arrivati anche a pretendere che gli autori “inserissero” elementi narrativi (personaggi, situazioni, immagini dialoghi etc.) che fossero conformi⁶ a quella che ritenevano avrebbe dovuto essere non solo una narrativa autenticamente progressista, ma una corretta narrativa in sé e per sé.⁷ In questa

alla lettura della sezione 3 *Neofeminism Now! From Social Feminism to Market Feminism*, nel quale si cerca di mostrare come una «Social Justice» incastonata in un frame neoliberista e nelle sue strutture del sentire possa facilmente convertirsi nel suo contrario, cioè in una «Social Injustice». D'altro canto, non concordiamo con la lettura che Pluckrose e Lindsay offrono del marxismo e/o delle teorie socialiste, affetta da un'analisi superficiale e spesso caricaturale e pamphlettistica, la quale tradisce una scarsa comprensione delle tesi e delle proposte che si vorrebbero criticare.

⁵ Com'è dovrebbe essere evidente, non concordiamo del tutto con la voce *Social Justice Warriors* del [dizionario online dell'Oxford University Press](#), che sembra leggere il fenomeno appunto solo in senso unilateralmente dispregiativo, schiacciandolo sulla declinazione, spesso ingiuriosa, che è andata significandosi nelle controversie sul “gamergate” e di cui parleremo poco più avanti. Anche solo perché, si potrebbe sostenere, in maniera poco convincente, che *SJW* sia in sé un insulto solo perché così può essere utilizzato. Se così fosse, ciò dovrebbe riscrivere, ad esempio e a maggior ragione, anche la “storia” ed il “significato” del termine *queer*, che, com'è noto, nasce come termine derogativo, se non un vero e proprio insulto per indicare gli omosessuali. Oppure, ci si potrebbe chiedere, perché per *SJW* non dovrebbe valere lo stesso di quanto sostenuto da Rachel McKinnon in [The Epistemology of Propaganda](#) a proposito del termine TERF (*Trans-Exclusionary Radical Feminists*)? Cioè: *The idea—it seems to be—is that ‘TERF’ is a term used to denigrate women, and so it is a slur. However, this is an absurd, nonsensical view of the nature of slurs* (p. 3). Peraltro, se *Social Justice Warrior* fosse unicamente da intendersi come un insulto, ci si potrebbe chiedere perché Kelly Sue DeConnick (una delle fumettiste più note e influenti dei 2000s/2010s) ha definito, pur sapendo che il termine poteva essere inteso come un insulto, [Captain America come un Social Justice Warrior](#).

⁶ Conformi, si potrebbe anche dire, a tutte quelle idee che si riteneva stessero “dalla parte giusta della storia”.

⁷ Nei 2010s tra le più celebri campagne “social” per condizionare gli autori affinché modificassero la caratterizzazione dei propri personaggi e li si rendesse adatti a promuovere la “gender equality /inclusiveness”, si

climax di *political correctness* trasformata in regime di visibilità, tale inclusione viene considerata non solo legittima, ma anche necessaria, perfino quando non è in sintonia né con l'immaginario dell'opera né con le intenzioni dell'autore/artista.

Dicevamo che il «*Social Justice*», così inteso, diventa qualcosa di diverso dall'attivismo della giustizia sociale dei 1960s, ed una variante esasperata della “*Woke*” culture dei 2000s/2010s, quella costante attenzione e “vigilanza” mediatica, oltre che pubblica e civile, verso tutti problemi di “Giustizia Sociale” (in particolar modo verso tutte le spesso invisibili ed inconsce ingiustizie sistemiche, strutturali e culturali legate alle *Identity Politics*), come anche ai vari problemi di natura “ambientale” (*Environmental Justice*).⁸ Allo stesso tempo, assume l'aspetto, di un costante atto d'accusa verso tutti coloro che li violano o, il che è divenuto equivalente, non li supportano. La «*Social Justice*» assume, allora, l'aspetto di una estremizzazione, non solo di quella giustizia sociale che ha sempre contraddistinto l'attivismo “liberal” (e in particolare quello femminista)⁹ della *equality* ed *inclusiveness*, e in genere di ogni forma di “politica per il riconoscimento”, ma soprattutto della loro stessa e specifica versione di cosa sarebbe “*Social Justice*” e che si ritiene essere l'unica, oggettiva e indiscutibile, significazione possibile della giustizia sociale. Con il risultato che, nei 2010s, l'attivismo mediatico progressista per l'*equality* e l'*inclusiveness* è diventato sempre più intollerante verso il «dissenso» e così, altrettanto spesso, scatenando un vero e proprio “squadrismo” social/mediatico e trasformando il dissenso in un sinonimo di «hate speech», un crimine d'odio. Cosa, questa di una sorta di “squadrismo social” e progressista verso chi dissente dall'opinione ufficialmente, socialmente, “corretta”, particolarmente curiosa, poiché il dissenso cos'è stato se non ciò che più ha contraddistinto fin dal XIX secolo e almeno fino ai 1980s l'attivismo critico e *popular* della “sinistra” e in particolare quello del femminismo. Ebbene, quello che è emerso in quindici anni di «media e woke feminism» è, al contrario, che la critica non è ammessa, e ogni rappresentazione dell'*empowerment* femminile, a prescindere dalla sua qualità espressiva, non è legittimamente contestabile e quando lo si fa è perché si è sessisti o sottomessi alla cultura eteropatriarcale. Con la problematica conseguenza – per ogni espressione artistica – da una parte che un prodotto che rappresenti l'*empowerment* femminile è “good” solo per il fatto che rappresenta l'*empowerment* femminile, a prescindere da come lo si rappresenta e con quale livello espressivo lo si propone; dall'altro che il «messaggio» che viene a veicolare è che una donna, per il solo fatto di essere una donna, non può e non deve mai essere criticata, in nessuna occasione, neanche quando – a prescindere dall'essere donna – si comporta assurdamamente o non è in grado di fare questa cosa o quest'altra, o quantomeno di

può ricordare quella per rendere il personaggio di Elsa di *Frozen* (Chris Buck/ Jennifer Lee, 2013) nel secondo episodio una “LGBTQ+ Princess” e così contribuire ad una presa di coscienza sociale e ad una maggiore educazione civile sulla questione LGBTQ+ e, così, ad una sua normalizzazione. Come abbiamo avuto modo di vedere anche in L. Marras, *L'ombra e il femminile nella fiaba Disney – Una lettura di Frozen 2. Il segreto di Arendelle*, la campagna social [#GiveElsaAGirlfriend](#) non è riuscita ad avere successo. Anche solo perché ciò avrebbe lasciato presagire un'epoca in cui il pubblico poteva dettare agli autori e alle case produttrici quali temi, quali caratterizzazioni, quali svolgimenti e quali finali il “loro” film avrebbe dovuto avere, in una sorta di “user generated script”, che poi qualcuno avrebbe dovuto solo mettere in scena esattamente per come, sulla base della maggioranza dei *click*, il web aveva scelto.

⁸ A. Romano, *A History of “Wokeness”*, «Vox», October 9, 2020.

⁹ Fin dai 1970s il *liberal feminism* ha trovato la propria specificazione rispetto al *leftist* e al *radical feminism* proprio nel concentrarsi sulle questioni della *gender equality* e degli ostacoli che, in particolare nel mondo del lavoro, la donna doveva fronteggiare per ottenerla. Lo ha fatto, a differenza del *leftist feminism*, rimanendo all'interno della cornice della teoria standard dell'economia e non attraverso una sua critica. Seppur da un punto di vista diverso rispetto a quello qui in oggetto cfr. anche A. Van Gundy, *Feminist Theory, Crime, and Social Justice*, Elsevier, London-Waltham, 2014.

farla bene. Un modello, cioè, che a prescindere dal sesso/gender, dal colore della pelle etc. etc., invece di «empowering» la persona, vuole rinchiuderla in una fantasia infantile: quella di un mondo ideale dove non si è mai criticati e non si deve mai essere criticati. La liberazione delle donne invocata nei *Sixties*, quella dall'essere oppresse per il solo fatto di essere donne, stando alla rappresentazione mediatica *mainstream* dei 2010s si compirebbe, allora, nel non poter mai essere messa in discussione, “giudicata” e “criticata”, finanche semplicemente essere “valutata”, e questo solo perché si è donna ed anche quando ciò non avrebbe a che fare solo con l'essere donna.

In questo senso, si potrebbe dire che il *Social Justice Warrior* rientri perfettamente all'interno di quella trasformazione della cultura *liberal/left* che Jodi Dean ha definito come «communication capitalism», in un panorama ideologico nel quale la sinistra “liberal” ha sempre di più adottato la logica, la retorica e il linguaggio dell'avversario, per così rimanere incastrata nella sua cornice mentale, cioè nella sua visione del mondo; quella, ad esempio, del consumismo e del privilegio del sé, del capitale umano, della disciplina e dell'*hard working* per raggiungere il “successo” e un autentico riconoscimento. Nonché, la sinistra *liberal*, ha fatto propria anche una logica (neoliberista) della vittimizzazione individuale e “particolare” rispetto agli interessi della comunità.¹⁰ Ed è così che le lotte sociali ed economiche per come venivano intese nelle battaglie per la giustizia sociale dei 1960s è come se fossero finite in secondo piano nella priorità dell'attivismo sociale per i diritti individuali.¹¹

Così facendo, però, si è cominciato a considerare l'arte, l'estetica e la “narrazione” in genere, come comunicazione sociale volta soprattutto a pubblicizzare e sensibilizzare (o,

¹⁰ Sulla questione del “victim feminism” e la trasformazione neoliberale del vittimismo da logica strutturale (dell'oppressione) a responsabilità individuale, a stato emotivo personale, mentale, e non come un fatto oggettivo e sociale cfr. R. Stringer, *Knowing Victims. Feminism, Agency and Victim Politics in Neoliberal Times*, Routledge, London-New York, 2014.

¹¹ «Still others, whether they voted or not, emphasize the futility of electoral politics under conditions of communicative capitalism, which I define as the materialization of ideals of inclusion and participation in information, entertainment, and communication technologies in ways that capture resistance and intensify global capitalism. [...] Insofar as too many on the academic and typing left have celebrated isolation as freedom and consumption as creativity we have failed to counter the neoliberalization of the economy. Even worse—we have failed to provide good reasons to support collective approaches to political, social, and economic problems. It's easier to let the market decide. [...] The position of victim (rather than victor) grows out of a prominent strain of contemporary American politics, namely the rights discourse associated with movements for civil rights, women's rights, and the rights of sexual minorities. Although often linked to left political correctness, speaking as a victim is at odds with the long history of the labor movement, as well as with the politics of the new left. One need but recall a whole series of claims to power: “Black power”, “Sisterhood is powerful”, “We're here; we're *queer*; get used to it”; “Power to the people”. Reducing political speech to testimony to the suffering of victims inverts these claims to power and subverts the movements' activist spirit. [...] Communicative capitalism's consumerism, personalization, and therapeutization create ideal discursive habitats for the thriving of the victim *identity*. One might think here of gated communities (for huge houses with loads of closet space); surveillance cameras (I need to be sure that I'm safe), global positioning systems (where am I, anyway?), and RFID tags (no child left behind) as well as mini-furors over tainted pet food and ill-constructed toys. Moreover, particularly since leftists adopted the neoliberal language of hostility to regulation, constraining and penalizing corporations has seemed limited to the possibility of locating innocent, aggrieved victims as if obscene inequities in corporate salaries and benefits weren't themselves criminal. Innumerable foundations organized around health and disease likewise struggle on behalf of victims, trying to secure ever-intangible “awareness”». J. Dean, *Democracy and other neoliberal fantasies: communicative capitalism and left politics*, pp. 1-6. Sulla colonizzazione dei partiti di sinistra occidentali da parte dell'ideologia neoliberale cfr. anche S. L. Mudge, *Leftism Reinvented: Western Parties from Socialism to Neoliberalism*, Harvard University, Cambridge, MA, Press 2018

meglio, adattandolo alla retorica digitale dei 2010s, «influenzare») il pubblico su questioni morali, sociali e civili. L'arte e la *popular culture* in generale, allora, in questa narrativa devono “servire” sempre a qualcosa di utile, in questo caso all'edificazione sociale, spesso, così, perdendo la loro natura d'intrattenimento popolare, magari uno di “alto” livello, per trasformarsi in veri e propri «sermoni», con l'artista nelle veci di un celebrante. Non tarda, però, a mostrarsi quella verità che ci dice come ogni arte che “serve”, corre sempre il pericolo di rendersi schiava di ciò cui deve rendere servizio, mai realmente libera; nel caso dei *Social Media Justice Warrior* vedendosi soggetta ad un messaggio “politico” preconcepito, cioè inserito a forza, e spesso con la colla, a storie e personaggi che, per le ragioni artistiche più disparate, non vogliono e neanche possono averli, se non vedendo “violentate” la propria narrazione, le proprie intenzioni espressive, la propria autonomia autoriale e artistica, addirittura, in molti casi, anche la stessa pretesa progressista.¹² Vale la pena sottolineare il “passaggio” ancora una volta: non si tratta, per l'artista, solo di evitare di aggiungere elementi narrativi e/o visivi che possono risultare offensivi o discriminanti per quello o quell'altro “gruppo”, ma si deve inserire “obbligatoriamente” nella stessa narrazione l'inclusione e/o la promozione (diretta od indiretta) di quei gruppi, delle loro posizioni, della loro visione del mondo e del loro modo d'intendere le relazioni sociali.

¹² Ad esempio quando il multiculturalismo viene codificato in un regime di visibilità che ad opere di carattere e/o ambientazione storica è imposto in maniera acritica ed appunto storica. Si pensi ad una società multiculturale e senza disparità di genere e/o *gender free*, negli USA della guerra civile, nell'Inghilterra vittoriana, nella Russia di Caterina II o nello shogunato Tokugawa – il risultato potrebbe essere quello di far percepire al pubblico il contrario di quello che si vorrebbe, poiché una nuova generazione rischierebbe di non capire il perché, nella storia presente e futura, delle rivendicazioni razziali, di genere, delle minoranze etc., la cui fattualità non viene più rappresentata, per così renderla per un pubblico *mainstream* quasi una “anomalia” storica. Di conseguenza, parte del pubblico – che probabilmente riterrà che le varie disuguaglianze in fondo in passato non c'erano – potrebbe essere portato a non comprendere il perché ancora oggi si combatte e si deve continuare a combattere per tali rivendicazioni. Alla fine tali rappresentazioni invece di sensibilizzare lo spettatore verso le questioni di *racial & gender equality*, rischiano, invece, di desensibilizzarlo rispetto ad esse. Al punto in alcuni casi da rasentare un vero e proprio “oltraggio”, soprattutto quelli che in nome di una iperbolica estetizzazione rischiano di trasformare la denuncia in apologia, la repulsione in attrazione, il dramma in emozionante avventura, l'educativo in diseducativo. È questo il caso dell'estetizzante, e per chi scrive appunto oltraggiosa sia storicamente sia concettualmente, serie TV *Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino* di Philipp Kadelbach del 2021, tratto dallo sconvolgente libro del 1978 dallo stesso titolo di K. Hermann, H. Rieck e Christiane Vera Felscherinow. Vale, però, anche un'altra lettura di questa tendenza verso un anacronistico multiculturalismo storico, cioè quella che vi vede un tentativo di rendere naturale, destoricizzandola, l'attuale struttura economico-politica e le sue soggettività, quella neoliberale, le quali, al pari di una legge della natura, vengono così equiparate a qualcosa di immutabile e fuori dal tempo: come per la gravità, le strutture del presente vengono “percepite” come un qualcosa che c'è oggi, come c'era 10000 anni fa e come ci sarà da 10000 anni. D'altronde, come già visto insieme ad Eliot in [Hateful Now!](#), «if all time is eternally present, all time is unredeemable.». Meno enfaticamente, la verità – che qualsiasi studente alle prime armi con la ricerca storica ben conosce – è che la storia – intesa sia come insieme dei fatti accaduti sia come la loro interpretazione – non si fa con il buonsenso, cioè non secondo quello che è stato, che è accaduto, bensì secondo ciò che all'interprete appare sensato/giusto/corretto sarebbe dovuto accadere, sarebbe stato “giusto” accadesse. Questione, che, andando oltre l'*entertainment* storico-mediatico, nel 2020 ha scosso anche gli storici americani, quando con grane sorpresa il «1619 Project» del [New York Times Magazine](#) (l'idea alla base del progetto era quella di considerare l'inizio della storia americana il 1619 – l'anno in cui in cui ci fu la prima e violenta importazione violenta di schiavi nel 1619, piuttosto che su quella – negli anni spesso mitizzata – dello sbarco pellegrini nella baia del Massachusetts nel 1620 e, quindi, il 1776) è stato insignito del premio Pulitzer, nonostante [alcuni storici](#) abbiano manifestato diversi dubbi e accusato il progetto [di presentare numerose equivoci e criticità storiche, se non veri e propri errori](#). L'assegnazione del premio, nonostante le criticità del progetto, per molti è stato il segno che nei 2020s l'ideologia e il risentimento avevano preso il sopravvento sulla serietà e l'accuratezza della ricerca storica.

In molti hanno ritenuto, allora, che la prima vittima del politicamente corretto sia l'arte, nel suo senso più estensivo. Infatti, in nome della *political correctness* e della “giustizia sociale” per come intese nei 2010s¹³ il rischio sembra essere quello di mettere in pericolo sia la libertà d'espressione sia quella creativa (che nel mondo dell'arte sono sempre un tutt'uno), nonché quello di trasformare la ricerca di una maggiore attenzione ai problemi di *racial and gender (identity) social equality* in una propaganda calata dall'alto, resa obbligatoria (non legalmente, ma socialmente), e così sopprimere il dissenso;¹⁴ questo perché si devono seguire i dettami di un'unica e precisa narrativa, quella considerata vincente e che in maniera astratta, partitica, si ritiene essere dalla parte “giusta” della storia.¹⁵ A differenza di come fu nei *Sixties* e nella «New Hollywood» dei 1970s, le questioni di giustizia sociale non appaiono, cioè, espressione spontanea di un'urgenza storica,¹⁶ la quale emerge sempre da un sentire comune fatto proprio, interiorizzato, da un'intera generazione di artisti, e non un mero modello formale imposto, meccanicisticamente, alla maggioranza da una minoranza che si ritiene “illuminata”; un sentire, quello “storico”, che spesso definisce le differenze tra sperimentazione, avanguardia artistica e propaganda, tra artista ed educatore, tra autore, intrattenitore e pubblico e tra ruolo “politico” e progressista dell'arte e un suo ruolo, invece, commerciale, educativo, pubblicitario, finanche, come abbiamo già detto, sacerdotale.¹⁷ Si è arrivati, così, al punto da

¹³ Anche in questo caso, per dirla sempre con Nancy Fraser, una giustizia sociale che, rispetto a quella dei 1960s/1970s (la quale innervò gran parte della *New Hollywood* ed in genere la cultura popolare) tende a concentrarsi esclusivamente sulle politiche del riconoscimento ed escludere ogni “politica della redistribuzione” e di creazione del valore e del reddito. Così facendo, mentre le questioni concernenti il riconoscimento acquistano una esposizione mediatica finanche “eccessiva” (nel senso qui più volte specificato), le questioni politico-economiche, di differenza di classe, quelle legate alle disparità censitarie, alla redistribuzione e alla povertà, come anche quelle sulla solidarietà “sociale”, vengono, invece e paradossalmente solo in apparenza, a scomparire dall'orizzonte mediatico *mainstream* e implicitamente derubricate a problemi non realmente classificabili come “sociali”. Assumono l'aspetto, cioè, di problemi individuali, conseguenza di come si è “giocata” la propria partita con il mondo della vita o, il che è lo stesso, con il mercato; un orizzonte che, quindi, tende a rappresentare come i protagonisti principali sempre, ed in un modo o nell'altro, come di grande “successo”, e quando così non è, spesso ciò è perché sono vittime di “ingiustizia sociale”. Come cercheremo di vedere più nel dettaglio nella terza parte, *Neofeminism Now!*, in questa narrativa la povertà, e quindi anche la disuguaglianza di classe e/o economica, diventano una responsabilità esclusiva del singolo, il risultato della sua incapacità di rispettare e ben interpretare le regole del gioco del mondo, quello pervaso dal *rationale* del capitalismo neoliberista; il proprio successo diventa, cioè, una questione di “merito” individuale basato su di una competizione senza esclusione di colpi. Allo stesso tempo, surrettiziamente si ottiene anche un altro risultato, cioè quello di abituare il grande pubblico a quella criminalizzazione della miseria messa in atto soprattutto da “regimi” di regolamentazione neoliberale.

¹⁴ In USA la questione della tolleranza e della soppressione del dissenso – soprattutto in ordine alla questione del rapporto tra diritti e sicurezza – ha rappresentato un terreno di scontro politico almeno dal 1940, con l'approvazione dello [Smith Act](#). Su come le questioni aperte dall'approvazione dello Smith Act siano ancora attuali, soprattutto dopo l'11/9 cfr. D. T. Haverty-Stacke, *Trotskyists on Trial: Free Speech and Political Persecution since the Age of FDR*, New York University Press, New York-London, 2015.

¹⁵ Avendo il partito Neo-Democratico di Clinton/Obama abbracciato completamente la campagna contro ogni discriminazione, e avendola resa strutturale della propria agenda politica, *de facto* si è come avuta la sensazione che i media, i giornalisti, gli artisti, le celebrità etc. dovessero, anche quando non di appartenenza «Democratica» e/o «Liberal», farsi, volenti e nolenti, promotori dei temi e delle questioni centrali delle campagne elettorali appunto democratiche. Come se la vittoria politica di una fazione, implicasse per tutti i cittadini non solo il doversi adeguare, ma anche professare e farsi attivi “promotori” delle politiche dei vincitori, e nei casi ritenuti più gravi (categoria che ogni giorno diventa più sfuggente e inclusiva) pena, appunto, la “cancellazione sociale”.

¹⁶ In particolare, sul rapporto tra il femminismo e l'arte nei *Sixties* o, meglio, sulla possibilità stessa di un'arte “femminista”, J. Kennedy, T. E. Mallory, A. Szymanek, *Transnational Perspectives on Feminism and Art. 1960–1985*, Routledge, New York-London, 2021.

¹⁷ E questo anche solo perché, esattamente come vorrebbero i fautori di una *political correctness* trasformata in inviolabile codice espressivo, tra le funzioni della grande arte, non c'è, forse, anche quella di scuotere le

dare l'impressione che tutto ciò che va ad infrangere questa precisa narrativa sia da ritenere come equivalente ad "injustice".

Di qui la conseguenza per i trasgressori, qualora non ci si dovesse attenere alla narrativa o addirittura la si contraddicesse, di una vera e propria condanna "social", *de facto* trasformando ogni opinione critica o contraria alla politica "Woke"/SJW, come anche quella sulla "Gender Identity", in un "reato". I colpevoli, allora, possono diventare oggetto di una campagna, spesso altrettanto violenta di quelle che si volevano denunciare e combattere, di boicottaggio e ostracismo attraverso tutti i social media (e non solo). Lo scopo sarebbe quello di riuscire lì dove la legge ordinaria per le ragioni più disparate fallisce: "costringere" lo stesso interessato e/o coloro che costituiscono la sua fonte di reddito, che siano istituzioni, società private o anche sponsor, a porvi rimedio. Una tempestosa pubblicità negativa sui media, infatti, è in grado di creare non pochi problemi all'azienda/datore di lavoro/finanziatore, spesso più di quelli causati dalla legge, trasformandosi in un danno d'immagine che porta con sé notevoli ripercussioni sia economiche sia di prestigio; e questo è maggiormente vero negli Stati Uniti, dove talvolta si è ostaggio di costosissimi, e quindi inarrivabili per la media dei cittadini, studi legali. Ed è così che dalla metà dei 2000s, una volta che il Web 2.0 è diventato realtà, la *fan culture* ha compreso il potere, culturale e finanziario, che possono offrire i media interattivi e partecipativi, proiettando quella che ancora nei 1990s era una "semplice" subcultura, appunto quella dei fan, in una potenza "politica". Potendo ora contare su di una rete non organizzata, decentralizzata e non distribuita in grado di sfruttare una particolare ed efficace concrezione

coscienze, e farlo raccontando sempre qualcosa di "scomodo", di "provocatorio", di "sovversivo", qualcosa che magari non si vuole sentire, appunto qualcosa di *politically incorrect*. Lo sforzo, insomma era sì quello di promuovere una determinata idea politica e sociale, ma anche quando non proveniva direttamente dal sentire degli artisti, essi erano (più o meno) liberi di rappresentarlo come meglio credevano. Poi, se il movimento e la voglia di diffondere quelle idee si ampliava, era ovvio che si poteva convergere su di una sorta di omogeneità d'intenti; una omogeneità, però, che era espressione appunto spontanea e che scaturiva dallo spirito del tempo, che non veniva imposta da precise linee guida espressive e produttive. Sarebbe stata possibile – ci si potrebbe chiedere – la «New Hollywood» se nei *Sixties* si fosse proibito all'arte, e imponendolo dall'alto, di discostarsi dalla narrativa all'epoca considerata ufficiale? Si pensi, anche, che tali demarcazioni, seppur con diversi gradi di fluidità, hanno contraddistinto anche molta dell'estetica comunista della terza internazionale, per poi, al termine della stessa, nel 1943, vedere sempre di più schiacciare l'arte e la sperimentazione estetica sulla propaganda. Nonostante ciò, molto del *network* artistico creatosi durante la terza internazionale è riuscito a sopravvivere alla «stalinizzazione» dell'estetica, per continuare proporre un'arte non asservita solo alle esigenze della propaganda, e riuscire ad arrivare a proporsi e riverberarsi fin nei 2000s. In *Comintern Aesthetics*, Amelia Glaser e Steven Lee hanno cercato di mostrare come «it is tempting to think of "Comintern aesthetics" as synonymous with the coercion of artists and writers by state and party or, more specifically, with Soviet socialist realism. In response, the volume highlights the gap between the entropic actuality of the Comintern (more on which later) and its unrealized and perhaps unrealizable dream: to balance centripetal control with local struggle, internationalism, and nationalism. As the chapters here demonstrate, this dream of world revolution persists through the aesthetic – through specific cultural forms that continue to survive the Comintern's and Soviet Union's downfalls. These forms are by no means limited to socialist realism, which was enshrined only in 1934, that is, fifteen years after the Comintern's founding, but include a wide range of experimental realisms and modernisms». A. M. Glaser, S. S. Lee (a cura di), *Comintern Aesthetics*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2020, p. 5. In questo contesto, allora, è utile ricordare, come fa Jonathan Friedman, che il concetto di *Political Correctness*, a differenza di quel che spesso si ritiene, è un concetto nato ben prima che negli Usa dei 1980s/2000s, «the notion is much older. Its roots are in the nineteenth century if not earlier, but in more recent times it actually comes from the Soviet Union, more specifically the Stalinist era, when *politicheskaya pravil'nost'* – literally, "political correctness" – was used with positive connotations within the party as essential for the control of citizens. It was used in the same way in Maoist China and later emerged on the left as a joking, cynical internal criticism of orthodoxy, a notion that partly identified the New Left as opposed to the Old». J. Friedman, *PC Worlds. Political Correctness and Rising Elites at the End of Hegemony*, Bergham, New York-Oxford, 2019, p. 85.

dello [stand alone complex](#) all'interno dell'*internet culture* – la “Fan Culture” dai 1990s prende sempre di più coscienza di sé, scoprendo, nei 2010s, di possedere un significativo, concreto e talvolta decisivo impatto sia sociale sia economico, essendo ora in grado d'influenzare non solo la prassi pubblica e culturale, ma anche quella politica. Insomma, una cultura che l'*establishment* non poteva più permettersi di ignorare.

Anche in questo caso, però, partendo da giuste rivendicazioni e da un interessante utilizzo della comunicazione sociale per sensibilizzare e aiutare su questioni controverse e sulle quali le istituzioni non riuscivano mai a fare abbastanza, il fenomeno è stato radicalizzato al punto, nei casi più gravi, da rasentare l'intolleranza e così convertirsi in una “paranoica” bestia senza controllo, cioè in [un vero e proprio tribunale inquisitorio popolare e “al di là della legge”](#). Nei 2010s, allora, i *Social Media-Network* si sono rivelati come il tribunale perfetto per una più rapida “giustizia diretta”, una giustizia dei “Like” e una giuria dei “Follower” e appunto al di là della legge; un tribunale dove sempre di più la colpevolezza viene determinata dallo stesso atto d'accusa,¹⁸ per arrivare, in alcune delle sue radicalizzazioni, a mettere in dubbio la stessa idea di presunzione d'innocenza.¹⁹ Si è compreso, infatti, che, in una società compiutamente digitale e iperconnessa, l'isolamento sociale e/o “social”, nonché la precarietà economica e/o lavorativa che talvolta ne consegue, possono essere una “punizione” ben più tremenda rispetto a quella legale e carceraria. In una società degli individui, sempre più parcellizzata, centrata sul sé e ipercompetitiva, dove la popolarità è più decisiva della propria integrità etica e morale ed il “sociale” è da prendere in considerazione solo quando genera un “profittevole” ritorno a sé, nessuno, infatti, vuole essere associato od offrire sostegno a qualcun'altro quando questi è motivo di vergogna. Insomma, un vero e proprio giustizialismo, che è in grado di funzionare in maniera più efficace e ben più rapidamente della legge ordinaria, senza peraltro violarla. Attraverso una martellante tempesta social e/o mediatica contro il bersaglio polemico, con lo scopo di “cancellarlo” da tutte le cerchie sociali e lavorative, siano esse reali o virtuali (sempre, poi, che nei 2020s se ne possa rintracciare una vera e propria differenza), la punizione, infatti, può facilmente convertirsi in una condanna a vita, quella dove la propria immagine pubblica (che, poi, dai 1990s ed con l'avvento dei *Social Network* è diventata praticamente indistinguibile da quella privata) è per sempre rovinata. Com'è noto, questo attacco al «capitale sociale» degli individui, nei 2010s ha preso il nome di [Cancel Culture](#).²⁰

¹⁸ Questo, però, vale per tutte le fazioni in gioco, pro o contro, *progressivist or hater*. Cfr. anche M. Erbschloe, *Social Media Warfare. Equal Weapons for All*, CRC Press, Boca Raton-London-New York, 2017.

¹⁹ In questo senso, l'accusato perde lo statuto di innocente fino a prova contraria, diventando, invece, colpevole fino a prova contraria. Esemplificativo delle radicalizzazioni in questione è, in Spagna, quella legge in discussione nel 2021 che dovrebbe garantire che il consenso ad una qualsiasi rapporto sessuale da parte di una donna sia libero, volontario e anche “chiaramente manifestato” e che dovrebbe garantire dall'abuso del mito, di cui già facevamo riferimento in *Mediated Sexuality*, del «se è no è sì», cioè quello che troppo spesso porta gli uomini a credere che se “una donna non dice nulla, allora è d'accordo, se una donna dice no, allora dice forse e se una donna dice forse, allora dice sì». Ebbene partendo dalla giusta necessità di combattere questo mito, si è però arrivati ad una estremizzazione per la quale non è più chiaro in cosa consisterebbe la “chiara manifestazione” (da quel che si evince si dovrebbe far firmare alla donna una sorta di «consenso informato»), cosa che ha portato la stessa “giustizia spagnola a ritenere «[“non necessaria” la nuova definizione, perché danneggerebbe la presunzione di innocenza. Secondo il Consiglio Generale del Potere Giudiziario, questa modifica obbligherebbe l'accusato a dimostrare la volontà della presunta vittima, contraddicendo il principio secondo cui dovrebbe essere l'accusa a presentare le prove](#)».

²⁰ Impossibile, in questa sede, approfondire la genesi del fenomeno della *Cancel culture*, il quale, peraltro, ancora in principio dei 2020s è stato poco analizzato dal punto di vista storico e scientifico. Quel che è certo, e di cui facevano cenno in principio di questa sezione, anche per la *Cancel culture*, come per il Politically Correct o la Woke Culture, vale il principio che esso è un fenomeno, un concetto ed termine storicamente determinato, che non può non solo esistere (se non travisandone le precipue significazioni), ma anche essere semplicemente

Cancel Culture, che a sua volta si accompagna ad una sempre più sensibile *Offense-taking Culture* e ad una *Identity Politics Culture*, le quali, in Usa, e in genere nel mondo anglofono, hanno cominciato, richiamandosi sempre l'una con le altre, a [ridefinire i confini stessi della libertà d'espressione](#): «the old lesson of “think before you speak” has given way to the new

pensato al di fuori di precise condizioni storiche, materiali, culturali, politiche e sociali; condizioni che prima dei 1990s non si erano ancora date. In questo senso, *Cancel culture* è un concetto nato propriamente attorno a cavallo tra i 2000s ed i 2010s ed è espressione e fenomeno della subcultura di Internet, per poi durante i 2010s assumere significazioni, modalità espressive più complesse e palcoscenici mediatici più ampi e diversificati. La *Cancel culture*, insomma, presuppone la diffusione globale ed ubiquitaria delle tecnologie digitali, comunicative ed informatiche, la nascita dei (social)media partecipativi, resi possibili dall'avvento e dalla reale diffusione – databile a partire dal 2005 – del Web 2.0, nonché dall'esplosione e la diffusione di una fan-culture che, uscita dal suo stato di minorità, si è fatta attivo attore culturale e politico in grado di influenzare, e talvolta pesantemente, la prassi sociale ed economica. In questo senso, nel senso cioè di un concetto che non può essere reso astorico e trasformato in uno strumento atto a leggere momenti storici e culturali precedenti all'avvento dei fenomeni storici sopraricordati (ed anche ad altri), non è possibile pensare una *Cancel culture* rinascimentale, oppure equivocarla con tutti quei movimenti storici e politici che hanno voluto “far scomparire” una determinata popolazione, etnia o cultura; ad esempio un genocidio e/o una pulizia etnica tecnicamente non hanno nulla a che fare con la *Cancel culture* per come intesa nel discorso politico, sociale, mediale e culturale post 2010. Per una lettura tecnica e “scientifica” della *Cancel culture* cfr. E. Ng, *Cancel culture. A Critical Analysis*, Palgrave Macmillan, Cham, 2022. A quanto ci è dato sapere Ng è la prima che ha cercato di analizzare il fenomeno dal punto di vista storico-scientifico e non meramente “polemico”, cioè legato, com'è nella stragrande maggioranza dei casi almeno fino al 2020/2021, alle questioni della libertà d'espressione etc. L'autrice, ha cercato di contestualizzare la genesi e gli sviluppi della *Cancel culture* e delle sue pratiche appunto all'interno della diffusione dei media-partecipativi, del conseguente *Social Media Activism* e della fan-culture. Oltre all'analisi di molti “casi” celebri di pratica della cancellazione, è particolarmente interessante il capitolo 3 (pp. 39-72) nel quale si cerca di rintracciare una delle linee genetiche della *Cancel culture* nella *Black Culture* (Black Cultural Practices/[Black Twitter](#), [Hashtag Activism](#)). Pur non concordando del tutto con alcuni dei sottotesti del lavoro di NG – ad esempio un sempre strisciante e “polemicamente” surrettizio collegamento tra ogni critica alla *Cancel culture* e l'*American Conservative Culture* e la tendenza, anch'essa un po', strisciante a tralasciarne le molte equivocità, se non esserne addirittura condiscendente, rimanendo sempre in equilibrio instabile tra una *Cancel culture* come “Justice” ed una come “Censorship” –, ad oggi (2022) il suo rimane il testo accademico meglio realizzato sulla genesi, lo sviluppo e (alcune de) le strutture della *Cancel culture*. Ad esempio per quanto concerne l'analisi del rapporto tra *Cancel culture* e *Conservatism* (affrontato nello specifico del capitolo 4, pp. 73-99), che lascia l'impressione, o che le critiche alla *Cancel culture* siano solo da “destra” oppure che coloro che le muovono sarebbero per questo “conservative” (ad esempio diverse volte Barack Obama si è pronunciato contro ogni Woke Activism [going nuclear e/o da salotto, cioè contro l'ipocritamente corretto](#), e/o la *Cancel culture*, ed Ng nel suo libro lo cita solo una volta e non a riguardo delle sue critiche alla *Cancel culture*). Sorprende il fatto che l'autrice, che ha dedicato l'intero suo libro a mostrare la logica *bottom up*/civica/popolar, e non *top down* e quindi decentralizzata e soprattutto non governativa, della *Cancel culture* concluda con un parallelo che ci appare criticamente poco felice e financo “contraddittorio” (rispetto appunto alla struttura appena ricordata): «Such developments will undoubtedly attract scholarly analyses of their own; here, I simply point out that, tied as they are to the claims that “cancel culture” unfairly silences conservatives, these trends for increased state policing of educational practice also demonstrate that the stakes in right-wing anti-“cancel culture” criticisms are not fundamentally about defending “free speech”». Anche tralasciando l'incongruenza di confondere un fenomeno decentralizzato e mediaticamente sociale e popular con scelte politiche governative e/o istituzionali, e come se la discussione su queste scelte riguardo delle politiche educative abbiano a che fare con la questione della libertà d'espressione e le sue limitazioni; detto altrimenti non è chiaro se l'autrice vuole sostenere che opporsi (a livello di politiche governative) al che nei programmi scolastici et similia siano inseriti determinati temi, ed a prescindere da quali essi siano, sia uguale a mettere a rischio la libertà (costituzionalmente garantita) d'espressione e, soprattutto sia lo stesso della *Cancel culture* per come si è andata delineando nella sua la genesi, nei suoi sviluppi e nella sua struttura. Tra i numerosi punti vista – meno accademici – contro i rischi, per la libertà d'espressione, di una *Cancel culture* fuori controllo, quello che ci sembra riassuma meglio tali posizioni è A. Dershowitz, *Cancel culture. The Latest Attack on Free Speech and Due Process*, Hot Books, New York, 2020; cfr. anche D. Kovalik, *Cancel This Book: The Progressive Case Against Cancel culture*, Hot Books, New York, 2021.

[lesson of “speak at your peril”](#)».²¹ Viene alla luce, allora, una nuova versione, ipermoderna, invisibile ed immateriale, di «[Scolld's bridle](#)», la quale ora, per la colpa di “parlare troppo”, non punisce ed umilia pubblicamente principalmente donne, ma chiunque.

D'altronde, se anche si dovesse scoprire che la scintilla che ha fatto scoppiare la polemica era stata il frutto di un fraintendimento o, peggio, del risultato di vere e proprie calunnie, per colui che è stato oggetto di cancellazione (e in particolare se si tratta di un personaggio pubblico od una celebrità) rimane uno stigma che rende difficile, se non proprio impossibile, rifarsi una vita, in ogni caso determinando pur sempre un condizionamento per il futuro.²²

²¹ Si pensi alla già citata, nella §1, [revisione del Title IX](#) in Usa, e che in molti hanno ritenuto essere anche un attacco alla libertà d'espressione ed al “Primo Emendamento”; revisione che quale contribuirebbe ad esacerbare ancora di più non solo la paura di parlare, di esprimersi liberamente, ma anche le polarizzazioni sempre di più polemiche all'interno delle università e, per esteso, della società americana. Ad esempio, così si è letta la questione sul sito [Princetonians for Free Speech](#): «In order to roll back free speech on campus, the proposed regulation would reject the Supreme Court's definition of sexual harassment and define it so sweepingly as to invade First Amendment rights and conflict with some First Amendment decisions by courts. This would put at risk of discipline any student who says anything on any gender or sexuality issue that upsets or makes uncomfortable anyone else on campus -- even if it has nothing to do with sexual intimacy. The proposed rule could be seen, for example, as requiring schools and colleges to discipline any student who says that teenage boys may be more likely on average than girls to have exceptional math-science skills (as many studies have found). Or, as lawyer-blogger Scott Greenfield warns, in this era of dangerous pronouns, the proposed Biden rule “could officially destroy a life by expulsion from college on the basis of being inadequately woke that one's utterance offends someone.” The Biden Administration proposal would supplant the definition of sexual harassment in the rule currently used by the Education Department, which is based on a 1999 Supreme Court decision that is far more protective of free speech. It would also expand the biological definition of “sex” to also include “sex stereotypes, sex characteristics, pregnancy or related conditions, sexual orientation, and gender identity.” This could expose to discipline for sexual harassment any student who states in class or even a private setting that a person whose cells have Y (as well as X) chromosomes is a male, even if he (or she) claims to be female. In the words of the writer Emily Yoffe, “[The Obama administration] helped establish an industry of Title IX officials, investigators, lawyers, and consultants. It's a busy field with an expanding portfolio, because anything related to gender that upsets anyone on campus can result in a report to the Title IX office. The Biden administration is going to make it even busier. A fact sheet on the proposed regulations states, ‘Title IX's protections against discrimination based on sex apply to sexual orientation and gender identity.’ “This means that the already fraught issue of how students identify themselves, and how they feel about how others identify them, will become increasing fodder for Title IX investigations.” And in the words of the writer Hans Bader, “Right now, campus speech — such as discussion of sexual issues — is not harassment just because it is ‘pervasive’ — as all widely-held viewpoints about sex and gender are. The speech must also be ‘severe,’ such as calling a woman a gender-based epithet. But under the Biden Administration's proposed Title IX regulation, adds Bader, “speech would only need to be ‘pervasive’ or ‘severe’ to violate Title IX. So even viewpoints that are mildly offensive to progressive civil rights bureaucrats could contribute to a Title IX violation if they are persistent on campus ... And comments by different students could apparently be lumped together in finding that the comments collectively amount to harassment” -- and that schools and colleges must punish them – “even if each individual comment is mild and not intended to harass». Sul pericolo per la libertà d'espressione ed il dibattito pubblico nelle Università ed in genere in campo accademico rappresentato di una *Gender War* portata ai suoi estremi: J. Suissa, A. Sullivan, *The Gender Wars. Academic Freedom and Education*, «Journal of Philosophy of Education». 55(1), 2021, pp. 55-82. Greg Lukianoff nel 2014 ha cercato di rintracciare le ragioni che hanno portato a questo stato di cose nel progressivo scadimento, all'interno del sistema educativo americano, dell'insegnamento del pensiero critico e nello scoraggiare, non favorire, la discussione aperta, franca e pluralista su temi controversi e complessi, favorendo così la cecità e la censura ideologiche. G. Lukianoff, *Unlearning Liberty. Campus Censorship and the End of American Debate*, Encounter Books, New-York-London, 2012.

²² Tra i molti casi che potrebbero essere presi in considerazione, e spesso molto più celebri e chiacchierati, vogliamo qui soffermarci su quello del *game designer* e *storyteller* Chris Avellone. Lo facciamo perché ci sembra esemplificare molti degli aspetti che contraddistinguono le dinamiche della *Cancel Culture* ed anche alcuni degli eccessi del movimento «Me Too». [Avellone nel 2020 è stato accusato da una donna, via Twitter](#), di averla ripetutamente molestata ad una *convention* del 2012 e che era suo costume farlo anche con altre donne. A

Emergono, però, ulteriori e problematiche conseguenze. Da una parte, sia perché ogni tentativo di prova a difesa può diventare un'eccezione che conferma la regola,²³ sia l'eventuale ammissione di colpevolezza e le eventuali scuse dell'accusato spesso non portano alla pace "sociale" tra accusatori e accusati, ma la esasperano, poiché gli accusatori vedono nelle eventuali scuse la prova definitiva delle loro ragioni e, quindi, si sentono legittimati anche a rincarare la dose e magari richiedere una "punizione" ancora più esemplare.²⁴ In questo senso l'accusato si trova di fronte ad una situazione spesso indecidibile, un vero e proprio *double bind*, poiché qualunque cosa faccia – difendersi o scusarsi – per lui il risultato non sembra cambiare.²⁵ D'altro canto, in queste pratiche gli accusatori vengono quasi sempre deresponsabilizzati, appunto perché non si "obbliga" nessuno, limitandosi ad indurre alla "retribution" o l'accusato stesso o i suoi "datori di lavoro"/"finanziatori". Colui che accusa si vede così protetto da una sorta di scudo sociale/penale (e troppo spesso anche quello dell'anonimato) che lo difende da ogni eventuale critica di aver arrecato danno a chicchessia, poiché – se le accuse si dimostrassero infondate o per l'accusato portassero a conseguenze financo drammatiche sia economicamente sia esistenzialmente – egli, in fondo, non avrebbe mai "costretto" nessuno a fare questo o quello.

seguito del tweet che lo accusava – postato di venerdì – il lunedì seguente – cioè solo due giorni dopo – Avellone ha visto tutti i suoi contratti in essere con diverse *software house* venir revocati, perdendo quindi il suo lavoro e vedendo la sua reputazione macchiata praticamente per sempre. Avellone, poi, è rimasto praticamente in silenzio per quasi un anno, ma alla fine, dopo aver raccolto quelle che ritiene essere le prove della falsità della accuse che gli sono state mosse, ha deciso di [procedere legalmente contro coloro che lo hanno accusato](#). Essendo tali accuse diventate oggetto di un'azione legale e di un processo ancora in corso (settembre 2021), non prendiamo qui posizione sulla veridicità o meno delle accuse, che verrà stabilita nelle sedi opportune. Quel che qui c'interessa, però, sono appunto le dinamiche che abbiamo visto contraddistinguere la *cancel culture*: le accuse attraverso i *social network* (e non attraverso le appropriate sedi giudiziarie), la colpevolezza che viene determinata dallo stesso atto d'accusa e, quindi, il venir meno della presunzione d'innocenza e della possibilità di un giusto processo, la cancellazione dalle cerchie sociali e lavorative dell'accusato solo per il fatto di essere stato accusato e la quasi impossibilità di trovare sostegno quando egli è stato ed è motivo di vergogna etc. etc. Come ha scritto nel [2021 lo stesso Avellone](#): «I didn't fight any of this. You can't. Cancel culture being what it is, the companies can't fight it either, or else they are attacked, too. Companies can't even ask for time to "look into it" without coming across as not believing the accusations, as unfounded as they are, because even the hint of a delay or wanting to find out more will be judged and will get them canceled, too. And no one wants to get canceled, even if it means turning your back on someone else getting canceled, even someone you'd worked with in the trenches for years. I understood all of this, tried to be gracious, and tried to not make it difficult for them. This is because I understood cancel culture, how it works, and the difficult situation that any show of hesitation would put these companies in. Many of the developers I worked with at these companies were friends and colleagues. I didn't want to hurt them, nor did I want to hurt the projects I was once a part of». Come già accennato, se Avellone è colpevole delle accuse che gli sono state mosse, questo lo stabilirà una corte avente funzioni giurisdizionali, ma in ogni caso la sua descrizione del funzionamento della macchina della *cancel culture* ci appare perfettamente calzante; questo anche solo perché, lo confessiamo, anche chi scrive, al momento di voler usare come esempio il caso di Chris Avellone, seppur per il tempo di un lampo è stato preso dal pensiero che «even the hint of a delay or wanting to find out more will be judged and will get him canceled, too». Perché, di nuovo, è proprio questo il meccanismo psicologico che permette alla *Cancel Culture* di proliferare ed avere successo.

²³ Una campagna che anche in questo caso a tratti sfiora l'ossessione, e più precisamente nel senso tecnico che ciò acquista in ogni pensiero paranoico, quello che, anche quando di fronte a fatti evidenti che dimostrano il contrario di quello che si crede e/o l'accusa pretenderebbe, si ribadisce l'accusa e si rincarà la dose, vedendo in ogni contraddizione appunto una eccezione che conferma la regola. E così all'infinito, esattamente come in ogni pensiero tendente a forme paranoici.

²⁴ Non considerando, peraltro, quando si prova a controbattere, financo pacatamente e soprattutto quando si è nella ragione, gli attivisti social adottano – non sempre, ma purtroppo dai 2010s sempre più spesso – una qualche variante della [DARVO](#).

²⁵ Anche per questa ragione, quando le accuse si rivelano palesemente assurde e infondate, l'unica soluzione, purtroppo a metà perché ugualmente equivoca, sarebbe quella di evitare del tutto il confronto.

Nelle primissime polemiche legate ai «Social-Media Justice Warrior» si è spesso ritenuto che ci fosse una sorta di agenda politica all'interno dei media, e frutto anche dell'attivismo di potenti lobby, la quale imponeva agli autori una precisa linea editoriale. Allo stesso tempo, molti altri hanno pensato che questa idea fosse priva di fondamento, quasi al limite di una paranoica teoria della cospirazione.²⁶ Nell'ambito dei media, però, dopo il 2016 queste supposizioni hanno però trovato diverse conferme nella decisione di alcune Corporation e di molte case produttrici (cinematografiche, televisive e videoludiche)²⁷ di approfittare e fare proprie le linee guida della nuova *Corporate Social Governance* diffusasi a partire dai 1990s (ESG, *Environmental, Social, and Governance*) e così adottare, sempre più strutturalmente nelle proprie politiche editoriali, esplicite linee guida²⁸ che nella creazione e produzione di contenuti espressivi rendono praticamente obbligatoria (e di nuovo, se non legalmente, *de facto* "socialmente", in maniera cioè surrettizia) l'adozione, in senso "educativo" e seguendo una sorta di casellario – definito da quello che Nancy Leong ha efficacemente chiamato «Identity Marketplace» – di personale (artisti, dipendenti, impiegati, maestranze etc.) e argomenti e personaggi legati alle questioni della *diversity*, dell'*equality* e dell'*inclusiveness*, ed in genere sociali e razziali; con la conseguenza, appunto, di trasformare un'opera e/o una

²⁶ In realtà l'idea che ci fosse una sorta di cospirazione in nome di una *political correctness* nella cultura "ufficiale" americana risale ai 1980s e precisamente a *The Closing of the American Mind. How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Student* (Simon and Schuster, New York) di Allan Bloom del 1987, nel quale si sosteneva che dai Sixties l'*American Higher Education* fosse stata fatta ostaggio da tutti coloro che, partendo dalle giuste rivendicazioni per una maggiore apertura e democrazia all'interno delle università, le hanno poi trasformate in una sorta di pedagogia politica a favore delle idee della giustizia sociale e del relativismo morale. Di qui l'idea che una loro assolutizzazione e pervasività all'interno delle accademie sia un pericolo per lo sviluppo del pensiero critico e per cultura in generale.

²⁷ Ci riferiamo, qui, in particolare a [Netflix](#), Disney e [The CW](#). Si pensi anche a come John Boyega, uno degli attori protagonisti della [trilogia sequel di «Star Wars» \(2015-2019\)](#) prodotta da Disney, [in una intervista del settembre 2020 tra le righe sembra aver](#) lasciato intendere proprio quello di cui viene accusata Disney, lamentandosi del fatto che nella sua esperienza nel mondo di Star Wars è stata differente da quella che aveva sperato potesse essere, e che, in sostanza, Disney lo avrebbe scelto per il ruolo perché nel nuovo corso di Star Wars doveva "apparire" un attore di colore, e solo per questo, non perché, poi, il personaggio avrebbe avuto un ruolo decisivo e/o interessante all'interno della storia. Il che, si potrebbe interpretare proprio nel senso che la presenza di *cast* multiculturale, multi genere e/o *genderfluid* per Disney sia più un'operazione di *marketing* che artistica e autenticamente "inclusive"; un'operazione che appunto va a detrimento delle intenzioni artistiche e narrative, della necessità di raccontare una (bella) storia. L'intervista di Boyega ha fatto anche ripensare a molte delle dichiarazioni di Disney/Lucasfilm sulla necessità di fare in modo, ad esempio, che Star Wars avrebbe dovuto essere – narrativamente e produttivamente – più "female". Ci riferiamo anche alle dichiarazioni di Lynwen Brennan («General Manager ed Executive Vice President» di Lucasfilm) del 2017 [quando ha affermato che di certo a breve un film di Star Wars sarebbe stato diretto da una donna, e che doveva essere così](#). Ciò che non era chiaro, però, è se tali scelte erano dettate da reali esigenze artistiche, espressive e autoriali, oppure erano appunto dettate da esigenze di *marketing*, per poi magari, come accaduto con Boyega, rivelarsi solo di facciata e all'eventuale regista donna non si sarebbe offerta un'effettiva autonomia espressiva. Più in generale, sull'equivoco rapporto tra capitalismo (corporativo), organizzazione dell'impresa e *woke culture*, cercando di far funzionare assieme moralità e consumismo, *business* ed etica, finanza e giustizia "sociale" cfr. anche C. Rhodes, *Woke Capitalism. How Corporate Morality is Sabotaging Democracy*, Bristol University Press, Bristol, 2022; S. R. Soukup, *The Dictatorship of Woke Capital. How Political Correctness Captured Big Business*, Encounter Books, New York London, 2021; V. Ramaswamy, *Woke, Inc. Inside Corporate America's Social Justice Scam*, Center Street, 2021.

²⁸ Qui non si parla di legittime e ben volute linee guida su come dover riferirsi nei media correttamente allorché quando si tratta, ad esempio, della *LGBT community* ed in genere della donna, com'è anche nel caso del legittimo [documento guida del Wolf \(Woman's Liberations Front\)](#); al contrario, qui si tratta di vere e proprie linee guida editoriali, narrative e artistiche che vanno ad impattare gli stessi contenuti di un'opera, spesso costringendola ad assumere l'aspetto, in toto od in parte, di pubblicità progresso e/o propaganda politica.

storia, l'*entertainment* in quanto tale, in un esperimento di ingegneria sociale ed in uno strumento d'influenza per educare le menti degli spettatori su come dover pensare alle questioni sociali e morali («dictate moral questions & spread the message»), e tutto questo lo si faccia in maniera esplicita e diretta, peraltro senza che tali “elementi” – per dirla con Tolkien –²⁹ siano amalgamati (*absorbed*) nella storia, nella narrativa e/o nel simbolismo visivo, e così diventando più importanti del raccontare una bella storia e farlo nel miglior modo possibile.³⁰ D'altronde cos'è questo se non il capitalismo, prendere un qualsiasi “giacimento culturale” – preferibilmente di tendenza, e in questo caso, in un allargamento, già a partire dai 1990s, della logica del capitale umano in quella del “capitale sociale”,³¹ quello sulle questioni della giustizia sociale e/o la *woke culture* –, per “colonizzarlo”, farlo proprio e trasformarlo in una macchina per fare soldi, sfruttarlo per creare profitto. Così facendo – lasciando che il capitalismo e la logica del profitto definiscano e conducano la “lotta” per la “giustizia sociale” – il rischio, però, è anche che tali lotte, venendo inglobate nel *rationale* e

²⁹ J. R. R. Tolkien, *The Letters of J. R. R. Tolkien*, HarperCollins, New York, 2014 (Ebook Edition), Letter 142, 02/12/1953.

³⁰ Va notato, però, che già a metà del 2022 si è cominciato ad assistere – probabilmente a causa del calo dei profitti e degli abbonati, nonché a fronte dello scontento di molta parte del fandom, delusa dal trattamento riservato da queste case produttrici ai propri “eroi” ed alla loro mitologia – ad una prima (sorta di) marcia indietro rispetto alla “censura” di qualsiasi espressione artistica non solo considerata offensiva per quella o quell'altra categoria sociale, ma che, anche a discapito della coerenza narrativa del prodotto che si vuole realizzare, non se ne fa attiva promotrice. Infatti, in un [aggiornamento di maggio 2022 della pagina sui propri valori ed obiettivi culturali di Netflix](#), si può leggere quanto segue – nella sezione “Artistic Expression” –, e che in qualche modo sembra ridimensionare la politica radicalmente “woke” intrapresa dalla compagnia a partire almeno dal 2015/16: «Not everyone will like – or agree with – everything on our service. While every title is different, we approach them based on the same set of principles: we support the artistic expression of the creators we choose to work with; we program for a diversity of audiences and tastes; and we let viewers decide what's appropriate for them, versus having Netflix censor specific artists or voices. As employees we support the principle that Netflix offers a diversity of stories, even if we find some titles counter to our own personal values. Depending on your role, you may need to work on titles you perceive to be harmful. If you'd find it hard to support our content breadth, Netflix may not be the best place for you». Va da sé che non sembra essere un caso che tale “ritrattazione” non sia dovuta a ragioni etiche e/o espressive, ma legata al fatto che da quando si è deciso di adottare ed imporre come politica creativa le linee guida “woke”, gli “ascolti” sono calati, e molte serie di successo, una volta completamente e meccanicisticamente “wokizzate” nelle successive stagioni sono state poi cancellate. D'altronde, come ben sapeva Friedman e com'è diventato più o meno norma nella vulgata economicista neoliberale, una logica “filantropica” e “social” nel senso dei *Sixties*, basata non sul *self-interest*, ma sull'altruismo e/o sulla filantropia disinteressata, in un contesto di *market economy* portato all'estremo alla lunga risulta sempre essere controproducente dal punto di vista economico e finanziario ed in particolare quello macroeconomico. Tant'è che, non appare essere un caso anche questo, [già nel 2020, ma soprattutto nel 2022, BlackRock](#) – il più importante fondo d'investimento internazionale che aveva scommesso sulla profittabilità delle questioni ambientali e sociali, spingendo molte compagnie ad appoggiare ed investire su di esse – ha scelto di ridurre drasticamente il supporto agli investimenti su tali questioni *ambientali e sociali*, de facto non supportandole più, in accordo, appunto, col dogma neoliberale monetarista e friedmaniano. Il mancato supporto di BlackRock alla Corporate ESG mette, però, a serio [rischio la “sostenibilità” e la stessa esistenza](#) di tali politiche finanziarie ed economiche, politiche che per l'appunto lo stesso fondo d'investimento aveva contribuito ad consolidarsi di contro alla dogmatica neoliberale. Va da sé che se le grandi Corporation, non più sostenute dai grandi fondi finanziari, non crederanno più nel «Woke Capitalism» e non investiranno più in politiche ambientali e sociali, ritenute scarsamente profittevoli, anche il sostegno mediatico alla Woke Culture, pervasivo nei 2010s, sembra destinato quantomeno ad un radicale ridimensionamento. Cfr. M. Friedman, R. Friedman, *Free to Choose. A Personal Statement*, Harcourt, New York-London, 1980. In particolare si veda il capitolo 5: «Created Equal», pp. 128-149. Com'è noto, Milton Friedman a partire da questo testo realizzò anche una serie di documentari dallo stesso titolo ed andati in onda a partire dal gennaio 1980 sul canale pubblico PBS. Il capitolo citato corrisponde al quinto episodio, [visionabile a questo indirizzo](#).

³¹ Cfr. J. S. Coleman, *Social Capital in the Creation of Human Capital*, «American Journal of Sociology», 94 (Supplement), pp. 95-120.

nel circuito del capitale, si convertano nel loro contrario, trasformandosi in uno strumento che invece di combattere la discriminazione, contribuisce a reiterarla, sfruttando la (questione della) «diversità per mantenere l'ineguaglianza».³²

Ciò detto, la sempre maggiore adozione di politiche editoriali “Woke”, si è esplicitamente riflessa anche nella decisione, [da parte dell'Academy Award](#), di rendere simili linee guida addirittura obbligatorie per la possibilità di partecipare alla competizione degli Oscar.³³ Cosa, questa, che, tra gli esempi possibili, se fosse stata adottata anche negli anni passati, avrebbe reso praticamente impossibile a *Parasite* di Bong Joon-ho del 2019 di partecipare agli Oscar e vincere lo storico premio come “Miglior Film” dell'anno nonostante non sia un film in lingua inglese; vittoria, e questo è appunto il paradosso, che è stata salutata in tutto il mondo proprio come l'apertura di Hollywood ad un multiculturalismo cinematografico e, quindi, di una raggiunta *inclusiveness* delle cinematografie considerate “minori” e/o *disadvantaged* nella torre d'avorio dello sciovinismo anglo-americano.³⁴ Nel mondo dei media, del cinema e delle arti espressive in Usa – e già dai 1980s ma per esplodere nei 2010s –³⁵ si è poi arrivati, in pratica confermando e andando ben oltre le tesi di Allan Bloom, per avvicinarsi a molte delle correlazioni che abbiamo visto in *Mediated Sexuality* tra pornografia, violenza e letteratura, a “cancellare” da alcune Università i dipartimenti di cultura classica e umanistica, [ed in ultimo, nel 2021, anche la storica Howard University](#) («one of America's greatest Black institutions»);³⁶ tra le ragioni ci sono quelle che, in accordo anche con alcune radicalizzazioni della controversa [Critical Race Theory](#),³⁷ vedono [nella cultura classica l'espressione di una](#)

³² N. Long, *Identity Capitalists. The Powerful Insiders who Exploit Diversity to Maintain Inequality*, Stanford University Press, Stanford, 2021

³³ Notiamo, anche in questo caso, come tra le linee guida e i gruppi sociali discriminati, *disadvantaged* o *underrepresented*, difficilmente trovino spazio quelli definiti dal “censo”, dalla “classe” (*classism*) e/o dalla “povertà”, come anche quelle derivanti alla “vecchiaia” (*ageism*), a riprova che le discriminazioni che subiscono questi gruppi sociali, non rientrano tra quelli che la giustizia sociale e l'*equality* della *woke culture* e, soprattutto, i *SJW* dei 2010s invocano e per cui vogliono lottare. Torneremo su tale questione anche in *Neofeminism Now!*, dove cercheremo di mostrare anche come sia significativo, e contraddittorio solo in apparenza, che una società che professa la meritocrazia come principale fattore democratico di mobilità sociale – l'idea, cioè, che tutti, indipendentemente dal sesso, dalla classe, dalla razza e dalla sessualità, se si dimostrano più intelligenti, talentuosi, industriosi e disposti a lavorare duramente, hanno le stesse possibilità di avere successo e arrivare ad occupare qualsiasi posizione sociale – adotti misure che, sempre apparentemente, non sembrano essere dettate da una effettiva ricerca del merito, ed in realtà si basano pur sempre su pregiudizi che invece di diminuire le disuguaglianze, le mantengono od addirittura le aumentano.

³⁴ Che, poi, il film di Bong Joon-ho, ed in genere i film sud-coreani, sia criticamente discutibile considerarli come espressione di una cinematografia “minore” e “diversa” e, quindi, quella di *Parasite* essere solo apparentemente una vittoria del presunto multiculturalismo cinematografico abbracciato da Hollywood, è cosa che abbiamo cercato di analizzare in L. Marras, [Hallyu Effect. Riding the Wave: Parasite come coronamento della politica culturale transnazionale coreana \(1999-2019\)](#).

³⁵ L. Esposito, L. Finley (a cura di), *Political Correctness in the Era of Trump: Threat to Freedom or Ideological Scapegoat?*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2019. Per una storia e una contestualizzazione del *Politically Correct* nei 2010s si vedano le pp. 1-26: L. Esposito, *Understanding Political Correctness. History, Philosophy, and its Current Relevance in the Era of Trump*.

³⁶ Tra le serie TV dei 2020s *The Chair* (Amanda Peet, Annie Julia Wyman, 2021), prodotta da Netflix e che abbiamo già visto essere uno degli araldi del *politically correct* in ambito mediatico, affronta in maniera interessante e divertente, la logica, il successo e gli eccessi della *political correctness* dei 2010s nei dipartimenti umanistici delle università americane.

³⁷ La «Critical Race Theory», qui semplificando più del dovuto, è un set di teorie nate in Usa nei 1990ss all'interno (principalmente) dei “Legal Studies” per diffondersi a macchia d'olio su tutta la rete culturale e diventare *mainstream* nei 2010s. L'idea che sostanzia la *Critical Race Theory* sarebbe che le categorie di Razza, Genere, Sessualità e Potere sono sempre legate le une alle altre, si accompagnano continuamente, ognuna essendo sempre costitutiva delle altre, formando una rete sistemica, inconscia ed invisibile di razzismo ed

pericolosa e strutturale mentalità razzista (white supremacy)³⁸, sessista ed (etero)patriarcale che, se diffusa in campo educativo, plagherebbe le menti, contribuendo a riprodurne le logiche

oppressione diventando allo stesso tempo strutturali ed invisibili (di qui i concetti, centrali nella teoria, del «[white privilege](#)» e del «[systemic/institutional racism](#)»). Altrimenti detto il razzismo è così strutturale, sistemico ed istituzionale che non può che supportare e definire lo *Status Quo*; talmente strutturale, «*embedded*», che lo stesso «sistema legale» statunitense (*The Law*), essendo una sua espressione, contribuisce a riprodurlo e consolidarlo, arrivando alla conclusione che i tentativi di riformarlo, come è stato nei *Sixties*, sono insufficienti e sempre destinati allo scacco, rimanendo pur sempre, il sistema, segnato dal razzismo che lo ha generato e definito, adombrando l'idea che l'unica soluzione sia una completa «cancellazione» del regime legale vigente e, quindi, una sua nuova formulazione totalmente altra, scevra da ogni *white privilege* e/o systemic racism. Cfr. R. Delgado, J. Stefancic, *Critical Race Theory: An Introduction*, New York University Press, 2017³ (Ebook Edition): «The critical race theory (CRT) movement is a collection of activists and scholars engaged in studying and transforming the relationship among race, racism, and power. The movement considers many of the same issues that conventional civil rights and ethnic studies discourses take up but places them in a broader perspective that includes economics, history, setting, group and self-interest, and emotions and the unconscious. **Unlike traditional civil rights discourse**, which stresses incrementalism and step-by-step progress, **critical race theory questions the very foundations of the liberal order**, including equality theory, legal reasoning, Enlightenment rationalism, and neutral principles of constitutional law» (Introduction, enfasi nostra). Ne ha cercato di mostrare alcune delle criticità e radicalizzazioni sempre John McWhorter nel già citato in *Woke Racism. How a New Religion Has Betrayed Black America*. Ad esempio: «This kind of argument was the source for the one now so familiar, that if a brown person says they have encountered racism, then it is automatically indisputable that they did, and if you don't agree it makes you "problematic. [...] Critical race theory tells you that everything is about hierarchy, power, their abuses—and that if you are not Caucasian in America, then you are akin to the captive oarsman slave straining belowdecks in chains. [...] "CRT" is the root of the idea today, seemingly so senselessly manipulative, that any claim of racism a black person makes must qualify automatically as valid because . . . they are black and speaking from "their experience". [...] Thus, an obscure legal theory now feeds directly into a modus operandi that leads to indefensible suspensions, firings, and shamings nationwide, with its supporters seeing this, in all sincerity, as justice done in preparation for a brave new world. But why would this way of thinking spread from law seminars into the rest of the world? What have people found so attractive about this way of thinking, that they not only adopt it as their life's creed but are even comfortable insulting, abusing, and destroying people on the basis of it? This is an especially urgent question, in that critical race theory reads as especially "crazy" from the outside» (Chapter 3; What attracts people to this religion?). Va da sé che, lo accennavamo, la *Critical Race Theory*, ed i suoi derivati, hanno rappresentato un orizzonte esplosivo di problemi, i quali hanno contribuito ad infiammare la «Culture War» dei 2010s. Al punto che alcuni governatori repubblicani, ad esempio Ron DeSantis in Florida, e molti stati hanno deciso di vietare o limitare la discussione della *Critical Race Theory* nelle scuole e nelle Università, adombrando però l'idea che ad essere vietato non era l'insegnamento di quella determinata teoria, ma il parlare del razzismo stesso, cioè rendere consapevoli gli studenti del passato razzista degli Usa; cosa implicitamente poi «confermata» anche dalla decisione del Texas di togliere dal curriculum scolastico due storiche opera di Martin Luther King Jr, de facto «cancellandolo» (e sì...la *Cancel culture* può ben essere uno strumento bipartisan...) dall'insegnamento nelle scuole e riscrivendo la storia dei *Sixties* americani e degli Usa in generale. Insomma, la *Critical Race Theory* diventa una «scusa» per negare la realtà storica del razzismo in Usa e delegittimare le figure storiche che lo hanno combattuto. Ma legare la storia del razzismo, se non la questione del razzismo in quanto tale, alla *Critical Race Theory* (rendendole l'una coestensiva dell'altra) è cosa che non poteva che alimentare le fiamme di una *Culture War* sempre più divisiva.

³⁸ Come abbiamo già notato poco sopra, e come cercano di spiegare ancor meglio Pluckrose e Lindsay in *Cynical Theories*, stando ad alcune tesi radicali della *Critical Race Theory* la società contemporanea occidentale, nonostante tutti i progressi fatti contro il razzismo, si basa pur sempre su di una sistemica ed invisibile struttura di privilegio e potere bianco, la quale data secoli, se non millenni, e permea ogni aspetto della società (politico, culturale, economico, sociale e religioso). Conseguentemente, qualunque bianco *de facto* – a prescindere se ne è consapevole o meno, o se lo vuole oppure no – in quanto tale è razzista e/o complice del razzismo, contribuendo, per il solo fatto di essere bianco, a perpetrarlo, diffonderlo e giustificarlo; come se la *whiteness* funzionasse come Hive Mind della specie Borg di Star Trek; l'immagine particolarmente efficace è sempre di Pluckrose e Lindsay, usata al momento (Ch. 8: *Social Justice Scholarship and Thought*) di commentare uno tra i primi, e più influenti, manifesti della *critical whiteness* basata sulla «Critical Race Theory»: B. Applebaum, *Being White, Being Good. White Complicity, White Moral Responsibility, and Social Justice Pedagogy*, Lexington Books, Plymouth,

e gli schemi mentali.³⁹ E questo non significa che la cultura popolare – sia essa in forma di film, serie TV, fumetti o videogiochi – non debba avere a che fare con “social issues”, anche solo perché lo ha sempre fatto (in alcuni casi anche confondendosi con la propaganda patriottica); prima dei 2010s, però, lo si faceva senza che ciò diventasse l’oggetto stesso del racconto, al punto da diventare più importante della storia, dei personaggi e delle loro caratterizzazioni. Come ha [avuto modo di dire Stan Lee](#): «Social issues I try to “get in” in the background or underlaying a plot, but never to the point of letting it interfere with the story or hitting the reader over the head».⁴⁰

2010. Per altre espressioni della *critical whiteness* si vedano R. DiAngelo, *White Fragility. Why It’s So Hard to Talk to White People About Racism*, Beacon Press, Boston, 2018; Ta-Nehisi Coates, *Between the World and Me*, Spiegel & Grau, New York, 2015. A. Bailey, *The Weight of Whiteness. A Feminist Engagement with Privilege, Race, and Ignorance*, Lexington Books, Lanham-London, 2021. Sull’idea di una strutturale, sistemica ed “irriducibile” oppressione «epistemica», K. Dotson, *Conceptualizing Epistemic Oppression*, «Social Epistemology», 28(2), 2014, pp. 115–138.

³⁹ Una chiusura che nella lettura psicoanalitica della cultura del politicamente corretto di Howard Schwartz viene definito come l’ascesa di un «sé immacolato» («the pristine self ...a self touched by nothing but love»); una cultura che, secondo l’autore, è un pericolo da una parte per la costruzione del sé, dall’altra per la stessa organizzazione dell’ordine sociale. H. S. Schwartz, *Political Correctness and the Destruction of Social Order. Chronicling the Rise of the Pristine Self*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2016.

⁴⁰ Rimanendo solo in casa «Marvel», nei 1960s, fino ai primi 2000s, temi come i diritti civili e la segregazione razziale, la guerra fredda, il potere occulto dell’apparato industriale-militare, la diffusione delle droghe, l’AIDS, le equivocità, le derive antidemocratiche ed i pericoli del sistema “democratico” statunitense, il ruolo dei supereroi nella società in rapporto al *2nd Emendament* e ed i problemi di un abuso delle loro super-abilità, il potere delle Corporation (ad esempio quelle delle armi e quelle farmaceutiche), l’alcolismo, i diritti degli animali etc. Ma appunto, come sottolineava, Stan Lee in linea di massima tali questioni «never interfere with the story and hitting the reader over the head». Peraltro, come mostra anche dalla parziale lista sopraindicata, i problemi sociali erano molteplici e variegati. Dai 2010s, invece, si è invertito l’ordine espressivo delle priorità narrative, e i problemi sociali vengono prima della storia (come lo scopo principale della pubblicazione dei fumetti, trasformati in «Entertainment Pedagogy» e/o “Edutainment”) e, inoltre, tali problemi sono praticamente sempre gli stessi, legati quasi esclusivamente alle «Progressive Politics»/«Identity Politics» (quelle che molti Fan definiscono come “Forced Diversity” all’interno della «Comics Art») o, più raramente, ai problemi ambientali. Ne è una dimostrazione anche l’interessante, ma che mostra la maggiore ristrettezza dell’orizzonte delle questioni politiche, culturali e socioeconomiche dell’universo fumettistico Marvel dai 2010s: M. Flegel, J. Leggatt, *Superhero Culture Wars. Politics, Marketing, and Social Justice in Marvel Comics*, Bloomsbury Academic, London-New York, 2021. «The CW Network», ad esempio, tra il 2015 e il 2020 portato avanti una esplicita politica di trasformazione di serie TV basate su personaggi iconici della cultura popolare da spettacolo d’intrattenimento in una serie di “progressive lecture”. Pensiamo qui all’evoluzione della serie televisiva *Supergirl* (2015-2020), che una volta passata a “The CW” con la seconda stagione (la prima era prodotta e distribuita da CBS) secondo gran parte dei lettori di “comics” ha visto di anno in anno la propria narrativa farsi portavoce di tutte le battaglie “woke”, colonizzata dalle questioni delle *identity politics* e dall’attivismo, e soprattutto – ed è questo, come abbiamo già detto, che qui più interessa – spesso lo ha fatto a discapito della qualità della scrittura e senza rispetto dell’immaginario su cui si basava; tutto ciò perché il problema che si attribuisce all’attivismo politico mediatico non è quello di voler affrontare questioni politiche od ingabbiare la narrazione in una “forced diversity”, ma A) farlo a discapito della storia e della narrazione B) non avendo alcun rispetto per e/o stravolgendo la fonte da cui si trae ispirazione; ad esempio in *Supergirl*, mettendo in secondo piano il personaggio principale, cosa che per i fan non è stato accettabile C) essendo espressione manichea e partitica di una precisa visione politica, dove tutto ciò che fanno i protagonisti (chiara espressione delle *Progressive Politics*) è “giusto”, mentre quello che fanno gli antagonisti (chiara manifestazione di tutto ciò che si oppone, anche di poco, alle «Progressive Politics») “ingiusto”. Insomma, il problema non è la “politica” ma come la si presenta. Si pensi al serial come *Battlestar Galactica* (2003-2009) e *The Wire* (2002-2008), entrambi fortemente strutturati su dilemmi politici e morali, ma che in entrambi vengono integrati nella costruzione narrativa e, soprattutto, nonostante alla fine emerga la posizione degli autori, vengono affrontati a tutto tondo, prendendo in considerazione lo spettro completo della questione, tutte le sue sfumature, non secondo una logica del pamphlet elettorale. Insomma, i vari dilemmi morali, sociali e politici sono sempre resi credibili attraverso scelte narrative coraggiose e mai banali, dialoghi sempre convincenti e soprattutto personaggi complessi, tutti

Nelle sue sempre più radicali forme, i fautori di questa “giustizia sociale” nei media, hanno però cominciato ad interpretare in maniera sempre più letterale il “political” di *Political Correct*, estendendo la propria *wokeness* anche alle preferenze di voto e/o ai legami politici, nazionali od anche razziali. In pratica, si è cominciato a mettere sotto osservazione, a rischio di discriminazione e cancellazione, anche coloro che esprimono opinioni politiche o semplicemente orientamenti culturali che sono diversi da quelle che si ritengono essere le posizioni «corrette»; oppure idee che supportano, concordano o semplicemente difendono il diritto a poter esprimere un’opinione diversa, con politici, partiti, stati, nazioni, razze che non “piacciono” e/o che non la pensano come si vorrebbe, e che per questo non avrebbero diritto alle proprie opinioni e/o avere la possibilità di far ascoltare la propria voce, magari solo per difendersi da eventuali accuse. Come abbiamo già accennato in precedenza, il solo fatto di essere accusati, far parte di quella “categoria”, “etnia”, “lista di persone”, finanche “nazionalità”, che si criminalizza, è *de facto* la prova di una colpa da cui diventa impossibile difendersi. Una *Cancel Culture*, insomma, che se resa “nuclear”, può porsi come obiettivo la cancellazione (mediatica) di una cultura e/o un’idea culturale, una nazionalità, una razza od un’etnia, rende la colpa degli accusati non più quella di aver fatto e/o detto questo o quest’altro, ma quella di «essere»: essere parte di quella cultura, cittadino di quella nazione, membro di quella etnia. E, ci si potrebbe chiedere, come ci si può difendere dall’«essere»?

radicalmente umani, con i loro vizi, difetti, errori, come anche le loro - a volte insospettabili - grandezze; personaggi che non sono mai, come appunto in molti serial progressive dei 2010s, astrazioni personificate, e perfette, di una precisa idea e/o fazione politica. Bene e male non sono appannaggio di nessuna delle due fazioni e soprattutto di nessun personaggio: ciascuno, in ogni momento è messo di fronte alla propria responsabilità morale in situazioni ambigue, che spesso non sono tutte risolvibili allo stesso modo, secondo il bignami del “perfetto” attivista. In *Battlestar Galactica* e *The Wire*, i concetti politici e le questioni socio-culturali di cui si vuole trattare, insomma, non vengono mai didascalicamente “espresse”, messe in bocca ai protagonisti *ad usum* degli spettatori più svogliati e distratti, che dovrebbero essere “educati” per il tramite di un “messaggio”, bensì sono sempre ottimamente dramatizzate attraverso l’azione scenica e attoriale, permettendo così allo spettatore di calarsi sia emotivamente sia intellettualmente nello spazio scenico e sentirsi attivo partecipe delle vicende, ed essere messo nella posizione di decidere autonomamente sulle problematiche messe in atto. Tale procedimento permette – come crediamo dovrebbe sempre essere nel grande cinema e nella grande arte – all’azione drammaturgica di arrivare prima al cuore, e poi alla mente. In questo senso, *Battlestar Galactica* e *The Wire*, insomma, sono intrattenimento popolare, sì, ma di alto livello; serie tv profondamente emozionali, ma allo stesso tempo intelligenti e mature, che non vogliono ridursi a fare proclami, ma, nel raccontare una bella storia, aiutare lo spettatore a riflettere su alcune delle sfide (sociali, etiche, politiche, sì, ma anche tecnologiche, filosofiche, teologiche e, perché no, persino mistiche) che la nostra contemporaneità non solo si trova ad affrontare, ma soprattutto chiede di affrontare. Nei 2010s ha provato a proporre un qualcosa del genere la serie Comedy/Science Fiction *The Orville* di Seth MacFarlane, la quale nelle sue prime due stagioni (2017-2018) in molti episodi ha trattato alcuni dei problemi culturali, etici e sociali dei 2010s, e lo ha fatto in maniera intelligente (anche Woke, ma un Woke che è anche, e spesso, *politicamente scorretto*) ed efficace, cioè senza mai dare risposte scontate, semplicistiche e politicamente corrette, mostrando la complessità delle situazioni, e spesso lasciando allo spettatore decidere cosa, in quell’episodio od in quell’altro, sia considerabile come socialmente “giusto”. Con la sua terza stagione (2022), *The Orville* ha visto lievitare enormemente il proprio budget produttivo, ma a questo aumento è purtroppo corrisposto un declino della qualità della scrittura, ora appiattita su posizioni più convenzionalmente *mainstream* e *politically correct*, facendogli così perdere la sua qualità forse più rimarchevole, quella cioè di evitare di “indottrinare” lo spettatore per invece, anche negli episodi più controversi, lasciargli sempre spazio decisionale ed autonomia critica. Un altro show che mostra come creare (e/o inserire in) una narrativa “progressive” è la serie animata *Arcane* (Pascal Charrue, Arnaud Delord, Jérôme Combe, 2021), dove molti elementi “woke” sono presenti, ma inseriti nella storia, nel “mondo” e nella caratterizzazione dei personaggi in maniera virtuosa, senza «hitting the audience over the head», e così riuscire ad andare ben oltre la fonte originaria – cioè il videogioco *League of Legends* –, realizzando una storia eccellente, intelligente, appassionante e soprattutto emozionante, supportata da una realizzazione tecnica di pregio e da un’estetica animatica ispirata, originale e davvero splendida.

Detto altrimenti, in Usa ad esempio essere “conservative” non solo viene sempre di più equiparato ad un “reato” e anche in questo caso, se non penale, di certo «social», poiché essere così appellati fa spesso perdere immediatamente di valore tutto ciò che si fa o si dice, indice dell’inaffidabilità e/o pregiudizio non solo delle proprie opinioni, ma del proprio essere, spingendosi fino al punto, talvolta, di costringere l’accusato a dovere pubblicamente ripudiare (e questo anche quando non espressione di un violento ed illegale estremismo) le sue posizioni culturali/politiche non “corrette” pena la perdita del lavoro e/o la cancellazione sociale. Ciò potrebbe significare che, se ciò fosse fatto proprio dall’apparato “democratico” e “governativo” in quanto tale (cosa che, vedremo, non è realmente possibile, perché, così sembrerebbe, il funzionamento della logica politicamente corretta dei 2010s, a livello “istituzionale” per essere autenticamente tale, deve sempre essere *bottom-up*, mai *top-down*, imposta dall’alto), il cittadino e/o il popolo sono da intendersi come liberi soltanto finché seguono la linea politica, sociale ed etica ufficiali; se così non è, allora i cittadini possono essere “socialmente” criminalizzati, “sfiduciati”, “schedati” e privati dei propri diritti civili, finanche costituzionali, per infine essere cancellati.

Si è così andata creando – soprattutto in Usa e in genere nel mondo anglofono – una vera e propria cultura della paura e del sospetto, paura di essere puniti, incriminati e discriminati, per le proprie opinioni critiche, culturali e politiche (*political sympathies*), o per affermazioni magari “innocue” nel contesto in cui sono state espresse, ma che appunto se decontestualizzate possono diventare facilmente equivocate e, così, poter essere interpretate come “non corrette”, determinando l’avvio del processo, che come abbiamo detto spesso è irreversibile, della propria cancellazione e alla possibile perdita del proprio lavoro e della sicurezza economica e sociale che ne consegue. Ed è così, però, che a partire dai 2010s si è deciso di raggiungere la “social justice” non attraverso il «consenso», ma per mezzo della «paura» della discriminazione sociale.⁴¹ Infatti, ci si potrebbe chiedere come sarebbe possibile ottenere “democraticamente” la giustizia sociale, il controllo della società, senza la libertà d’espressione ed il consenso, senza l’aiuto della burocrazia e delle istituzioni. Sembrerebbe impossibile. No, perché d’ora in poi saranno gli stessi attivisti ed i Social Justice Warrior che, in maniera decentralizzata, controlleranno direttamente il tessuto sociale ed i territori digitali e non. E sarà la “paura” che terrà in buon ordine i cittadini e le amministrazioni locali, la paura della *Political Correctness* e di questa super-arma offensiva chiamata *Cancel Culture*.

Pratiche, queste, a cui molte istituzioni e anche grandi colossi dei media si sono sempre di più adeguati.⁴² Così facendo, si è trasformato l’*entertainment* – ed in genere l’arte dello

⁴¹ D’altronde, com’è noto, per Hannah Arendt il “terrore”, ed il decadimento dei rapporti sociali, nascono da una dottrina intollerante e resa “nuclear”, nella quale il furore ideologico acceca al punto da fare in modo che la distinzione tra realtà e finzione, e tra vero e falso, non esista più: «Just as terror, even in its pre-total, merely tyrannical form ruins all relationships between men, so the self-compulsion of ideological thinking ruins all relationships with reality. The preparation has succeeded when people have lost contact with their fellow men as well as the reality around them; for together with these contacts, men lose the capacity of both experience and thought. The ideal subject of totalitarian rule is not the convinced Nazi or the convinced Communist, but people for whom the distinction between fact and fiction (i.e., the reality of experience) and the distinction between true and false (i.e., the standards of thought) no longer exist». H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Mifflin Harcourt, New York, 1973, p. 474. Cfr. anche M. Hume, *Trigger Warning: Is the Fear of Being Offensive Killing Free Speech?*, HarperCollins, London, 2015.

⁴² Come è stato evidente, in principio del 2021, anche nel “caso” del “licenziamento” dell’attrice Gina Carano da parte di Disney dopo che sui social era stato avviato un furioso tam-tam che – tramite l’hashtag #FireGinaCarano – appunto ne chiedeva l’immediato allontanamento da tutti gli show Disney in cui era

storytelling – in comunicazione sociale a senso unico, poiché ad essere “ammessa” è solo quella che promuove le cause di una precisa fazione politica e/o di una ideologia; ad esempio in Usa, come accennato poco sopra, nei media *mainstream* non solo tutto ciò che è “conservative” viene ad essere considerato a priori disdicevole e/o – quando gli viene concesso spazio e parola – messo in qualche modo in “cattiva luce”, ma addirittura chiunque esprima un’opinione “non corretta” (e anche soltanto una) viene immediatamente inserito nella categoria “conservative/[alt-right](#)”, anche se, magari, appartiene ad un altro spettro culturale e politico, magari completamente diverso.

La “guerriglia” portata avanti da molti *Social Media Justice Warrior* (“guerriglia” nel senso che si sono “weaponized” non soltanto le opinioni politiche, ma anche qualsiasi preferenza personale che non sia tra quelle che si ritengono “corrette”),⁴³ ed è questo che

coinvolta. Questo è accaduto perché Carano ha espresso opinioni politiche sulla mancanza di libertà d’espressione a cui, secondo lei, erano soggetti i sostenitori di Donald Trump, per poi paragonare, infelicitemente, tale “condizione” a quella degli ebrei durante il regime nazista nei primi 1930s. In questo senso Carano “ufficialmente” non è stata licenziata per motivi “politici”, bensì perché il massiccio attivismo dei *Social Media Justice Warriors* stava creando un rumore tale che poteva tramutarsi in un danno d’immagine della stessa Disney, con il rischio di un calo degli ascolti per gli show e, quindi, in una perdita di profitti. Una sorta, cioè, di democrazia diretta nella gestione aziendale di una compagnia privata: si licenzia od assume non a seconda delle capacità professionali e/o, eventualmente, delle condotte inappropriate sul luogo di lavoro, ma a seconda dei like/preferenze sui social network. Almeno così emerge da [quello che \(non\)ha detto il CEO di Disney Bob Chapek](#), anche se già il fatto che sia dovuto intervenire pubblicamente sulla questione rimane comunque significativo. Ragion per cui, Carano è stata “allontanata” anche perché Disney ha ritenuto che gli attivisti “Woke” se non fossero stati ascoltati, avrebbero potuto determinare un danno d’immagine e, quindi, gravi perdite economiche alla compagnia. “Licenziamento”, però, che con il suo stesso atto confermava quello che l’attrice stava sostenendo, poiché, appunto, è stata licenziata per quello che aveva detto e, quindi, discriminata per le sue opinioni (politiche), non per questioni concernenti il suo lavoro in quanto attrice o condotte, sul posto di lavoro, inappropriate. Tant’è che la situazione si è fatta ancora più curiosa allorquando si è scoperto che a Maggio 2021 [Disney ha ugualmente proposto la candidatura dell’attrice per i premi Emmy](#). Appare chiaro, ovviamente, che in un mondo così digitalmente connesso, dove l’informazione arriva istantaneamente in ogni luogo e in qualsiasi momento, al momento che si è un personaggio pubblico e si rendono pubbliche le proprie opinioni politiche, il rischio è quello che vengano ad essere immediatamente collegate a tutti coloro che sono vicini a chi le ha espresse, con cui e per cui si lavora, determinando così un grande imbarazzo. Al momento, però, che tali opinioni non sono vietate dalla legge, ed anzi nelle appropriate sedi pubbliche ed amministrative i politici spesso ne discutono senza incorrere in alcuna ripercussione “social”, diventa quasi paradossale che in queste sedi le si possa discutere, ma non nel mondo dei media, sui *social* e/o pubblicamente. A prescindere da come si vuole giudicare la questione, quello che qui più interessa è chiedersi: il parallelo di Carano è (storicamente) inopportuno e, quindi, sbagliato? Sì. È falso prospettare che in Usa si stesse verificando la medesima situazione? Da quel che ci è dato di sapere sì. È sciocco, “populista” e rozzo? Sì, appunto perché espressione di molto del greve populismo andatosi sviluppando in Usa dopo l’11/9. È “censurabile” al punto da assumere l’aspetto di una discriminazione? Riteniamo di no, poiché rimane ugualmente una sua opinione “politica”, e come abbiamo visto anche in *Mediated sexuality*, in Usa la Corte Suprema talvolta – se pur problematicamente – ha considerato tutte le “opinioni”, per quanto “oltraggiose” od anche “false”, essere soggette ad un assoluto privilegio costituzionale a prescindere dalla loro “gravità”, e quindi essere “protette” in nome del Primo Emendamento. Quello di Carano però, è anche leggibile come il riflesso di un sentimento diffuso in Usa, il quale coinvolge una grandissima parte di americani, non una piccola parte “fuori dalla storia” come vorrebbe una certa narrativa, quella, cioè, più vicina all’attivismo digitale dei SMJW; un sentimento che nel 2016 è stato efficacemente analizzato da A. R. Hochschild in *Strangers in Their Own Land. Anger and Mourning on the American Right. A Journey in the Heart of Our Political Divide*, The New York Press, New York-London, 2016.

⁴³ Va da sé che non si vuole implicare che tutti coloro che aderiscono alle estremizzazioni della «woke culture» e alle sue battaglie siano fanatici, la cui vita è ossessivamente dedicata a queste battaglie, bensì, come ha ben evidenziato John McWhorter, «it’s just that, sadly, what they become, solely on this narrow but impactful range

appare storicamente rilevante, si espone, però, a molti degli stessi problemi che, in *Mediated Sexuality*, abbiamo visto emergere nella controversia sull'*Antipornography Civil Rights Ordinance* e sui presunti limiti del *Primo Emendamento*.

Dicevamo di come talvolta l'attivismo politico sul web abbia cercato di aggirare la legge e/o sostituirvisi, imponendo così agli accusati una giustizia "social". A guardarla bene, la *Cancel Culture* appare come una forma di azione "civica".⁴⁴ Civica anche nel senso che, non muovendosi attraverso le istituzioni pubbliche, del governo e dello stato, non implicherebbe alcuna "costrizione". Poiché non si interverrebbe attraverso la forza della legge – così sembrano pensare i suoi sostenitori – non si determinerebbe, allora, alcuna violazione del «Primo Emendamento» e, quindi, alcuna "censura", poiché un "controllo e revisione" sociale dei contenuti espressivi senza l'intervento della "legge" non sarebbe da considerarsi come lo stesso di una censura politica, militare o religiosa, e in genere governativa/istituzionale. Guardata in prospettiva, però, cos'è questa se non una riproposizione e aggiornamento digitale e "social" delle giustificazioni di Catharine MacKinnon portate a difesa dell'ordinanza contro la pornografia dei 1980s: «Other things that the law is not – it is not a criminal law. Classically, it is not censorship or a ban in a way that the state, that is the government, is involved actively in [taking] actions to enforce it. It is a civil rights law, a law that allows those people who have been harmed by this violation to bring actions against the people who have done that harm, including, in this case, the people who profit from it».⁴⁵

of issues, is inquisitors». J. McWhorter, *Woke Racism. How a New Religion Has Betrayed Black America* (Ebook Edition), Chapter 1: What Kind of People?

⁴⁴ Ovviamente, quando non si tratta di casi che rientrano esplicitamente nella violazione della legge ordinaria, come molestie, aggressioni, violenze etc.

⁴⁵ A. Dworkin, C. A. MacKinnon (a cura di), *In Harm's Way. The Pornography Civil Rights Hearings*, p. 271. Andrew Altman ha così commentato: «The idea that the ordinance is not a matter of censorship because the government is not "involved actively" enforcing it is wholly unpersuasive. The government would have been actively involved in enforcing the ordinance, because courts and other government bodies would have issued orders and injunctions and would have imposed fines pursuant to the law. It is true that the government bodies would have been acting in response to complaints brought by citizens, but that fact hardly means that the government would have been a passive bystander». in A. Altman, L. Watson, *Debating Pornography*, Oxford University Press, Oxford-New York, 2019, p. 116. Nel 2019 Catharine MacKinnon si è di nuovo espressa a favore di quell'attivismo *social* che può arrivare dove la legge è impotente e così può contribuire a fare meglio e di più (il riferimento è allo scandalo [degli abusi sessuali alla Penn State](#) nei 2010s): «The press—mainstream media as well as social media and the combination of the two – has done quite a job on these institutions. That's a good thing, because the law hasn't. The main thing that educational institutions are concerned about is actually not money, it's their reputation. Their status. Their reputation is also long-term money. Their status is everything. If they lose these, they are not long for this world. They know this. So that is their real concern. It used to be that they would be concerned about a possible lawsuit or a trial, but that wasn't even because they might lose the case. It was because of the exposure that it caused, and how bad it made them look. Well, now they're getting made to look bad up front. There's no trial in sight. There's not even a legal claim brought. In fact, in many cases there could be no legal claims for any number of reasons—not because they aren't extremely severe. But statutes of limitations, for example—the cases disappear». C. A. MacKinnon, D. Mitra, *Ask a Feminist: Sexual Harassment in the Age of #MeToo*, «Signs: Journal of Women in Culture and Society», 44(4), 2019, p. 1037. Seppur in questo caso particolare la sollecitazione di MacKinnon si ancorasse ad un contesto diverso da quello della Sex-War dei 1980s, il problema rimane però rimane lo stesso, cioè l'uso estensivo, sempre più indiscriminato, populista e giustizialista, della logica dei tribunali "Social" e/o quella dei "Like" e delle giurie dei "Follower"; appunto perché se quel comportamento o quella determinata persona a qualcuno (a prescindere se poi questo eventuale comportamento rientri nei limiti di una effettiva violenza et simila) non dovesse "piacere", questo qualcuno ha il grande potere di generare ondate o veri e propri tsunami mediatici che una volta scatenati possono creare danni che difficilmente possono essere riparati. In questo senso è stata significativa la controversia attorno a quella che è stata definita come «[Shitty Media Men List](#)», una lista elaborata anonimamente di nomi di persone del mondo dei media che possono essere identificati come

Anche per questo ci si potrebbe chiedere, come fece nei primi 1970s anche Foucault a proposito della possibilità di una giustizia popolare: «stabilire un'istanza neutra fra il popolo ed i suoi nemici, suscettibile di definire la distinzione tra il vero e il falso, il colpevole e l'innocente, il giusto e l'ingiusto, non è una maniera d'opporci alla giustizia popolare? Una maniera di disarmarla nella sua lotta reale a profitto d'un arbitrato ideale? Ecco perché mi chiedo se il tribunale, invece di essere una forma della giustizia popolare, non ne è la prima deformazione».⁴⁶

D'altronde, lo accennavamo già in precedenza, al momento che le grandi corporation decidono di adottare e diffondere il messaggio della cultura *woke* si palesa un'ulteriore equivocità, quella per la quale un piccolo gruppo di persone che possiedono, dirigono od hanno d'influenzare i più grandi conglomerati mediatici possano stabilire, al posto della stragrande maggioranza delle persone che compongono una società democratica e liberale, cos'è "giusto" per la società in quanto tale, imporre il volere di una minoranza alla maggioranza.

Non dovrebbe allora stupire – come peraltro, e di nuovo, fu anche nella stessa controversia sull'*Antipornography Civil Rights Ordinance* – che un tale militante zelo "censorio" sia andato spesso fuori controllo, estendendosi anche a rappresentazioni ed espressioni a sfondo solo vagamente "sociale", razziale e sessuale, perfino a quelle che palesemente non avevano alcuna intenzione oggettivante o sessista (come parodie e rappresentazioni a scopo educativo e/o critico, ad esempio quella che in Italia si è conosciuta sotto il nome di "pubblicità progresso"); nel caso della rappresentazione della sessualità femminile, questo perché talvolta si arriva a ritenere, come già fu nei 1970s/1980s, che tale (rappresentazione della) sessualità e/o del sesso (che spesso vengono ancora considerate "cose" essenzialmente maschili, e per

molestatori, oppure la simile lista del profilo Twitter anonimo @DietMadisonAve il cui scopo era quello di «exposing sexual harassment & discrimination in ad agencies since Oct 2017, cuz HR won't», ma in questo caso nel campo dell'*advertising industry*. Infatti, anche in questo caso essendo condivisibili molte delle ragioni che hanno spinto a tali "liste" (e che sono ben riassunte da A. C. Saguy, *Come Out, Come Out, Whoever You Are*, Oxford University Press, New York, 2020, pp. 101-103), ciò non elimina i problemi che liste di questo tipo, pubblicate anonimamente e senza alcuna verifica della veridicità delle affermazioni, essendo così soggette agli usi più impropri, come calunnie, vendette personali e anche vere e proprie situazioni ricattatorie per ragioni che nulla hanno a che fare con molestie e violenze sessuali. Tant'è che nella controversia sull'account @DietMadisonAve anche [molte donne hanno preso posizione contro l'uso anonimo di queste liste](#), ritenendo che «It is not acceptable to use an anonymous social media account to accuse people, pass judgment, and use other bullying techniques to help the victims [...] It just becomes this trial by social media and men just don't have a chance to respond or defend themselves [...] Because it's done anonymously, you can't hold anybody liable for potential slander or hold them accountable for what they're posting because there's no person to report to or complain to». Non è superfluo notare come la risposta degli autori dell'account a tale presa di posizione richiami proprio quella di MacKinnon su tutte le femministe che, lo abbiamo visto, non volevano riconoscere l'atto sessuale eterosessuale come in quanto tale dannoso e degradante per le donne e una espressione della loro subordinazione e discriminazione: «The account responded on Twitter, accusing the women of causing the Instagram page shutdown and saying they had "loads of internalized misogyny" and were "trying to drum up business" by defending men.» A loro volta le donne che firmarono quelle dichiarazioni hanno negato tale ricostruzione e replicato che l'account fosse sostanzialmente animato da «anonymous cyberbullying and unfair prosecution». La conclusione, come riportato dall'articolo di Sapna Maheshawari linkato poco sopra, è stata che: «The Instagram account follows the lead of a spreadsheet that circulated among journalists last fall that sought to collect the names of men described by colleagues as sexists, sexual harassers and rapists. It was taken down by its creator about 12 hours after it was made, but lived on through screenshots and downloads and prompted investigations at media companies. Several men whose names were on the list subsequently lost their jobs».

⁴⁶ M. Foucault, *Sulla giustizia popolare. Dibattito con i maoisti*, in M. Foucault, *Microfisica del potere. Interventi politici*, trad. it G. Procacci, P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977, p. 72.

questo “violente” in quanto tali) degradi sempre la donna e ne minacci l’uguaglianza e i diritti, oppure che essa discrimini persone che si identificano come donne, ma che non possiedono quelle caratteristiche biologiche/anatomiche che fino ai 1990s hanno definito l’essere femmina/donna; al punto, talvolta, da essere considerata – la rappresentazione esplicita delle caratteristiche femminili – anche equiparata ad una forma d’incitamento all’odio (*hate speech*). Da qualunque punto di vista lo si osserva, insomma, ogni tentativo d’imporre un “linguaggio” e un “regime visivo” standardizzato nei social e nei media (“equalize speech”), rischia facilmente di trasformare la ricerca della correttezza politica verso individui, gruppi, generi, etnie etc., in particolare le minoranze e quelli ritenuti come “disadvantaged”, in censura, e non solo di ogni espressione in qualche modo “considerabile” offensiva, ma anche di quelle politiche e/o in genere diverse da quella che si ritiene essere la «narrativa giusta».

Di nuovo, è anche per questo che in USA il giustizialismo e la censura, sia nel caso della *Sex/Porn War* dei 1980s sia in quello della *Gender War/Cancel Culture* dei 2010s, si sono espressi attraverso azioni civiche e/o l’attivismo social, perché ogni intervento diretto del governo a sostegno di tali posizioni sarebbe a rischio, quasi certo, d’incostituzionalità. Alla fine dei 2010s, però, tali posizioni hanno cominciato ad essere adottate anche ad un livello istituzionale, ed è qui che la questione per la libertà d’espressione ha cominciato a farsi complicata. D’altronde, si potrebbe anche sostenere: in Usa il «Primo Emendamento» non è forse stato pensato anche per garantire la democrazia, proteggerla dalla “tirannia” di ogni *popular fashion*, da ogni “tirannia”, per dirla diversamente, dei «Like» e dei «Follower»? Cos’è, se non il «Primo Emendamento», che nella storia degli Usa ha permesso alle minoranze di far sentire la propria voce e poter combattere per rivendicare i propri diritti. Ed in ultimo, in Usa cos’è che, tra le varie cose, il «Primo Emendamento» garantisce se non che, da una parte si possano esprimere, senza incorrere in sanzioni o nell’intervento del governo, opinioni impopolari, scorrette e anche antigovernative, dall’altra il governo o lo Stato non possano mai obbligare i cittadini ad usare un determinato linguaggio, dover dire quello che il governo voglia che si dica.⁴⁷ Ed è proprio questo che sempre in più contesti, anche istituzionali, dai 2010s accade che più persone così la percepiscono, cioè che si voglia

⁴⁷ Va da sé, come abbiamo visto anche in *Mediated Sexuality*, che il rapporto tra «Primo Emendamento, Libertà di espressione e Corte Suprema» sia stato sempre problematico, e spesso risultando come una mediazione tra le diverse convinzioni “personali” di giudici della stessa Corte Suprema. Ciò nonostante, e anche nei suoi casi limite, la Corte Suprema ha sempre tenuto fermo il punto su casi in cui la protezione del Primo Emendamento veniva meno. Come ha ben riassunto Helen J. Knowles, discutendo della giurisprudenza del giudice [Anthony M. Kennedy](#): «As any student of the Supreme Court’s free speech jurisprudence learns very early on, there are certain categories of content-based speech that fall beyond the protection of the First Amendment. In *Simon & Schuster*, Kennedy adopted the position that a restriction upon speech may be permissibly content-based when the expression in question falls into one of a very small number of “historic and traditional categories long familiar to the bar.” In *United States v. Alvarez*, discussed below, he identified these categories as speech intentionally advocating and likely to produce “imminent lawless action” (the standard established in *Brandenburg v. Ohio*), obscenity, defamation, “speech integral to criminal conduct,” the “fighting words” category from *Chaplinsky v. New Hampshire*, child pornography, fraud, true threats, or “speech presenting some grave and imminent danger the government has the power to prevent.” It could not “be said with certainty that the foregoing types of expression are or will remain the only ones that are without First Amendment protection,” but adherence to these categories grounded in “the Court’s free speech tradition” was “preferable” to the type of “ad hoc balancing” that he feared in *Simon & Schuster*. Placing categorical restrictions upon governmental power served to ensure that “[t]he vast realm of free speech and thought always protected in our tradition can still thrive, and even be furthered” ». H. J. Knowles, *Anthony M. Kennedy: “Speech Is the Beginning of Thought”*, in H. J. Knowles, S. B. Lichtman (a cura di), *Judging Free Speech. First Amendment Jurisprudence of US Supreme Court Justices*, pp. 176-177.

imporre – attraverso il potere dei (social)media, l'uso di un determinato linguaggio, “costringere” a dire ciò che si vuole che si dica.⁴⁸

1980s, dicevamo, ma non solo, perché la culture war dei 2010/2020s e l'attivismo «Woke», creando una sorta di corto circuito «Liberal», sembrano richiamare alla mente un altro momento decisivo della storia politica della cultura liberale americana, quello che l'8 maggio 1970, ricordato come l'[Hard Hat Riot Day](#), ha definito lo scollamento della *working class* bianca, uno dei pilastri e archetipi del *New Deal Liberalism*, dalla base “democratica” e “liberal”, ed il suo avvicinamento alle posizioni conservatrici, già in parte ratificato nel contributo alla rielezione di Nixon del 1972, e poi sancito con la vittoria di Reagan contro Carter. Nel 1980, infatti, la vittoria di Reagan fu ottenuta anche, se non soprattutto, grazie al contributo di molta di quella *working class* bianca che solo dieci anni prima mai avrebbe votato per il tradizionalismo elitario, finanziario e “religioso”, repubblicano.⁴⁹ Ebbene, proprio la faida interna ai democratici nel 1970s, – con la *working class* bianca che rifiutò il “liberalismo” in contrapposizione a quelli che erano visti come eccessi antiamericani della battaglia culturale della *New Left* e, per molti aspetti potrebbe vedersi culminare nella «clamorosa» candidatura di Ted Kennedy contro Carter per le presidenziali del 1980 –⁵⁰ sembrano riproporsi nei 2020s, dove gli eccessi dell'attivismo *political correct* della sinistra progressista democratica, rischiano di allontanare tutti i “Liberal” che non sono disposti a vestire i panni del *SJW* e vedere sacrificati molti dei valori della società liberale, come quello della libertà d'espressione o quello della *privacy*, in nome di una giustizia e di un progresso «social» portati avanti attraverso una singolare versione ipermoderna della *Tough Police* orwelliana.⁵¹ È proprio questa una delle criticità dell'estremizzazione della «Social Justice»

⁴⁸ Se è pur vero che in Usa il «Primo Emendamento» non ha un valore «assoluto», esso, però, fino ai 2010s ha protetto il diritto di affermare cose scorrette ed impopolari nella stragrande maggioranza dei casi. Più nel dettaglio del conflitto, nei 2010s, tra libertà d'espressione, *hate speech* e diritto all'eguaglianza si vedano anche G. P. Magarian, *Managed Speech. The Roberts Court's First Amendment*, Oxford University Press, New York, 2017; C. A. Ball, *The First Amendment and LGBT Equality. A Contentious History*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2017. Si veda anche la questione dal punto di vista degli “avvocati” della *Critical Race Theory*: R. Delgado, J. Stefancic, *Must We Defend Nazis? Why First Amendment Should Not Protect Hate Speech and White Supremacy*, New York University press, New-York, 2018. Da un punto di vista diverso il già citato, nella §1, N. Strossen, *Hate. Why We Should Resist It with Free Speech, No Censorship*.

⁴⁹ Cfr. D. P. Kuhn, *The Hardhat Riot. Nixon, New York City, and the Dawn of the White Working-Class Revolution*, Oxford University Press, New York, 2020. L'eccellente ricostruzione archivistica di Kuhn da una parte cerca di slegare il malcontento proprio della classe operaia bianca “liberal” dalle sole ragioni razziali (come spesso fatto dalla critica appunto *liberal* e/o di quella della *New Left*), dall'altra però sembra semplificare più del dovuto proprio la questione razziale, non rimandando ad una adeguata ricostruzione della stessa, e peraltro problematica, questione razziale nella «Nixon Era». Anche perché Kuhn sembra stilizzare in maniera troppo netta la protesta studentesca, come fosse composta unicamente da privilegiati, non patrioti e, quindi, “anti-workers”, dimenticando che la protesta studentesca contro la guerra era affiancata/supportata anche da altre realtà meno “privilegiate”, come il *Black Panther Party*.

⁵⁰ Tra le ragioni della inusuale, clamorosa si potrebbe ben dire, candidatura di un membro dello stesso partito del presidente in carica c'era anche l'avvicinamento di Carter, negli ultimi anni del mandato, alle politiche economiche neoliberali, viste da molta parte del partito democratico come uno slittamento del presidente verso una posizione, anche nella politica estera, più «conservative», quella che poi ha preso il nome di “Carter Doctrine” ed è stata “formalizzata” nello [State of the Union Address del 1980](#). Cfr. J. Ward, *Camelot's End. Kennedy Vs Carter, and the Fight That Broke the Democratic Party*, Twelve, New York-Boston, 2019.

⁵¹ Cosa, nel 2022, accentuata anche dalla decisione del *Department of Homeland Security* di istituire un “[Disinformation Governance Board](#)”, da molti immediatamente definito come una versione postmoderna e tecnoinformatizzata del «Ministero della Verità». Sull'onda delle proteste e delle criticità emerse, a pochi mesi dal suo annuncio, il «Disinformation Governance Board» [è stato poi cancellato](#) nell'agosto 2022 Cfr. <https://caitlinjohnstone.com/2022/04/30/oh-god-its-going-to-get-so-much-worse/>;

dei 2010s in rapporto alla base progressista che la sostiene, e appunto che sembra replicare, amplificandolo di molto, quell'errore che ha portato il *New Deal Liberalism* e la *New Left* a combattere contro se stessi, distruggendosi a vicenda. Altrimenti detto, più il progressismo liberale stringe se stesso nella morsa della «wokeness», più progressisti gli scapperanno tra le dita, ritrovandosi così orfani, stranieri nella propria patria, con la conseguenza che in molti sceglieranno addirittura di allearsi con quello che fino a poco tempo prima era il loro «nemico»;⁵² molti liberal, cioè, potrebbero ritenere (e tanti dal 2015 lo hanno già fatto) che la «wokeness», allorché prende le sembianze di un culto religioso anti-liberale, intollerante contro il dissenso, la libertà d'espressione ed ogni forma di pluralismo del pensiero e/o di pensiero critico, sia più pericolosa per la tenuta del tessuto sociale e civile americano, nonché di molti dei suoi valori fondanti, della destra repubblicana, finanche quella più populista e reazionaria. D'altronde, da Voltaire ad Orwell, il perché il *politically correct* (quando portato alle sue estreme conseguenze) altro non è che la negazione della libertà è abbastanza chiaro: perché la libertà cos'è se non la possibilità, il diritto di poter dire agli altri quello che non vorrebbero sentirsi dire. E la «political correctness», in fondo, cos'è se non l'esatto contrario della libertà: il «dover» dire agli altri quello che vorrebbero o devono sentirsi dire.

Dovrebbe essere chiaro, allora, che in questo scritto, come in altri, quando utilizzato, intendiamo i *Social Justice Warriors* sempre sia come guerrieri per la «Social Justice» dei 2010s, sia come *Social Media Justice Warrior*, secondo la declinazione «comunicativa» e propriamente «moralistica» e «censoria» di cui sopra, come la sottomissione della funzione dell'arte, nelle sue diverse espressioni, a strumento che deve fungere «obbligatoriamente» – secondo i dettami di quella che insieme a Barbara Applebaum possiamo definire «Social Justice Pedagogy» – come promozione di questioni «sociali», «educare» lo spettatore piuttosto che raccontargli una storia e attraverso ad essa invitarlo a riflettere. Con la conseguente «violenza storica e narrativa» a cui spesso, troppo spesso, le opere si vedono costrette: perché in ogni *mainstream political correctness*, non si tratta di invitare a riflettere, né discutere od affrontare un dibattito bensì solo quello di educare, nel senso di «inculcare» forzatamente un'idea, costringere (non convincere) l'interlocutore ad accettarla; d'altronde il «dibattito» pubblico, nel suo senso liberale e democratico, nella *Political Correctness* e/o nella *Cancel Culture* di solito non è ammesso, [secondo la tattica del «no-debate»](#).

Ed è così, allora, che il «politically correct» può diventare l'espressione perfetta di quello che Thomas Tsakalakis ha efficacemente definito come un «Sociocultural Black Hole».⁵³ Un buco nero il cui rischio è quello di far evaporare la *social justice* e la lotta dei movimenti per i diritti civili, per come intesi nei Sixties ed in genere fino ai 1990s, per più di un rispetto radicalizzandoli al punto tale, però, da pervertirli – prima attraverso il decostruzionismo postmodernista più conseguente, poi con l'adozione della logica della *Politically Correctness* le pratiche della *Cancel Culture*) – ed in taluni casi trasformandoli nella loro parodia.

<https://www.grassley.senate.gov/news/news-releases/grassley-hawley-press-dhs-on-disinformation-board-amid-new-revelations-of-efforts-to-leverage-social-media-platforms>;

https://www.grassley.senate.gov/imo/media/doc/grassley_hawley_to_deptofhomelandsecuritydisinformationgovernanceboard.pdf ;

⁵² D'altronde, non accadde più o meno lo stesso anche nella *Sex War* dei 1980s? Ci riferiamo, ad esempio, alle «strane alleanze», contro la pornografia, tra alcuni femminismi e la destra reaganiana e religiosa.

⁵³ T. Tsakalakis, *Political Correctness: A Sociocultural Black Hole*, Routledge, London-New York, 2021. Rimandiamo alle pagine 80-118 per una ricostruzione storica e critica della «Political Correctness».

Intendiamo *Social Justice Warrior*, però, anche in un senso più ristretto e “letterale”, come la tendenza, sempre nei media dei 2000s/2010 ed apparentemente paradossale, di un certo *mainstream feminism* di promuovere – secondo molti dei dettami del post-femminismo, dell’*empowerment culture* e della *femininity as a bodily property*, nonché in linea con la *re-sexualization of culture* dei 1990s –⁵⁴ l’uguaglianza, i diritti e in genere la consapevolezza di sé, la fiducia nel proprio potenziale ed il totale controllo delle proprie decisioni e della propria vita, attraverso una rappresentazione delle donne nella quale sono (quasi) sempre “bellissime e sexy”, ma allo stesso tempo sempre di più muscolari e “maschili”, *empowered* nel senso proprio, però, di molta cultura cinematografica «machista» e «bellicosa» dei 1980s;⁵⁵ appunto

⁵⁴ R. Gill, *Postfeminist Media Culture. Elements of a Sensibility*, pp. 149-153. A p. 151-152 Gill, nota, però, come rispetto alle forme classiche di oggettivazione, la soggettivazione post-femminista possa nascondere una forma, tanto sofisticata quanto subdola, di *exploitation*: «This shift is crucial to understanding the postfeminist sensibility. It represents a modernisation of femininity to include what Hilary Radner has called a new ‘technology of sexiness’ in which sexual knowledge and sexual practice are central. Furthermore, it represents a shift in the way that power operates: a shift from an external, male judging gaze to a self-policing narcissistic gaze. I would argue that it represents a higher or deeper form of exploitation than objectification -- one in which the objectifying male gaze is internalised to form a new disciplinary regime. In this regime power is not imposed from above or from the outside, but constructs our very subjectivity. Girls and women are invited to become a particular kind of self, and endowed with agency on condition that it is used to construct oneself as a subject closely resembling the heterosexual male fantasy that is found in pornography». Sulla logica della *re-sexualization* dei 1990s/2000s e il suo rapporto con la logica post-femminista si veda anche A. Evans, S. Riley, A. Shankar, *Technologies of Sexiness: Theorizing Women’s Engagement in the Sexualization of Culture*, «Feminism & Psychology», 20(1), 2010, pp. 114–131: «However, the sexualization of culture has complicated notions of the male-gaze. In a culture where women now increasingly gaze at both other women and at themselves, the male-gaze has sometimes apparently been removed all together. In terms of reinstating women as the objects of sex, therefore, sexualized culture has been of concern for both reproducing the male-gaze and, simultaneously, producing a narcissistic neo-liberal self-policing gaze, in which the contemporary woman does not seek male approval for her apparently ‘freely chosen look’» (p.116).

⁵⁵ Peraltro in molti casi – si vedano film dei 2020s come *Ava* (Tate Taylor, 2020), *Jolt* (Tanya Wexler, 2021) o *Sweet Girl* (Brian Andrew Mendoza, 2021), *The 355* (Simon Kinberg, 2022) – il riferimento non sembra neanche essere quello dei classici film action muscolari con Sylvester Stallone o Arnold Schwarzenegger – il quali spesso si potevano fregiare di una produzione ad alto budget e talvolta anche di alcune intenzioni “ironiche” e “(auto)critiche” –, bensì gli spesso raffazzonati *action B-pictures* della Cannon Films dell’era Golan-Globus, e in particolare quelli diretti da Joseph Zito, i quali spesso vedevano come protagonista principale Chuck Norris. Dalla fine dei 2010s si sono presentati film e serial con personaggi femminili sempre più giovani tra i 15 e i 18 anni, e senza alcun potere speciale e spesso senza alcun addestramento, che riescono a competere con uomini e donne delle forze dell’ordine e/o militari addestratissimi e tra le due e quattro volte più grossi di loro, sbaragliandoli quasi senza difficoltà, in virtù solo del loro desiderio di farlo e della loro caparbia. Davvero si pensa che attraverso personaggi così fatti e scritti, pura fantasia (neoliberale) anche per rispetto all’ipertrofico machismo bellico dei 1980s (nei quali quantomeno non si sopprimeva dalle caratteristiche biologiche, fisiche, materiali e prestazionali dei protagonisti), si contribuisca a promuovere l’*empowerment* femminile e si contribuisca a rappresentare in maniera “giusta” ed egualitaria (continuando, cioè, ad equivocare «equal» con «the same») l’ideale della donna moderna ed emancipata? Nonostante ciò, si potrebbe anche vedere in questa “nuova” rappresentazione della donna un recupero di quella rappresentazione di eroine guerriere che contraddistinse la *Golden Age of Comics* (1938-1954/56); eroine descritte come forti, muscolari, misteriose, indipendenti, intraprendenti, coraggiose e pericolose, financo “diaboliche” e violente, ma allo stesso tempo radicalmente attraenti e “femminili” (*femininity*). A partire dalla metà dei 1950s, in concomitanza con la precedentemente ricordata crociata contro i fumetti e un generale riallineamento culturale su di una visione della donna più “tradizionale”, tale rappresentazione è andata scomparendo per alcuni decenni. Quantomeno, si potrebbe sostenere, le eroine donne dei *Comics* tra 1940s-1950s erano (quasi) sempre personaggi dotate di una qualche «potere», e quando non ne possedevano risolvevano le situazioni con mezzi diversi che la mera forza bruta e lo scontro fisico. A questo proposito si veda M. Madrid, *Divas, Dames & Daredavils. Lost Heroines of Golden Age Comics*, Exterminating Angel Press, Minneapolis, 2013. Sulle (super)donne eroine C. Cocco, *Superwomen Gender, Power, and Representation*, Bloomsbury, New York-London-Oxford-New Delhi-Sidney, 2016. Per una storia della rappresentazione di “genere” nei fumetti di supereroi: E. De Dauw, *Hot Pants and*

come guerriera «sexy»⁵⁶ sempre pronte, per risolvere le controversie e ottenere ciò che gli «altri» non le riconoscono e non le aiutano ad avere, a farlo da sole, spesso menando le mani e in ogni caso farlo attraverso una determinazione dettata esclusivamente dalla volontà, dall'intuito e dalla forza bruta.⁵⁷ In altre parole, una versione «neofemminista» dell'estetica

Spandex Suits. Gender Representation in American Superhero Comic Books, Rutgers University Press, New Brunswick-Camden-Newark-London, 2021. A proposito della rappresentazione del corpo femminile e delle *Female Warrior* le pp. 61-87. Più in generale, per il rapporto tra *gender* e *sexuality* nei fumetti, il già citato F. L. Aldama (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*. Per una lettura della rappresentazione del concetto di eroismo della donna nell'Hollywood dei 1930s-1950s (non quello di supereroina e, quindi, ben diverso dalle significazioni «action» dei 2010s, poiché l'action muscolare «maschile» sembra essere diventato l'unica espressione di «eroismo» possibile per la donna) cfr. J. Basinger, *A Woman's View How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, pp. 41-54: «I defined a positive portrait of a woman that could place her in the position of hero in the following way: • A woman who defies conventional rules and redefines her life on her own terms, even if she opts to become a wife and mother (the process of questioning is what is of value); • A woman who defies not just convention but society itself, never settling for less than possession of her own life, even if she is destroyed in the fight (a man who fights this way is called a hero; why not a woman?); • A woman who, by choice or by accident, finds herself in a situation or profession that would be commonly restricted to male participation, and who functions ably in this situation (she must not be caricatured as choosing this endeavor because she is «unwomanly» or «frigid»); • A woman who forms and maintains a positive sisterly relationship or a healthy mother-daughter relationship. Typical examples of each of these categories exist. Two women who defy conventional roles are Barbara Stanwyck in *My Reputation* (1946) and Jane Wyman in *All That Heaven Allows* (1955)» (pp. 43- 44).

⁵⁶ Va da sé che non è qui in questione la possibilità, in quanto tale, di un «sexy feminism» mediatico, bensì, come dovrebbe essere oramai evidente, le sue declinazioni machiste e/o pensate per lo «sguardo maschile». Sulla possibilità, invece, di un «Female Gaze» e di quello che spesso è ritenuto un ossimoro, cioè appunto un «sexy feminism», nonché la loro evoluzione storica all'interno della cultura cinematografica e televisiva cfr. il già citato C. Newland (a cura di), *She Found it at the Movies: Women writers on sex, desire and cinema*, Red Press, Wareham, 2020.

⁵⁷ Sulle donne forti, macho e/o sulla donna intesa come «Neo Femme Fatale» all'interno della cultura mediatica post-femminista (1990s-2010s) cfr. C. Maury, D. Roche (a cura di), *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Film and Series of the Post-feminist Era*, Bloomsbury Academic, London-New York, 2020; S. Lindop, *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo- Noir Cinema*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2015. A questo riguardo si pensi anche, nel cinema *mainstream* dei 2010s, all'imposizione di personaggi femminili che anziché rappresentare una loro evoluzione rispetto alle caratterizzazioni del passato, in molti casi ne segnano addirittura una sorta di de-evoluzione. Com'è evidente, tra gli esempi più eclatanti, nella più volte ricordata protagonista della trilogia sequel di Star Wars (2015-2019), cioè Rey, la quale, chiamata a mostrare al mondo che «The Force is Female» (slogan utilizzato in alcune occasioni anche dalla presidente della Lucasfilm Kathleen Kennedy), è invece riuscita solo a mostrarne una sua pallida caricatura. Questo perché si è ritenuto che l'attrattiva di un personaggio fosse nel suo «gender» e non nell'essere scritto bene in quanto «character», che, invece, è ciò che sempre rende un personaggio davvero universale, apprezzabile da chiunque a prescindere dal gender, dal sesso, dal colore della pelle, dall'orientamento politico etc. Rey, invece, non si è neanche fatto lo sforzo di caratterizzarla e si è semplicemente scelto di trasformarla nell'astrazione personificata di un'idea, per dir così, «politica», sugli stereotipi della «giustizia sociale»; strutturata, peraltro, sulla base di molte delle caratteristiche che definiscono quel «character model» che ha preso il nome di «Mary Sue». Tant'è che il personaggio di Rey, anche rimanendo fermi all'interno dell'immaginario di Lucas, è «caratterizzata» in maniera peggiore rispetto a molti altri personaggi femminili dell'universo di Star Wars, e anche quando non considerabili come indimenticabili, non raggiungono mai, però, il livello, invero scarso, del personaggio creato da J.J. Abrams. Tra quelli che invece sono ben scritti, e in alcuni casi in maniera davvero indimenticabile, ricordiamo qui Mara Jade Skywalker, Lumiya, Kreia/Darth Traya (che per chi scrive, ed almeno dal punto di vista esclusivamente narrativo e «filosofico», è il personaggio forse più interessante, complesso e dirompente dell'intero immaginario di Star Wars) e soprattutto Ahsoka Tano, il cui arco trasformativo, dal punto di vista della mitologica Jedi, è sicuramente quello che, al 2021, riteniamo sia stato pensato e scritto meglio (e sì, per chi scrive anche meglio di quello di Luke Skywalker). E non è un caso, allora, che Ahsoka Tano sia diventata uno dei personaggi più amati dal pubblico di Star Wars, siano essi femmine, maschi, gay, etero, lesbiche, queer, trans, neri, asiatici, latinoamericani, bianchi, ispanici, ricchi o poveri. E questo semplicemente perché Ahsoka (come ha avuto modo di dire anche il suo autore, Dave Filoni) è un personaggio scritto bene, in cui tutti, a

“hard bodies”⁵⁸ e dell’epica marziale del decisionismo reaganiano dei 1980s, quello a sua volta imbevuto della retorica della guerra fredda di contro a quella della distensione,⁵⁹ quel mito degli eroi che forgiavano la storia, sconfiggono eserciti ed intere nazioni, vincono battaglie e guerre da “soli”, contro tutti e tutto, finanche le guerre degli altri oppure quelle che la propria nazione, preda di quello che si riteneva un pusillanime burocratismo e di un

prescindere da sesso, razza, religione, ceto e politica, possono riconoscersi e/o possono apprezzare. E non è neanche un caso che mentre Ahsoka è amata, Rey è invece cordialmente detestata dalla maggioranza degli appassionati, perché appunto è “scritta” come il reciproco perfetto di Ahsoka. Da citare, sulla stessa linea di Rey, anche [Prey \(Dan Trachtenberg, 2022\)](#), con la protagonista Naru che fin dal principio praticamente sa fare tutto (combattere, curare, intuire, comprendere la situazione e capire l’ignoto, elaborare strategie e tattiche, gestire la paura...) e lo sa fare meglio di qualsiasi “uomo”, anche fosse un “alieno”, e, da quel che il film mostra, questo sarebbe possibile solo perché lei è una “donna”, cioè perché una donna, a priori, può non solo fare tutto quello che fa un uomo, ma lo può fare meglio. Rey e Naru sono solo alcuni degli esempi di quei personaggi, tipici della narrativa dei 2010s troppo spesso sottomessa all’ideologia, in cui l’eroina intraprende un viaggio non per scoprire, alla fine del percorso, che è profondamente cambiata, e con lei è cambiato anche il mondo in cui la sua avventura aveva avuto inizio, ma, tutt’al più, per vedere riconosciuto da tutti ciò che lei è sempre stata, fin dall’inizio. Il viaggio in questo modo non è espressione di maturazione, crescita e cambiamento – spesso dolorosi e/o forieri di laceranti conflitti interiori – ma un palcoscenico dove rappresentare per gli altri ciò che si è, e si è sempre stati, ma che – questo sarebbe il problema – non viene universalmente riconosciuto. Altrimenti detto, Rey e Naru sono espressione di uno *storytelling* scadente, che nega ogni valore al “dramma”, ed in cui i personaggi sono allegorizzati, cioè diventano appunto astrazioni personificate di “idee”, le quali, come le idee “platoniche”, non possono mutare, crescere ed evolvere, rimanendo sempre uguali a se stesse, in questo modo diventando, e paradossalmente rispetto alle stesse intenzioni progressiste, espressione di un mondo in cui il cambiamento non è contemplato, perché si nasce così e così si è costretti a rimanere: i buoni sono buoni ed i cattivi sono cattivi, non avendo mai la possibilità di cambiare. Questo anche perché le eventuali virtù che si vogliono ascrivere al personaggio non sono rappresentate come il frutto del duro lavoro su di sé del personaggio, delle proprie scelte e delle proprie relazioni, ma un qualcosa di innato o, altrimenti detto, un “destino”. Si avvalora, così facendo, anche quell’idea per la quale un sistema sociale non può cambiare, essendo così costretto ad essere sempre quello che è, e se uno nasce “cattivo”, disagiato, povero etc., non importa quanti sforzi o scelte possa compiere per cambiare la sua situazione, sempre così egli irrimediabilmente rimarrà. Ed è così che, magari inconsapevolmente, si delinea l’immagine di una società cristallizzata ed immutabile, ed in cui la nascita – come in un sistema governato dall’astrologia – stabilisce il proprio destino ed i propri ed immutabili tratti caratteriali. E come dovrebbe essere evidente, questo non è propriamente il sogno di ogni *Woke Culture* e di ogni *Social (media) Justice Warrior*.

⁵⁸ S. Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Indiana University Press, Bloomington, 1989; S. Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1993; F. Sedlmeier, S. Wegener, *Hollywood Hard Bodies: The Cinema of Kathryn Bigelow and the Alliance of Neoconservatism and Neoliberalism*, in R. J. Poole, F. Sedlmeier, S. Wegener (a cura di), *Hard Bodies*, LIT Verlag, Wien-Berlin, 2011, pp. 139-173.

⁵⁹ Com’è noto, la concrezione cinematografica più celebre del decisionismo muscolare e retoricamente “antidiplomatico” reaganiano è stata quella della seconda incarnazione del John J. Rambo interpretato da Sylvester Stallone (*Rambo: First Blood Part II* di G. P. Cosmatos del 1985). È altrettanto nota la *one-liner* di Reagan del 30 giugno 1985 pronunciata immediatamente prima del [discorso alla nazione](#) (ma non andata in onda) per la risoluzione della crisi del dirottamento del volo TWA 847 avvenuta il 14 giugno e protrattasi per due settimane con 149 prigionieri tra personale e passeggeri, per concludersi con una sola vittima e il rilascio di tutti gli ostaggi, dei quali gli ultimi 39 proprio il 30 giugno. Ebbene, poco prima di andare in onda Reagan commentò con la battuta: [“Boy, after seeing ‘Rambo’ last night, I know what to do the next time this happens”](#); affermazione che non è mai stato chiaro se si riferisse alla prossima crisi di ostaggi od ad una prossima guerra. Reagan si è poi ripetuto a proposito di Rambo il 2 settembre 1985 in occasione del SantaCaliGon Festival della città Independence, dove ha utilizzato l’iconica battuta di Rambo pronunciata proprio in *First Blood Part II*, «Can we win this time?», per riferirsi alla battaglia per l’ennesimo *Tax Plan* che in quei giorni il suo governo si apprestava a combattere: [«In fact, when I think of all the good people who’ve pleaded with the federal government for years to clean up our tax structure, I am reminded of a recent, very popular movie - and in the spirit of Rambo, let me tell you we’re going to win this time»](#). Public Papers of The Presidents of The United States, *Ronald Reagan, 1985 Vol. 2: June 29 to December 31, 1985*, United States Government Printing Office, Washington, 1988, p. 1034.

deboscio incantamento alla pace e alla giustizia sociale, aveva perso, e anche ingloriosamente.⁶⁰ «Eroi» che, sulla base delle proprie ancestrali abilità predatorie, appunto utilizzano la forza e lo scontro fisico quale unico mezzo sia per risolvere i conflitti sia come espressione di riscatto, o magari anche, nello stesso, entrambi.⁶¹ Se è vero che tali

⁶⁰ Revanscismo e logica dell'individuo «eroe» che, grazie alla sua forza di volontà, da solo può vincere ogni sfida vengono ad essere icasticamente esemplificate [alla fine dell'intro del già citato Rambo First Blood Part 2](#) (G. P. Cosmatos, 1985), e precisamente nell'iconico scambio di battute tra Rambo e il colonello Trautman che come abbiamo visto poco sopra è stato utilizzato in chiave politica anche da Ronald Reagan: Rambo: «Do we get to win this time?» Trautman: «This time it's up to you». Il «Do we get to win this time?» rifletteva il comune sentire di molti americani e tra questi di molti soldati, i quali ritenevano che la guerra del Vietnam fosse stata persa perché i burocrati di Washington non avevano permesso – anche perché, appunto, avevano le mani legate e/o davano troppo ascolto da un imponente fronte interno contrario alla guerra – ai militari di condurla come si sarebbe dovuto fare e che, quindi, arrivare a credere che la guerra non fosse stata combattuta per essere vinta. Non era vero, e la storiografia è pressoché concorde nel ritenere che anche se i militari avessero avuto maggiore libertà (e ovviamente a meno di soluzioni militari estreme) l'America alla fine, magari qualche anno più tardi, la guerra l'avrebbe persa ugualmente. Sicuramente, però, la gestione politica incerta e spesso confusa, sottovalutazioni tattiche e strategiche, nonché le pressioni del fronte interno hanno avuto un peso nell'accelerare una sconfitta che già in principio del 1968 pareva inevitabile.

⁶¹ In questo, la cultura mediatica dei 2000s/2010s, quella che vede donne guerriere sempre più muscolari, pronte a menare le mani e dal grilletto facile, rappresenta l'eguaglianza della donna diversamente da come (pur con tutti i suoi limiti) si scelse di fare in una certa cultura mediatica dei 1970s, in particolare quella televisiva. Nei 1970s, infatti, la televisione, riflettendo alcune delle conquiste del femminismo dei Sixties, ha cominciato a proporre personaggi femminili diversi dalla rappresentazione mediatica, spesso oggettivante, «reazionaria» e «criminalizzante», dei 1950s/1960s. Seppur mai del tutto scevri dal «male gaze» dei 1970s e ad una certa oggettivazione anche per rispetto al personaggio originario, pensiamo ad un telefilm come *Wonder Woman* (1974-1979). E questo, appunto, nonostante *Wonder Woman* nei 1970s fu una rappresentazione molto più action e mainstream del personaggio (e dove ad essere enfatizzata era anche, se non soprattutto, la sensualità della protagonista), ben diverso da quello, come già accennato, «queer» ante litteram e finanche dalle tinte vagamente BDSM creato da William Marston nei 1940s; oppure si pensi anche a *The Bionic Woman* (1976-1978), dove la protagonista Jaime Sommers (interpretata da Lindsay Wagner) è un agente segreto che viene rappresentata come in tutto equivalente della controparte maschile, Steve Austin interpretato da Lee Majors e protagonista di *The Six Million Dollar Man* (1973-1978). Si cercò di farlo, inoltre, senza quasi mai utilizzare la sessualità e la sensualità della protagonista come «co-protagonista», se non addirittura come principale attrattiva dello show (come invece spesso fu per un altrettanto fortunato e iconico show d'azione al femminile dei 1970s, cioè *Charlie's Angels*, 1976-1981, spesso considerato una forma *backlash* contro l'avanzata del femminismo dei Sixties) ed anche, e soprattutto, senza gli stereotipi della «deadly female» e/o della *Pin-up*. Rappresentazione, quella di *The Bionic Woman*, di una donna agente operativo in tutto pari ed equivalente del corrispettivo maschile, che, ne abbiamo già fatto cenno, fino alla fine dei 1970s (ancora) non era neanche nella serie cinematografica di 007. La differenza, rispetto a molte eroine d'azione dei 2010s, era che Jaime Sommers riusciva a portare a termine le missioni e faceva tutto quello che faceva Steve Austin, ma «diversamente», non «come» lo faceva lui, spesso riuscendoci in altro modo, con l'intelligenza, l'astuzia e l'empatia, quasi mai ricorrendo alla violenza fisica e/o la forza bruta (cosa, peraltro, che grazie alla narrativa degli arti bionici, avrebbe potuto fare in maniera ben più plausibile rispetto a molte «guerriere» dei 2010s, che, lo abbiamo già detto, anche quando gracili e minute le si vede stendere a mani nude «giganti» di quasi due metri). In tutto ciò, ci sarebbe ovviamente da tenere in considerazione, come ha mostrato anche Jean Bethke Elshtain in *Donne e guerra* (trad. it. L. Perrone Capano, il Mulino, Bologna, 1991), che il rapporto tra le donne e la guerra è stato sempre attraversato da atavici stereotipi spesso utili per rendere le donne prigioniere di determinati rapporti sociali e di una precisa strategia retorica; quelli, in particolare, che vedono la «costruzione» dell'archetipo donna/madre come negazione di ogni bellicosità e come un essere intrinsecamente orientato alla «pace» e alla cooperazione (e dove, talvolta, ad essere intimamente contro la guerra non sono le donne in quanto genere femminile, bensì i movimenti femministi). Si pensi, per utilizzare un esempio che nell'occidente atlantico potrebbe apparire sorprendente, come nel mondo bizantino la Vergine Maria non incarnasse affatto (quantomeno non solo) lo stereotipo delle tenerezze materna, bensì quello del potere imperiale e finanche guerresco, con immagini della Theotokos che ingaggia il nemico in combattimenti «corpo a corpo», arrivando a lasciare dietro di sé una scia di cadaveri dei nemici tale che, così si narrava in alcuni resoconti del VII secolo sull'assedio degli Avari, si poteva attraversare l'insenatura del Corno d'Oro senza bagnarsi i piedi. Ne ha parlato Bissera V. Pentcheva nell'eccellente *Icone e potere. La madre di Dio*

rappresentazioni vogliono contribuire ad una messa in questione del *male bias* e/o dello *status quo* sui *gender roles*, soprattutto quello che in Usa tende a rendere normativo il ruolo della donna che deve essere protetta e salvata,⁶² il problema di caratterizzazioni “sexy” (dal punto di vista dello e per lo sguardo dell’uomo, cioè «in conservative narratives through exploitative images»,⁶³ il quale, peraltro, dal punto di vista meramente statistico è il *gender audience* che è solito consumare questo tipo di immagini, perché è soprattutto agli uomini che piacciono le donne sexy combattive e macho),⁶⁴ è presto evidente: poiché – come in ogni logica del

a Bisanzio, trad. it. A. Regalzi, Jaca Book, Milano, 2010. Si può leggere dell’immagine evocata a p. 90. Tornando in tema, sul *backlash* antifemminista anche nei serial tv dei 1970s A. Gough-Yates, *Angels in Chains? Feminism, Femininity, and Consumer Culture in Charlie’s Angels*, in B. Ogersby, A. Gough-Yates (a cura di), *Action TV: Tough-Guys, Smooth Operators, and Foxy Chicks*, Routledge, London-New York, pp. 83-99. Sulla rappresentazione delle donne eroine e la loro precisa narrativa nei film e nella televisione post-femminista (1990s-2000s) cfr. B. J. Dow, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women’s Movement since 1970*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1996; N. Jones, M. Bajac-Carter, B. Batchelor (a cura di), *Heroines of Film and Television. Portrayals in Popular Culture*, Rowman & Littlefield, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth, 2014.

⁶² Seppur qui sia cosa impossibile da affrontare in maniera critica, è anche vero che la rappresentazione della donna come “bad girl sexually adventurous and provocative”, trova forse uno dei suoi “prodomi” anche nella ridefinizione “estetica” che ha attraversato la comunità e la cultura underground lesbica tra i 1980s ed i 1990s, e che peraltro, come ha notato Sarah Schulman, è stata profondamente influenzata e “provocata” dalla controversia sulla “Sex War”: «Interestingly, the sex wars also deeply influenced the self-image of lesbians. It provoked a desire among lesbians in language, clothing, entertainment, and art to appear to be sexually adventurous and provocative. A new uniform look and presentation appeared, advertising lesbians as uninhibited, sexually skilled, and sexually fearless. Aesthetically, of course, this was a lot more pleasing to the eye for girlwatchers like myself, and gave an illusion of excitement based on traditional American codes of what is daring and seductive. However, it was accompanied by a distastefully dishonest rhetoric in which particular clothes or sexual stances were interpreted to mean that the bearer enjoyed her sexuality more than people who did not conform to this style. And this line was backed up by an amazingly distorted revisionism on seventies feminists and lesbians claiming that *they* were sexually inhibited and prudish, when all the documentation from that period points in the opposite direction. Indeed, lesbian writings from the time are obsessed with sexual pleasure, the body, non-monogamy, etc.». S. Schulman, *My American History. Lesbian and Gay Life During the Reagan and Bush Years*, p. 9. Quello che Schulman afferma sull’immagine distorta che la rappresentazione della “Bad Girl” dava delle femministe e delle lesbiche dei *Sixties*, può trovare una sorta parallelo con l’immagine, altrettanto distorta, che talvolta le rappresentazioni delle donne post-femministe presentano delle donne femministe.

⁶³ E. De Dauw, *Hot Pants and Spandex Suits. Gender Representation in American Superhero Comic Books*, p. 87.

⁶⁴ Pur non avendo trovato uno specifico studio scientifico e/o statistico sulla questione, e quindi in questa affermazione basandoci, *cum grano salis*, sulla nostra frequentazione della cultura popolare, nella maggioranza dei casi l’immagine dell’eroina sexy e muscolare è così rappresenta, non per favorire l’*empowerment* delle donne (quantomeno non solo), bensì per compiacere lo sguardo maschile (e rafforzarne l’universalità dell’esperienza) che, lo ripetiamo, ancora nei 2010s è il genere che maggiormente consuma questo tipo di prodotti. Allo stesso modo si potrebbe considerare anche l’uso della donna come strumento atto a promuovere la causa dell’omosessualità attraverso i media. Infatti, nella maggior parte degli *show* dove, a partire dai 2010s, si sono volute rappresentare le relazioni omosessuali come perfettamente integrate nella quotidianità del modo di vita occidentale, lo si è scelto di fare usando come strumento le relazioni lesbiche. Questo perché, essendo il pubblico che vede questi show, principalmente composto da uomini, la relazione omosessuale (e soprattutto quando rappresentata in situazioni intime) viene ad essere più accettata se si tratta di quella fra donne; d’altronde la pornografia lesbo è un genere che – spesso rinchiudendo la donna lesbica in una rappresentazione eteronormativa – da sempre ha attratto il pubblico maschile. Parafrasando quel femminismo dei primi 1980s che – anche riprendendo ed estendendo le teorie di Joan Riviere in *Womanliness as a Masquerade* (come anche l’interpretazione e l’uso che ne fece Lacan) – riteneva che la femminilità (*femininity*) fosse una performance messa in scena per un pubblico maschile, in qualche modo si potrebbe dirlo anche per il «lesbismo mediatico» dei 2010s, generalmente sfruttato per capitalizzare e soddisfare la fame di “giustizia sociale” e, nello stesso tempo, non infastidire (o quantomeno infastidirlo di meno) la maggioranza del pubblico maschile, appunto più disponibile e tollerante verso la rappresentazione delle relazioni omosessuali femminili. Cfr. anche W. Cory

rovesciamento – una rappresentazione maschile e machista, seppur invertita di genere, rimane pur sempre una rappresentazione machista e maschile.⁶⁵ Con la conseguenza che la rappresentazione della “masculinity”, nel *mainstream* sempre di più fatta propria dalle donne, possa diventare un altro strumento atto a mantenere, reificare, la superiorità maschile.⁶⁶ Infatti, una rappresentazione della donna che realizza il proprio *empowerment* nella *mimesis* del maschile, cioè in una rappresentazione machista e maschile (strutturata sulla base di quel mito della virilità e delle abilità predatorie che per millenni hanno sottomesso la donna e “definito” la sua inferiorità, la sua oppressione e la sua “invisibilità”, strutturando un mondo dalla

Albertson, *Sleeping with the Enemy: The Male Gaze and Same-Sex Relationships on Broadcast Network Television*, in D. Harp, J. Loke, I. Bachmann (a cura di), *Feminist Approaches to Media Theory and Research*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2018, pp. 53-64. Più in generale, sulla maggiore presenza e visibilità delle soggettività lesbiche e queer nella televisione dei 2000s/2010s cfr. K. McNicholas Smith, *Lesbians on Television. New Queer Visibility & The Lesbian Normal*, Intellect, Bristol-Chicago, 2020.

⁶⁵ De Dauw non concorda, quantomeno del tutto, con questa idea: «However, it is clear that female superheroes, when possessing a muscular body, are often read as mimicking a masculine power and inhabiting a male space. And yet, appearing traditionally feminine with powers that are not centered on the body reduces female superheroes to having “point and pose” powers. No matter what the female superhero does, she “fails” to live up to her male counterparts. To reiterate Carol A. Stable’s point, this only serves as further evidence that both those reading and writing Comics fail to imagine the heroic condition as rooted in womanhood or femininity due to American culture’s obsession with masculinity as a state of action and femininity as a state of plastic passivity» (E. De Dauw, *Hot Pants and Spandex Suits. Gender Representation in American Superhero Comic Books*, p. 87). Dovrebbe essere chiaro, però, che il nostro punto di vista non riguarda la strutturazione fisica in quanto tale, bensì la logica della rappresentazione. Questione, quella delle donne muscolari e muscolose, ben discussa anche I. Leppihalme, *Do Muscles Have a Gender? A Female Subject Building Her Body in the Film Pumping Iron II: The Women*, in A. Koivunen, S. Paasonen, *Affective Encounters. Rethinking Embodiment in Feminist Media Studies*, University of Turku, Turku, 2000, pp. 132-136. In questo senso, non sembra essere vero che non riusciamo ad immaginare la condizione eroica come radicata nella femminilità/femminile, bensì che non capiamo perché doverla immaginare per forza secondo la logica machista e mascolina dell’epica marziale del decisionismo revanscista reaganiano, soprattutto quando si vorrebbe bypassare ogni differenza sessuale e, come già accennato, mostrare fantasie (neoliberali) di donne senza superpoteri, del peso di 55 kg e di 1,6 metri di altezza avere la meglio (e spesso anche al primo colpo) in uno scontro fisico e disarmato contro energumenti di 2 metri che pesano 140 kg. E questo, spesso, con la sola giustificazione “narrativa” data dal fatto di essere «donne». Com’è stato, ad esempio, con la rappresentazione queer di «Batwoman (Carol Dries, 2019-in corso), dove nel primo episodio si scopre che tutto ciò che un uomo (Batman) ha realizzato, creato, perfezionato in decine di anni di studio, lavoro, allenamento, battaglie, e che ha realizzato su se stesso e per se stesso, sarebbe davvero “perfetto” solo se fosse adattato per una donna, e, di nuovo, questo solo perché è una donna. Ciò viene affermato dalla protagonista nel primo episodio, quando gli viene fatto notare che la tuta e l’attrezzatura di Batman sono state pensate appositamente per Bruce Wayne: «Kate Kane: *I Need You to Fix His Suit*. Luke Fox: *The Suit is Literal Perfection*. Kate Kane: *It Will Be... When it Fits a Woman*». Altrimenti detto, il problema che sembra emergere è quando si vuole sostituire la realtà (magari iperbolica e romanzata per ragioni narrative) con l’ideologia e l’attivismo politico/sociale, che sempre più spesso vorrebbe, anche in questo caso, cancellare (dalla rappresentazione delle performance fisiche ed atletiche) la realtà della differenza biologica e corporea tra maschile e femminile, renderla “irrilevante” rispetto alla “potenza” della propria percezione, della propria volontà e del proprio desiderio.

⁶⁶ «My understanding of masculinity is that it refers to behaviour that is constructed by and serves to maintain male dominance. Masculinity is not just that which pertains to men, since men can be seen, and consider themselves, to be insufficiently masculine. Indeed, this is precisely what gay men before the 1970s frequently considered themselves, and were considered by others, to be. Masculinity is not, then, a biological fact, something connected with particular hormones or genes. Masculine behaviour or appearance or artefacts, and design, signify ‘manhood’ as a political, not a biological, category. In this understanding masculinity cannot exist without its supposed opposite, femininity, which pertains to female subordination. Neither masculinity nor femininity make sense or can exist without the other as a reference point». S. Jeffreys, *Unpacking Queer Politics. A Lesbian Feminist Perspective*, p. 6.

prospettiva dell'esperienza maschile, considerata universale),⁶⁷ anche quando virata al femminile e/o fatta propria dalle donne, non può che faticare a sovvertire, rifiutare o contestare uno *status quo* mediatico sessista, e rischia sempre di confermarlo e rafforzarlo, magari surrettiziamente, come un'altra espressione di quel «patriarchal backlash» dei 1980s e che con la pretesa di dare maggiore “visibilità” alle donne, le rende ancora più “invisibili”.⁶⁸ Ad ogni modo – essendone esposta o facendolo proprio – rimanendo, la donna, pur sempre vittima del machismo e/o del mito “maschile” della virilità. Il risultato è, che nella media delle rappresentazioni dei 2010s, un personaggio femminile “forte” è considerabile unicamente quello che usa la forza fisica e mena le mani – dominata da un istinto “guerriero” e dal desiderio di conquista (dei propri diritti e/o dei propri desideri) tramite la forza – offrendo, così, non una versione “migliore” della donna, ma della donna la versione (altrettanto spesso) peggiore dell'essere uomo. Come in una radicale concrezione della realtà finzionale di *The Female Man* di Joanna Russ (1970/1975),⁶⁹ in una società dove il potere del patriarcato appare insuperabile, per essere trattata come l'uomo, e raggiungere l'eguaglianza, una donna deve pensare come un “uomo”, rinunciare ad essere trattata “come una donna”, nei 2010s in molto dell'immaginario mainstream un personaggio femminile “forte” è quello che pensa ed agisce come un uomo ed i suoi stereotipi. Una donna, insomma, che è un uomo; e, così facendo, rimandando all'idea che l'essere uomo è meglio di essere donna, per contribuire a rendere normativa la “superiorità” maschile. Se Russ, però, voleva mostrare anche la contraddittorietà di una situazione così fatta, quella secondo cui per riconoscere il proprio diritto all'eguaglianza, si doveva rinunciare al proprio genere ed al proprio sesso ed abbracciare il suo opposto – *de facto* avallando lo status-quo patriarcale, confermando il privilegio maschile e reificando la disuguaglianza di genere –, i media *mainstream* dei 2010s/2020s sembrano, di nuovo, voler appunto reificare la realtà patriarcale, naturalizzando così la “superiorità” dell'essere “uomo” e concretizzandola in rappresentazioni della donna secondo la prospettiva dell'universale esperienza maschile. Anche di qui, peraltro, il *rebound* del problema che poco sopra accennavamo: quello di un *empowerment* femminile che, nel post-femminismo, spesso si associa ad una rappresentazione sempre iperbolicamente “sexy” della donna.⁷⁰

⁶⁷ Cfr. O. Gazalé, *Il mito della virilità*, trad. it. D. Smersu, Edizione Mediterranee, Roma, 2020. Su di un mondo che, consapevolmente o meno, si basa su di una universalizzazione dell'esperienza maschile, la quale da sempre definirebbe e guiderebbe la stessa evoluzione del genere umano: C. Criado Perez, *Invisible Women. Data Bias in a World Designed for Men*, Abrams Press, New York, 2019.

⁶⁸ J. A. Brown, *Dangerous Curves. Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*, University Press of Mississippi, Jackson, 2011. Cfr. anche L. Coulthard, *Killing Bill: Rethinking Feminism and Film Violence*, in Y. Tasker, D. Negra (a cura di), *Interrogating Postfeminism. Gender and the Politics of Popular Culture*, Duke University Press, Durham-London, 2007, pp. 172-173: «Although they are powerful, visually pleasurable, and appealing, it is important to recognize the role these fantasies of gendered violent action play within popular culture and to note that in many of these images of (and responses to) violent women we can recognize an apolitical, individualistic, and capitalistic celebration of the superficial markers of power that dominate much of the popular discourse of postfeminism. Seen in this way, the violent woman of contemporary popular action cinema does not upset but endorses the status quo».

⁶⁹ J. Russ, *Female Man*, Bantam Books, New York, 1975.

⁷⁰ Sulla rappresentazione del “corpo femminile” attraverso la lente della “supereroina” J. Ormrod, *Wonder Woman. The Female Body and Popular Culture*, Bloomsbury Academic, London-New York, 2020. Camille Froidevaux-Metterie – in *Naissance de la femme contemporaine*, «le débat», 157 (5), 2009, pp. 158-173 – ha cercato di mostrare come proprio la questione della rappresentazione della bellezza femminile secondo determinati canoni estetici rappresenti una delle equivocate del post-femminismo/*Newfeminism* dei 2000s, quello di un rapporto, nella costruzione dell'identità femminile, tra emancipazione, bellezza e seduzione, dove l'emancipazione e il voler apparire sempre più belle, però, sembrano andare di pari passo. Carolyn Cocca ha analizzato il rapporto tra femminismo e militarismo nei fumetti e nei «cinematic» contemporanei in C. Cocca,

Ciò detto, il punto qui in oggetto, e che è essenziale di ogni «Macho Post-Feminism» mediatico, ci appare essenzialmente artistico, espressivo e narrativo. Infatti – e ne abbiamo già parlato – la premessa di questa tendenza mediatica è che ogni rappresentazione della donna «eroe» la mostri sempre “perfetta” e non debba essere mai soggetta ad errori, fallimenti, sconfitte, financo a semplici critiche, e, quindi, che al momento di confrontarsi con un maschio, ed in qualunque situazione ciò accada, l'eroina deve non solo sempre uscirne vittoriosa (e quando ciò non fosse possibile, mai perdente), ma neanche essere mai messa in discussione.⁷¹ Questo perché in molta della logica del «Macho Post-Feminism» del mainstream se una donna viene sconfitta/sopraffatta da un uomo, ciò potrebbe essere interpretato come una forma, sempre disdicevole, di “hetero-patriarchy”. Dovrebbe essere evidente, allora, il problema di una così fatta costruzione narrativa: molte delle meccaniche del racconto per come sono andate strutturandosi da Aristotele a Jung – quelle dinamiche narrative, cioè, che hanno definito il successo di tutti i grandi classici e della stragrande maggioranza delle “belle” storie – vanno scomparendo, soppiantate da “qualcos'altro”, con il risultato che quel che si ottiene è quasi sempre una brutta storia, raccontata male e quasi mai interessante; e questo quando – attraverso personaggi che non hanno lo spessore e la tridimensionalità del mondo della vita, e sono ridotti ad astrazioni personificate di cliché ideologici – il racconto non si trasforma nella parodia di se stesso.⁷²

Wonder Woman and Captain Marvel. Militarism and Feminism in Comics and Film, Routledge, London-New York, 2021. Cocca cerca di mostrare come la rappresentazione delle donne nei fumetti e nei film dei 2010s, incorrano spesso in problematiche incongruenze, e legate anche alle criticità che stiamo qui cerchiamo di esporre, cioè che se da una parte le intenzioni vogliano essere progressiste il risultato è spesso “conservative”, cioè allo stesso tempo espressione di un empowerment “neoliberal” e di consolidamento dello *status quo neoconservative*, espressione di un *empowerment* postfemminista (ed in genere “white”) che non mette in questione le strutture del potere in cui le iniquità si iscrivono e si riproducono, ma anzi li convivono e/o le abbracciano. Carolyn Cocca nella sua analisi delle versioni cinematografiche sembra però tralasciare alcune problematicità. Per quanto concerne «Wonder Woman», che il personaggio preso in considerazione nel testo non sia quello originale dei 1940, concentrandosi principalmente sulle incarnazioni dei 1970s e 2010s, ben diverse da quella originale, in realtà poco conosciuta, dei 1940s. A questo riguardo si veda N. Berlatsky, *Wonder Woman. Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics 1941-1948*, Rutgers University Press, New Brunswick-London, 2015. Per quanto riguarda il film *Captain Marvel*, l'autrice non prende in considerazione l'aspetto per noi decisivo, cioè che, come abbiamo visto in *Hateful Now!*, il film di Anna Boden e Ryan Fleck del 2019 è cinematograficamente e narrativamente pessimo, cosa che sembra passare in secondo piano rispetto alla sua “presunta” valenza politica e (post/neo)femminista. Su *Ms./Captain Marvel* cfr., sempre di Cocca, C. Cocca, “Part of something bigger”: *Ms./Captain Marvel*, in F. L. Aldama (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, Routledge, London-New York, 202, pp. 285-296. Di S. Langsdale, *Higher, further, faster baby! The feminist evolution of Carol Danvers from Comics to film*, in F. L. Aldama (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, pp. 297-309. Sul “femminismo” di Wonder Woman anche G. Thomas, *Wonder Woman's complicated relationship with feminism*, in F. L. Aldama (a cura di), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, pp. 274-284. Sulla rappresentazione delle supereroine dei 2010s secondo la logica del «Fourth-Wave Feminism» e del «Neoliberal Feminism»: M. Wehler, T. Rayborn (a cura di), *Girl of Steel. Essays on Television's Supergirl and Fourth-Wave Feminism*, McFarland, Jefferson, 2020; K. L. Miller, J. Plencner, *Supergirl and the Corporate Articulation of Neoliberal Feminism*, «New Political Science», 40(1), 2018, pp. 51– 69.

⁷¹ Come è vero, ne abbiamo già parlato, della narrativa «Woke» in quanto tale, che spesso in qualsiasi dibattito non partecipa per dialogare, ma appunto per educare, e non accetta di essere messa in discussione.

⁷² Ci riferiamo, soprattutto a quello che si è andato definendo attorno al mito del «viaggio dell'eroe», e sempre strutturato sulla crescita/trasformazione dei personaggi per rispetto a situazioni e antagonisti che lo mettono alla prova, e attraverso fasi critiche, cadute e fallimenti lo portano su quella strada che lo farà diventare ciò che è. Se invece, come in molta narrativa ideologica ««Social Justice/Woke/SJW» dei 2010s, l'eroina non può mai sbagliare e non può mai essere realmente messa in difficoltà (con la conseguenza, tipica delle parodie, di antagonisti che fin dal principio appaiono più scarsi delle eroine) e fin dal principio è perfetta, il risultato non potrà che essere, per l'appunto, un brutto racconto scritto male, quasi mai interessante e soprattutto noioso,

Social Justice Warrior, però, possiede anche un'ulteriore significazione, la quale ha preso piede a partire più o meno dal 2015, ed è stata fatta propria anche da una certa cultura "social" videoludica e misogina (com'è stato nel caso della controversia «Gamergate»),⁷³ ma anche da tutta una cultura della destra radicale e conservatrice americana. Si è così trasformato *SJW* in un meme non solo per parodiare e denigrare le "femministe post-femminismo" come

poiché ciò che manca è la quintessenza di ogni *plot device*: l'arco trasformativo. L'esempio forse esemplare di questo modo di raccontare una storia è, di nuovo, *Star Wars: The Force Awakens* di J. J. Abrams del 2015 (come anche i suoi seguiti del 2017 e del 2019) nonché VII episodio di una saga (quella di *Star Wars*) che nei 1970s ha basato il suo grandissimo successo proprio su di una perfetta messa in scena del meccanismo del "viaggio dell'eroe". In *Star Wars: The Force Awakens*, invece, assistiamo non solo al suo rovesciamento, ma addirittura alla negazione del valore di ogni arco trasformativo, con la protagonista che, per non venire meno ai dettami di molta della narrativa del *woke feminism mediatico*, è in grado di fare praticamente qualsiasi cosa fin dai primi minuti del film, non è mai realmente messa in difficoltà da nessuno, soprattutto dal «Villain» (che, com'è noto, in ogni meccanismo narratologico dell'avventuroso è spesso più importante del/la protagonista), che fin da subito appare più scarso di lei, mai realmente una minaccia, e quindi, così facendo, non potendo neanche più essere definibile come "antagonista". Il risultato è stato quello di negare ogni valore alla logica del viaggio dell'eroe, poiché nella protagonista non si compie alcun reale viaggio ed è dal principio perfetta, già un'eroina, non lo diventa nel corso dell'avventura ed attraverso le esperienze che gli capitano, dato che come la troviamo all'inizio così la ritroviamo alla fine. Il che, di nuovo, significa soltanto una cosa nell'ambito dell'arte del racconto cinematografico: una pessima scrittura. Ciò detto, il film che più immediatamente esemplifica l'idea di una storia e/o un personaggio che vengono trasformati nella parodia di loro stessi è *Thor. Love and Thunder* (Taika Waititi, 2022), nel quale il protagonista diventa la parodia di se stesso ed è ridotto ad essere il *comic relief* del suo stesso film, mentre il film in quanto tale assume l'aspetto di una parodia di una parodia, cioè la parodia del precedente film su Thor, sempre diretto dal Taika Waititi, cioè *Thor. Ragnarok* del 2017. Impossibile non sottolineare, in questa sede, l'insipienza ed il pressapochismo dei produttori nel decidere di realizzare una locandina del film che, nella sua retorica delle immagini, sembra contraddire le stesse intenzioni del film. Il film del 2022, infatti, vuole farsi portavoce ed espressione anche del messaggio "woke", con la presenza di un Thor femmina, e descritta più degna di lui di imbracciare il celebre martello (Mjölnir, e, da quanto è possibile evincere dalla retorica delle immagini, anche in questo caso per l'unica ragione che è una donna, cioè che una donna sarebbe più meritevole di un uomo in quanto tale) ed essere, nonostante i 5000 e passa anni di esperienza in battaglia del dio norreno, più forte e capace di lui nonostante la sua esperienza in battaglia di zero anni. Per intenderci, se a brandire il martello fosse stata [Lady Sif](#), compagna di mille avventure di Thor, e la si fosse mostrata più potente dello stesso Thor, questa criticità non si sarebbe posta. Peraltro, [la locandina del film](#) mostra al suo centro Thor, maschio, in piedi ed in posa plastica e virile, mentre Thor, femmina, in ginocchio davanti a lui; un qualcosa, cioè, che sembra appunto andare contro le stesse intenzioni "woke" del film, e che, soprattutto, già dalla metà dei 1970s i cartellisti di James Bond ben sapevano che non si doveva e poteva fare, poiché rappresentare una donna in ginocchio davanti ad un uomo, soprattutto quando egli è l'eroe, non può che rimandare ad una vecchia idea stereotipata, sottomissiva e sessista dei *gender roles*. Ed è così che viene a tradirsi quello che spesso contraddistingue l'exasperazione «politically correct» della cultura mediatica: l'ipocrisia.

⁷³ Cfr. M. Condis, *Gaming Masculinity. Trolls, Fake Geeks, and the Gendered Battle for Online Culture*, University of Iowa Press, Iowa City, 2018; M. Maloney, S. Roberts, T. Graham, *Gender, Masculinity and Video Gaming: Analysing Reddit's r/gaming Community*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2019. Sullo specifico della rappresentazione della donna *gamer* all'interno dei media e nella cultura/industria videoludica cfr. S. Chess, *Ready Player Two. Women Gamers and Designed Identity*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2017. Sempre di Shira Chess, ma incentrato su quello che l'autrice ha definito come "Gaming Feminism", S. Chess, *Play Like a Feminist*, The MIT Press, Cambridge-London, 2020. Sulla rappresentazione della donna nei videogiochi (fino ai primi 2010s), A. Shaw, *Gaming at The Edge. Sexuality and Gender at the Margins of Gamer Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2014. Più in generale, sull'antifemminismo online: D. Ging, E. Siapera (a cura di), *Gender Hate Online. Understanding the New Anti-Feminism*, Palgrave Macmillan, London-New York, 2019. Sulle divisioni, polarizzazioni, contrapposizioni e diatribe, spesso violente al punto talvolta da assumere l'aspetto di una sorta di guerra civile all'interno della fan culture cfr. C. D. Reinhard, *Fractured Fandoms. Contentious Communication in Fan Communities*, Lexington Books, Lanham, 2018; H. Mueller, *The Politics of Fandom. Conflicts that Divide Communities*, McFarland & Company, Jefferson, 2022.

essenzialmente non “femminili”, misandriche e, in un senso in quelle “culture” naturalmente spregiativo, “lesbiche”, ma anche per attaccare la liceità stessa di ogni espressione, in quanto tale, di giustizia e progresso sociale.⁷⁴

Tale iperbolica declinazione in senso meramente ingiurioso, non vuole avere, però, a che fare con quella che qui abbiamo voluto discutere, e che concerne appunto la *vexata quaestio* della creazione artistica: è possibile l’arte in un’epoca di radicale *Political Correctness*?⁷⁵

Giornaledistoria.net è una rivista elettronica, registrazione n° ISSN 2036-4938.

Tutti i contenuti pubblicati in questa rivista sono Copyright degli autori e, laddove non diversamente specificato, sono rilasciati con licenza Creative Commons: [Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Per ogni utilizzo dei contenuti al di fuori dei termini della licenza si prega di contattare l’autore e/o la Redazione, al seguente indirizzo email: redazione.giornaledistoria@gmail.com

The statements, views and opinions expressed in this article/essay are solely those of the author and do not necessarily represent those of «Giornale di Storia», its staff and contributors.

The publisher has no responsibility for the persistence or accuracy of URLs for any external or third-party internet websites referred to in this book/article, and does not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate or appropriate.

⁷⁴ A proposito della questione della trasformazione e della distorsione del concetto di *Social Justice Warrior* da parte di una certa cultura antiprogressista americana e non solo, si può consultare: A. L. Massanari, S. Chess, *Attack of the 50-foot social justice warrior: the discursive construction of SJW memes as the monstrous feminine*, «Feminist Media Studies», 18(4), 2018, pp. 525-542. Cfr. anche S. Banet-Weiser, *Empowered. Popular Feminism and Popular Misogyny*, Duke University Press, Durham-London, 2018. Pur non trattando della questione in oggetto, Kevin Mattson in *Rebels All! A short History of the Conservative Mind in Postwar America* (Rutgers University Press, New Brunswick-London, 2008), permette però di meglio contestualizzare storicamente l’alveo in cui la “rude” e spesso aggressiva cultura populista e antiliberalista di parte del pensiero conservatore americano post-1950s si è formata e, così, comprenderne meglio le logiche, le pratiche e lo stile. Al punto che, sostiene provocatoriamente Mattson nell’introduzione, «it is the party of conservatives today – not the Left – that has inherited the spirit of rebellion born during the *Sixties*».

⁷⁵ Questo anche per sottolineare che si è ben consapevoli di come un’astratta e meramente ideologica battaglia alla “political correctness” ben possa nascondere, e portare con sé, una recrudescenza discriminatoria omofoba e in genere contro chiunque non rientri, come abbiamo visto anche in *Mediated sexuality*, in una *heteronormativity*.