

Intervista: Anna Camaiti Hostert e i visual studies

Anna Maria Paola Toti

Anna Camaiti Hostert occupa un posto di rilievo all'interno del panorama dei *visual studies*, un campo di ricerca transdisciplinare che si è sviluppato sulla scia degli studi culturali anglosassoni e al cui centro vi è l'indagine della *visual culture*. La pervasività delle immagini nella nostra società solleva domande sulla produzione e il consumo sociale di queste immagini: su come viene costruita socialmente la visualità, come viene costruita visivamente. *Un trait d'union* paradigmatico è rappresentato dalla centralità delle immagini nelle sue multiformi applicazioni. I linguaggi visivi, infatti, costituiscono dei *medium* necessari per agevolare l'informazione e nel concepimento delle idee e nel rapporto delle immagini con l'occhio, lo sguardo e la spettatorialità. Il materiale iconico e le pratiche visuali possano essere non soltanto oggetto di ricerca ricco e strategico nella loro inevitabile polisemia, ma anche strumento di indagine nel processo di costruzione della nostra conoscenza.

Secondo la studiosa il "senso" di una immagine non è dato una volta per tutte, ma esistono molteplici declinazioni degli atti iconici socialmente rilevanti. A fronte di una raffinata elaborazione teorica, l'autrice non perde mai di vista il significato che le immagini hanno per la cultura contemporanea. L'immagine non è "stabile", di conseguenza l'obiettivo della cultura visuale è quello di comprendere come queste stesse immagini si compongono. Nell'Introduzione al saggio di Nicholas Mirzoeff, Camaiti Hostert afferma che i *visual studies*: «rappresentano un nuovo corpo emergente del sapere postdisciplinare che si concentra sulla continua formazione e trasformazione delle identità individuali e collettive nella vita sociale quotidiana [...]». La loro definizione viene dagli obiettivi che gli individui si pongono e dagli interrogativi che sollevano nel tentativo di superare i confini tradizionali del sapere per interagire con la vita giornaliera» (Mirzoeff 1999 [1963], 15-16). L'attenzione per il visuale diventa basilare, in quanto è attraverso questo che è possibile comprendere i meccanismi della società postmoderna, in quanto le immagini sono sempre concrete e situate storicamente: «sono immagini materiali e sguardi incarnati che circolano in un contesto le cui coordinate sono definite da tutta una serie di fattori al tempo stesso tecnologici e mediali, sociali e politici» (Pinotti, Somaini 2016, XIV).

D. Il saggio di Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, da Lei curato e introdotto per l'edizione italiana, è un lavoro che si situa al centro degli studi sulla cultura visuale. Secondo l'autore la *Visual Culture* deve essere uno strumento di analisi flessibile per essere in grado di interpretare la vita quotidiana nel suo complesso, senza limitazioni di sorta. Perché?

E perché questo testo costituisce un punto di partenza fondamentale per gli studi e le ricerche sulla visualità?

R. Parto dal fondo. Credo si possa dire senza alcun dubbio che il saggio di Nicholas Mirzoeff in questione, pubblicato in Italia nel 2002 da Meltemi e uscito negli Stati

Uniti per Routledge nel 1999, ha permesso lo sviluppo degli studi visuali, così come li intendiamo oggi. Certamente in mezzo alle due edizioni ci fu l'11 settembre e, dunque, per me che scrissi l'introduzione dopo quella data fatidica si presentò la necessità di trovare una valenza interpretativa applicabile alla *coupure* epocale nei confronti di una normalità che si presentò subito come irrecuperabile. Il volume di questo studioso e amico è un punto di riferimento. Come egli stesso scrive nelle prime pagine, noi viviamo in una cultura in cui "il mondo come testo è stato rimpiazzato dal mondo come immagine". Ciò ha prodotto un gap tra la ricchezza dell'esperienza visuale e la capacità di analizzarla. Tale mondo come immagine non è ovviamente puramente visuale, ma proprio per questo motivo il visuale disgrega e sfida ogni tentativo di definire la cultura in termini puramente linguistici. Gli studi visuali non costituiscono però una materia specifica in quanto in essi il visuale è elemento di contraddizione e di dibattito. In questo senso e qui vengo alla sua prima domanda, sta la loro flessibilità che a questo scopo è fondamentale. Essi, infatti, rappresentano un posizionamento strategico del sapere, o meglio costituiscono un *sapere spiazzato*, che riguarda gli eventi visuali nei quali l'informazione, il significato o il piacere ricercato dal consumatore avviene in un'interfaccia con la tecnologia visuale, cioè con qualsiasi apparato disegnato per essere guardato, o per aumentare la visione naturale: dai dipinti, al cinema, alla televisione, a *Internet*, alle simulazioni della realtà virtuale. Come corpo emergente del sapere post-disciplinare essi si concentrano sulla formazione e trasformazione delle identità collettive e singolari.

In questo nuovo mondo le barriere disciplinari non hanno più senso. I *visual studies* sono, per così dire, figli illegittimi dei *cultural studies* di matrice anglosassone che già avevano infranto le barriere disciplinari e dunque la rottura dei confini dei saperi è nel loro DNA. Sono *transdisciplinari*. Proprio dall'esperienza del contatto con i *cultural studies*, che ho fatto nel mondo accademico anglosassone quando ho scritto il mio saggio *Passing. Dissolvere le identità, superare le differenze* (Castelvecchi, 1996, Meltemi 2002, tradotto in inglese dalla Farleigh Dickinson University Press 2007), in cui compivo una ricerca intorno al tema dell'identità, sono approdata ai *visual studies*. Già nel 2000 con il grande filosofo Mario Perniola, con Gianni Carchia, Sergio Givone, Luisa Passerini e Isabella Vincentini fondammo "Agalma. Rivista di studi culturali ed estetica" nella quale, come si vede sin dal sottotitolo, gli studi culturali vengono prima dell'estetica. Nel suo primo editoriale intitolato *Perché gli Studi Culturali?* Perniola già allora si chiedeva come mai questo campo del sapere fosse così poco considerato dall'accademia italiana. Da allora è passato molto tempo e vedo con piacere che le cose stanno cambiando, ma la strada è ancora lunga e il ritardo della loro metabolizzazione entro la cultura italiana enorme.

D. Nell'Introduzione al libro, Lei sostiene che «il primo passo verso una cultura dei *visual studies* è il riconoscimento che l'immagine visuale non è stabile, ma cambia il suo rapporto con la realtà esteriore in particolari momenti della modernità» (ivi, 15). Cosa intende dire? Siamo oggi più sottomessi alla violenza delle immagini?

R. L'immagine nei *visual studies*, proprio per tutto quello che ho appena detto, non può essere stabile, ma al contrario cambia continuamente il suo rapporto con il reale, alterando le mappe della realtà sociale e rendendo visibili fantasmi che una lettura

convenzionale ha reso invisibili. Qui è importante ricordare i progressi compiuti in questo senso dal pensiero postcoloniale da Homi Bhabha in poi. L'esistenza di una condizione di *in betweenness*, di cui ci parla questo studioso nel suo *I luoghi della cultura* (*Location of Culture*: Routledge 1994), pubblicato da Meltemi nel 2001, rappresenta quello spazio comune di visione della cultura visuale nella quale siamo immersi. Questo *non place* è caratterizzato dai soggetti femminili e da tutti quelli che provengono dalle minoranze etniche di quel mondo genericamente, forse troppo genericamente, definito postcoloniale. Questi fantasmi parlano lingue diverse, vivono in luoghi diasporici, sono in prigione o in esilio, sono rifugiati, nomadi, migranti, *transgender*. Molti di essi vengono da paesi che hanno pagato prezzi altissimi alla violenza del colonialismo, una violenza che le loro vite e le loro immagini globali ci restituiscono e riportano a galla, come il pane secco bagnato nel latte, sommergendo tutto l'occidente dall'inizio della modernità in poi. E proprio da qui bisogna ripartire. Le tappe di questo sanguinoso percorso hanno marcato la storia violenta del colonialismo. C'è una considerazione molto bella di Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri* (*Regarding the Pain of the Others*, 2003) che riflette sul potere delle immagini con particolare riferimento alle fotografie di guerra, specie nei paesi coloniali, che diventano l'iperbole di come da questa parte del mondo, quella dove ci troviamo noi occidentali, ci si possa assuefare anche alle immagini più violente. Ma una generalizzazione grossolana, scrive la studiosa, è possibile solo in quei paesi dove ci si può permettere il lusso di essere spettatori del dolore degli altri rispetto a quelli dove la guerra avviene. Questo privilegio è dunque solo appannaggio di quei paesi e di quei soggetti che hanno tratto benefici dallo sfruttamento e dall'annichilimento di altri popoli e di culture altre. Tuttavia perché quel dolore venga conosciuto dal resto del mondo deve attraversare la soglia dell'invisibilità e l'osservatore deve sapere, a differenza di quello del *Panopticon*, di potere essere osservato: il suo punto di vista diviene così relativo, parziale. Quello di cui la telecamera e la macchina fotografica *si nutrono* sono certe immagini che interpretano e ci restituiscono. È un dato di fatto però che le immagini sono forme di rappresentazione mediata tecnologicamente e pongono il problema ermeneutico dell'interpretazione. Nell'immagine che cancella e assimila l'altro dunque deve accadere un ribaltamento, proprio come avviene nel paradossale *Manifesto Antropofago* di Oswald de Andrade del 1928 contro il colonialismo. In esso il punto di vista dell'altro, del subalterno, del selvaggio riconquista visibilità e alla sua incorporazione da parte della cultura occidentale che lo vuole assimilato, carne e sangue, entro la cultura europea, oppone la sua, quella del colonizzato che colonizza (nel senso del colon), cioè si mangia il colonizzatore, rivelando così di avere un corpo egli stesso. Assimilandolo entro il suo stesso corpo, il colonizzato ritorna visibile, riconquista una dimensione che era stata cancellata facendo scomparire il corpo dell'altro.

Attraverso l'ironia di questa provocazione emergono, però, prospettive diverse, punti di vista molteplici. Un arresto alla possibilità di affermazione di essi, quella che Mirzoeff chiama *intervisualità*, è avvenuto con l'11 settembre e con quel presunto scontro di civiltà in cui il conflitto divenuto falsamente bipolare (l'Occidente contro il Mondo Arabo sono descritti come se appartenessero a universi differenti), globalizzandosi e la globalizzazione si è spettacolarizzata riducendo la multidimensionalità delle immagini e dei punti di vista. Questa bipolarizzazione ha

determinato una violenza colossale in quanto quelle immagini hanno sussunto, facendole scomparire, quelle locali. Da questa violenza siamo stati investiti tutti.

D. Lei vive tra l'Italia e gli Stati Uniti. In Italia, ha colto un ritardo nei riguardi della ricezione dei *visual studies*?

R. Sì certo come anche per l'affermazione dei *cultural studies* ci sono, ovviamente, dei ritardi. Ma il tentativo di questa rivista, e ho visto che ce ne sono altre anche di discipline diverse dalla vostra, spesso, dirette da studiose e studiosi più giovani che in molti casi hanno studiato e non di rado si sono formati all'estero e che cercano di colmare questo vuoto per recuperare il tempo perduto, mi sembra un significativo passo in avanti. Purtroppo, come dicevo sopra e come ricordava anche il visionario Perniola nel suo editoriale che apriva il primo numero della rivista "Agalma", il mondo accademico italiano, pur non mancando di eccezioni, è stato un po' provinciale e fatto di piccolo feudi di potere che gli hanno impedito un'apertura al nuovo che sarebbe stata indispensabile per non rimanere troppo indietro.

D. Secondo Lei, in che cosa consiste il potere delle immagini?

R. Viviamo in un mondo visuale e visualizzato, tutto cablato da immagini che modellano le nostre vite, l'immaginario collettivo di ognuno di noi e il nostro sentire, oltre che il nostro sguardo. Non ci sono spazi vuoti. Dobbiamo smontarle per capire come funzionano e rimontarle in modo tale che diventino strumento per agire, per una possibile *agency*, strumento essenziale di cambiamento come già aveva teorizzato il pensiero postcoloniale di Homi Bhabha e quello di Arjun Appadurai. Il mondo è un gigantesco *network* di immagini dove la tecnologia e i social media ci permettono di esercitare una sorta di "attivismo", cioè quella pratica di produrre e far circolare immagini che possono determinare un cambiamento politico e sociale. Se questa possibilità non viene presa in considerazione i *visual studies* rappresentano semplicemente un terreno sterile di ripiegamento su stessi. Infatti, divengono *un altro strumento* da aggiungere *alla cassetta degli attrezzi* sui quali pochi eletti possono dibattere, continuando a cercare di individuarne le radici e le coordinate nella cultura europea, commettendo così ancora una volta un peccato di colonialismo teorico. Invece, a mio avviso, i *visual studies*, almeno per come li vedo io, nella formulazione di Mirzoeff, che faccio mia, sono *una nuova cassetta degli attrezzi* proprio in quanto possono promuovere nuovi modelli di *agency*, di azione sociale e politica, come ha dimostrato lo stesso Mirzoeff quando è divenuto un attivista del movimento *Occupying Wall Street* o quando ha scritto di *Black Lives Matter*, pubblicando gratis il suo *e-book The Appearance of Black Lives Matter* nel 2017. A questo proposito, ricordo la bellissima serie di *Netflix* del 2019, diretta da Ava DuVernay *When they see us*, che racconta quanto il razzismo sia incistato nella cultura americana e quanto la responsabilità di ognuno di noi sia essenziale per eliminare i pregiudizi razziali. La "responsabilità personale" non è, come ci ricorda Alex Honneth, semplicemente prendersi cura di sé, ma avere a cuore il benessere degli altri. Solo così possiamo essere libere e liberi. In questo senso il potere delle immagini è davvero enorme.

D. All'interno del libro *Metix. Cinema globale e cultura visuale*, edito da Meltemi (2004), Lei analizza i dispositivi dello sguardo e i processi di produzione delle immagini propri del cinema contemporaneo. Con il termine "Metix" cosa vuole intendere? La rivoluzione tecnologica e digitale ha irreversibilmente trasformato la nostra vita quotidiana?

R. Come ho scritto nell'Introduzione, il termine Metix mette insieme, attraverso un approccio *transculturale* e *intervisuale*, tipico degli studi visuali, quelle osmose migratorie globali che hanno determinato il farsi di identità ibride, di stati di *meticcio* delle coscienze e di contaminazione tra le culture, con la rivoluzione tecnologica e digitale che ha trasformato in modo irreversibile la nostra vita e ridefinito i confini dell'umano. Un film come *Matrix* ha ben rappresentato questa trasformazione e ci ha obbligato, rompendo i confini tra il reale e il virtuale, attraverso una tecnologia avveniristica a tratti irreali, a ricodificare la nostra esistenza e, con essa, ciò che le è sotteso: la nostra umanità. Investendo lo statuto e la sovranità della natura, come ci ricorda Bruno Latour, viene riportata in primo piano la ridefinizione dell'umano, dell'umanità e delle culture altre in relazione al mondo. La parola Metix è una crasi tra la parola *meticcio* e il titolo del film *Matrix*. Con essa ho voluto riportare in primo piano il conflitto, divenuto una guerra di mondi, in quanto rimette in discussione i criteri della costruibilità e la loro validità su un piano reale di pura parità e pari spendibilità della negoziazione, non più su quello di una falsa pacificazione in cui l'altro è un semplice supporto alle leggi ineluttabili della natura e del progresso sociale alle quali si deve necessariamente adeguare e sottomettere. E con esse, dunque, ai criteri che stabiliscono i confini dell'umano. Oggi, però, la tecnologia ha fatto irruzione nel nostro mondo, alterando i nostri sensi, le nostre percezioni, i nostri corpi, trasformando le nostre vite e ciò che può essere definito umano. Basta pensare al *cyborg* di Donna Haraway che parla di ibridità, meticcio, contaminazioni tra umano e meccanico. E non è un caso che il film *Matrix* sia stato diretto dai fratelli Wachowski che ambedue hanno ridefinito le loro identità personali, divenendo *transgender*. Dal loro sguardo *trasversale* viene quel film. Il cinema, inoltre, per sua natura, come ci ha insegnato Pasolini, ci rende coscienti della costruibilità della realtà e, dell'altro, ci colloca quotidianamente in bilico tra realtà e finzione: ha a che vedere con il senso di spiazzamento e con immagini che costruiscono identità multiformi e in *progress* attraverso una tecnologia che è la sua stessa grammatica e che è capace di creare mondi.

D. Nel libro *Trump non è una fiction*, edito da Mimesis (2017), Lei analizza le serie televisive americane più significative degli ultimi anni. Perché e come queste serie raccontano la metamorfosi del Paese culminata con la vittoria di Donald Trump?

R. Per continuare sul registro dell'ultima risposta direi che oggi, tuttavia, la televisione delle serie americane, di cui ultimamente mi sono occupata, è quella delle grandi narrazioni, che più del cinema è espressione dei nostri tempi in quanto è capace, più di altri media, di rendere la complessità, la contraddittorietà, le convulsioni, mi verrebbe da dire, dei tempi di transizione che stiamo vivendo e i molti significati che le trasformazioni identitarie singolari e collettive stanno attraversando. Soprattutto

negli Stati Uniti. E le serie lo fanno con lunghe, articolate e complesse rappresentazioni in cui anche molti personaggi secondari divengono essenziali nel panorama complessivo della narrazione e della realtà che descrivono. Serie come “I Soprano” e “*The Wire*” hanno addirittura cambiato le forme e i modi della narrazione seriale televisiva da dopo l’11 settembre e hanno introdotto la figura dell’eroe negativo. Le serie televisive della *Golden Age* tra gli anni 90 e i primi del Millennio di cui le due menzionate sopra, sono state apripista, hanno prodotto, infatti, una trasformazione epocale nei contenuti e nelle forme di produzione-distribuzione del mezzo televisivo. La televisione generalista (CBS, NBC, ABC, PBS) e quelle via cavo come HBO e *Showtime*, inoltre, sono state affiancate da nuove piattaforme come *Netflix*, *Amazon Prime*, *Hulu*, *Apple Tv* e altre che ridefiniscono il genere delle serie televisive proprio per il tipo di offerta che determinano e per come si rapportano agli spettatori. Non c’è più, ad esempio, l’attesa settimanale della nuova puntata, perché si possono vedere le serie nella loro interezza: nasce il *binge watching*. Le serie, inoltre, mettono in discussione l’autorialità cinematografica del regista, riportando in primo piano la scrittura attraverso il ruolo dello *showrunner* che è responsabile del programma, eclissando la centralità del regista ed evidenziando il lavoro di team di cui ogni serie si avvale. C’è, inoltre, un’ibridazione dei media che consente l’apertura di nuovi orizzonti e nuovi territori di rappresentazione del quotidiano che sullo schermo mostrano le convulsioni di una realtà contraddittoria come quella americana, fornendone un ritratto antropologico preciso, quasi fotografico. Per fare questo si servono anche di altre forme narrative: da quelle letterarie a quelle cinematografiche. Il ruolo della serialità rispetto alla società americana è descritto da Aldo Grasso e da Cecilia Penati nel saggio *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e realtà delle serie tv americane* (Milano 2016): “La serialità diventa lo ‘specchio’ di una realtà quella americana, che contribuisce sia a costruire (popolandola con i contenuti e i personaggi della *fiction*), sia a decifrare (consentendo, a volte, più di molte analisi giornalistiche, di comprendere le grandi tensioni sociali contemporanee, il ruolo dei media, le evoluzioni della politica o del diritto, l’impatto delle nuove tecnologie e così via) portandola sullo schermo, rielaborandola in forme inedite e (spesso) profonde”. In questa descrizione il conflitto occupa un ruolo determinante. Ed è proprio sotto il profilo del conflitto che ho scelto le serie da analizzare in questo saggio. Infatti, il tema del conflitto è al cuore di ogni narrativa seriale. I conflitti che hanno attratto il mio interesse nascono però da un’anomalia del sentire individuale e collettivo che cambia sotto la spinta delle trasformazioni epocali del Paese a partire dalla ferita mai rimarginata dell’11 settembre. Conflitti identitari, che coinvolgono il corpo, il genere oppure conflitti familiari, razziali, di classe, di potere. Conflitti politici intimamente connessi al processo democratico. In questi ultimi vent’anni questi ultimi hanno scosso il Paese e alimentato numerose divisioni, polarizzando, estremizzandone i punti di vista, l’elettorato americano che politicamente si è arroccato su una asprezza ideologica senza precedenti. Trump l’ha sfruttata a piene mani. Ha, infatti, tirato fuori la carta del razzismo, dei conflitti di classe, di genere, religiosi e ne ha fatto la bandiera del suo programma politico. Come candidato ha soffiato sul fuoco di una divisività senza precedenti e di un passato di grandezza impareggiabile non riconquistabile. A lui, che si è presentato assurdamente come non parte dell’*establishment*, addirittura come un *outsider*, sono andati i voti degli americani. E ha rispolverato atteggiamenti

che, come ho scritto nel saggio a quattro mani con Enzo Antonio Cicchino *Trump e moschetto. Immagini, fake news e mass media: armi di due populistici a confronto* (Mimesis 2020), sono speculari a quelli di Benito Mussolini. Le somiglianze sono davvero impressionanti!

Dopo l'11 settembre gli americani hanno scoperto che la loro democrazia non era priva di macchie e che non erano amati in molte parti del mondo: la magnitudine di quell'evento determinò la perdita dell'innocenza che li faceva sentire da dopo la seconda guerra mondiale, sicuri di essere sempre nel giusto, di essere il faro dei valori democratici nel mondo. Invece, improvvisamente, hanno capito il significato della *banalità del male*. Le ferite di quell'attacco hanno prodotto grande insicurezza e hanno aperto il vaso di Pandora dei mali revanscisti dell'America profonda: dal razzismo all'omofobia al nazionalismo, per citarne solo alcuni. Elementi che facevano da sempre parte del suo DNA. In molte serie televisive il dolore di questa coscienza e il senso di frustrazione sono presenti come un *background* mentale delle storie raccontate. Nasce l'eroe negativo. E si capisce da molte serie precedenti all'avvento di Trump che, se nel Paese fosse arrivato qualcuno a garantire di riportare in auge un'impossibile grandezza del Paese (*Make America Great Again*), questi sarebbe stato ascoltato. E così è stato.

D. Durante la pandemia si ristrutturano i dispositivi di visibilità e invisibilità sociale e le immagini cambiano connotazione: queste oltre a raccontare, soprattutto mostrano, ricordano, assumono la forma di un archivio. Lei cosa ne pensa? Quali considerazioni si possono fare sull'impiego delle immagini come documento storico, come testimonianza di un evento passato?

R. La pandemia, come l'11 settembre, è qualcosa dopo la quale non torneremo a essere più come prima per vari motivi che sarebbe troppo lungo elencare. E, forse, è anche giusto così. Lasciamo ai cronisti, agli scienziati e agli *opinion leader* il compito di descrivere quello che ci aspetta, anche se poi in genere è sempre differente da ciò che viene da essi teorizzato. Perché lo scontro con la realtà, come ci ricordava Marx, è sempre diverso da come ce lo immaginiamo.

Facciamoci guidare dalle immagini. Soprattutto dalle foto. Come nel caso dell'11 settembre, di cui da poco si è celebrato il ventennale, esse diventano una testimonianza di quello che è accaduto e stanno lì a ricordarci la nostra finitezza, ma anche i nostri errori e la nostra potenzialità. Rivelano spesso emozioni diverse. Le foto del Covid, che ho avuto occasione di osservare, rivelano rabbia, disperazione, senso di confusione, solitudine. Anche perché, se pure siamo tutti in mare aperto, preda della stessa tempesta, non tutti siamo sulla stessa barca. Le minoranze etniche e i Paesi in via di sviluppo pagano al Covid i prezzi più alti. E continuano a rimanere invisibili. Inoltre, vista la mancanza di rapporti interpersonali e contigui con altri corpi, quello che, secondo Hannah Arendt, caratterizzava l'essenza dei rapporti politici, molte sono le foto che ritraggono esseri umani che ne aiutano altri, che siano quelle degli infermieri negli ospedali accanto a un paziente intubato a cui tengono la mano o con la testa fra le mani disperati per quello che vedono e stanchi da un lavoro senza orari o quella di giovani che aiutano gli anziani e li sostengono o portano loro le borse della spesa troppo pesanti. O, ancora, quella di volontari che distribuiscono pasti caldi ai

senza tetto. La CNN in mezzo alle innumerevoli pubblicità, fino a poco tempo fa, mandava in onda le immagini del Covid nel mondo. In tutte si notava la solitudine per la mancanza di contatto, il desiderio della vicinanza con altri esseri umani, siano stati essi i loro cari o gli amici o i colleghi di lavoro. E, forse, è proprio questa la lezione che dobbiamo imparare: ricominciare a fare le cose insieme per gli altri e non solamente per noi stessi. Solo così possiamo essere libere e liberi. Esce fuori la necessità della solidarietà che anche molte serie televisive più recenti (*Unbelievable*, *The Good Girls Revolt* o su un piano più leggero e umoristico *Grace and Frankie*) riportano in primo piano come unica possibilità di salvezza.

Riferimenti bibliografici

Mirzoeff N. (1999), *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma, 2002.

Pinotti S., Somaini A. (2016), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino.