



Valeria Gennero*

LA GABBIA È PIENA. *ORANGE IS THE NEW BLACK* E IL COMPLESSO CARCERARIO INDUSTRIALE

*The animals, the animals
Trap, trap, trap 'til the cage is full
The cage is full
Stay awake
In the dark, count mistakes
(Regina Spektor, You've Got Time)*

All'inizio degli anni Settanta del Novecento gli Stati Uniti erano considerati l'avanguardia del movimento globale per superare la funzione punitiva del carcere e mettere invece in primo piano lo sviluppo di iniziative per riabilitare i detenuti. Numerosi studi confermavano l'utilità di strumenti alternativi alla detenzione, come l'espansione dei centri di salute mentale, o lo sviluppo di percorsi di formazione professionale uniti a pene ridotte nei casi di giovani incensurati (Dodge 1975). Questa attenzione nei confronti della possibilità riabilitativa del carcere non era una novità: Alexis de Tocqueville, il diplomatico francese autore dell'influente studio *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), era arrivato negli Stati Uniti nel 1831 proprio per studiare le novità introdotte nel sistema penitenziario dal riformismo filantropico americano. L'opposizione a ogni forma di violenza, inclusa quella dello stato, da parte del movimento religioso dei quaccheri della Pennsylvania, aveva portato al rifiuto delle punizioni corporali e della pena capitale già nella seconda metà del Settecento: Tocqueville e il suo amico giurista Gustave de Beaumont erano stati inviati negli Stati Uniti proprio per verificare l'efficacia delle riforme penali ispirate dalla fede quacchera nella perfettibilità della natura umana. Queste innovazioni prevedevano l'organizzazione di strumenti e strutture che avevano come scopo la riabilitazione spirituale del condannato (Schwartz 1985). Ancora fino a mezzo secolo fa il sistema giudiziario statunitense poteva essere descritto come agli antipodi rispetto a quello attuale:

The inmate count was going down slowly but steadily; decarceration was on the agenda; and mainstream penologists, historical analysts, and radical critics were nearly unanimous in holding that the penitentiary had entered into irremediable if not terminal decline. With some 380,000 behind bars circa 1973, the United States seemed poised to hoist the banner of liberty aloft again and to lead other nations onto the path to "a world without prisons." (Wacquant 2013, ix)

Sono dati sorprendenti alla luce del rovesciamento radicale di prospettiva che ha trasformato il panorama detentivo statunitense negli ultimi decenni, facendo emergere la questione del Complesso Carcerario Industriale (*Prison Industrial Complex*, spesso indicato con l'acronimo PIC) quale fulcro del dibattito contemporaneo su razzismo e identità statunitense. In questo saggio mi soffermerò sulla diffusione dei riferimenti al PIC nella cultura *mainstream* per mettere in rilievo il ruolo svolto da due testi appartenenti a settori mediatici diversi: il primo è *The New Jim Crow* (2010), uno studio di Michelle Alexander dedicato al rapporto tra razzismo e sistema carcerario negli Stati Uniti dopo la fine dello schiavismo; il secondo testo che prenderò in considerazione è una serie televisiva, *Orange Is the New Black* (da qui in poi citata come *OITNB*). Creata da Jenji Kohan, prodotta e distribuita dalla piattaforma digitale Netflix fra il 2013 e il 2019, è ispirata a un volume autobiografico pubblicato nel 2010, *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison*, di Piper Kerman. L'autrice, cresciuta nell'alta borghesia bostoniana, laureatasi allo Smith College e in procinto di sposarsi, nel 2003 viene condannata a quindici mesi di reclusione per il suo coinvolgimento in un'attività di contrabbando di proventi del narcotraffico avvenuto più di dieci anni prima – attività organizzata

* Valeria Gennero è Professoressa Associata di Letteratura Angloamericana all'Università degli Studi di Bergamo. Negli ultimi anni ha dedicato numerosi studi alla scrittrice Pearl S. Buck. Ha inoltre pubblicato saggi che descrivono, a partire da una prospettiva transnazionale, il dibattito teorico su femminismo, gender e queer studies. La sua monografia più recente è *La manomissione del genere*, Torino, 2015.



dalla donna con cui aveva all'epoca una relazione. La centralità della figura di Piper nel volume viene mantenuta nella prima stagione della serie. Ci imbattiamo nella protagonista (interpretata da Taylor Shilling, e il cui nome televisivo è Piper Chapman) mentre sta per raggiungere il carcere di minima sicurezza della cittadina immaginaria di Litchfield, poco lontano da New York. Qui si ritroverà in un mondo molto diverso da quello cui è abituata, e a fare i conti con le dinamiche neotribali di una comunità spesso rabbiosa e dolente, ma anche vitale e coraggiosa. L'incontro con detenute che incarnano molti dei colori del mosaico americano contemporaneo (oltre al gruppo anglosassone, fra le protagoniste troviamo donne di origine messicana, russa, cinese, italiana, haitiana, colombiana, dominicana, portoricana, afroamericana, e africana) le permetterà di prendere gradualmente coscienza della rete di privilegi che avevano garantito la sua esistenza fino a quel momento. Nelle sei stagioni successive, la dimensione polifonica della narrazione si manifesta con forza crescente, mettendo in gioco linee narrative multiple in cui diventano protagoniste soggettività complesse, attraversate da variabili legate a etnia, classe sociale, religione, età, orientamento sessuale e convinzioni politiche. La scelta di Chapman come fulcro della narrazione iniziale è stata esplicitamente motivata da Kohan in un'intervista con Terry Gross trasmessa nel programma *Fresh Air* della NPR (National Public Radio):

In a lot of ways Piper was my Trojan Horse. You're not going to go into a network and sell a show on really fascinating tales of black women, and Latina women, and old women and criminals. But if you take this white girl, this sort of fish out of water, and you follow her in, you can then expand your world and tell all of those other stories. But it's a hard sell to just go in and try to sell those stories initially. The girl next door, the cool blonde, is a very easy access point, and it's relatable for a lot of audiences and a lot of networks looking for a certain demographic. It's useful. (Kohan 2013)

L'impiego di Chapman come "cavallo di Troia" si è rivelato efficace: la sua figura è entrata gradualmente a fare parte di un tessuto narrativo variegato, la cui complessità è aumentata con il passare delle stagioni. Grazie al successo di *OITNB*, Jenji Kohan – già creatrice della serie *Weeds* (2005-2012) – si è imposta tra le *showrunners* di riferimento nel panorama mediatico del nuovo secolo. Quello di *showrunner* è un ruolo centrale nel mondo televisivo americano: il termine indica infatti la figura che "mette in movimento" l'intera serie. Nel caso di *OITNB* questo è evidente a più livelli: Kohan ha ideato la serie, ha diretto diversi episodi ed è inoltre responsabile della supervisione della scrittura e della regia dei singoli episodi. Oltre a occuparsi degli aspetti creativi, gli *showrunners* gestiscono la dimensione produttiva e industriale (casting, costi e rapporti con i finanziatori). Questa nuova declinazione dell'autorialità ha stimolato nuove metodologie di analisi, che permettono di apprezzare l'importanza di Kohan come autrice di un progetto estetico e politico di ampio respiro, in cui il femminismo e una visione postmoderna e progressista dell'inclusività svolgono un ruolo di primo piano (Higuera Ruiz 2017).

Naturalmente, quando un'autrice introduce figure o argomenti innovativi nella sua produzione artistica, una delle reazioni consuete è quella di accusarla di non essere stata abbastanza rivoluzionaria: troppo bianca la protagonista, troppo borghesi le aspirazioni delle detenute, troppo (o troppo poco) corrotti i funzionari. Sono punti di vista che hanno ispirato un ampio dibattito, anche accademico, che ha trovato spazio in un altro saggio (Gennero 2018). Si trattava tuttavia di commenti focalizzati sulle prime stagioni della serie, che ha concluso il proprio arco narrativo solo nel 2019. Non è quindi sorprendente trovare nella saggistica recente una maggiore apertura nei confronti del lavoro culturale svolto dalla serie, di cui viene giustamente osservata la capacità di fare interagire le premesse teoriche femministe con le riflessioni foucaultiane sull'agentività (Fernández-Morales e Menéndez-Menéndez 2016).

Il ruolo della televisione nella trasformazione della società statunitense è da tempo oggetto di riflessioni critiche, e in un certo senso *OITNB* è erede di una storia televisiva che affonda le radici nelle rivoluzioni mediatiche degli anni Settanta, come bene osserva Cinzia Scarpino:

Furono gli anni Settanta ad avviare un dialogo tra serie TV e società via via più fitto e complesso: le prime avrebbero mutuato contenuti e forme dal panorama socioculturale



contemporaneo in modalità più dirette, la seconda avrebbe conosciuto progressive ridefinizioni (anche) sulla base delle istantanee provenienti dal piccolo schermo. (2012, 7)

Nel suo saggio, Scarpino osserva come la capacità di interagire in presa diretta con i temi cruciali della società contemporanea sia oggi prerogativa di generi come sitcom e, appunto, *dramedy*, mentre nelle serie drammatiche si è assistito invece a uno spostamento dell'attenzione su aspetti procedurali e innovazioni tecnologiche che rendono luoghi e personaggi paradossalmente irrilevanti (si pensi, tra i tanti, a *C.S.I.*, *Law & Order*, o *Criminal Minds*):

[...] continuano a essere soprattutto le sitcom e i *dramedy* (naturale evoluzione delle prime in un format più lungo e complesso) a fare da specchio all'esperienza della contemporaneità americana, ingaggiando un rinnovato intento mimetico nei confronti di alcuni temi "caldi" (a loro volta impensabili senza le battaglie combattute negli anni Settanta) quali i matrimoni gay, la procreazione assistita [...], l'uso delle cellule staminali, il problema del multiculturalismo quarant'anni dopo. (Scarpino 2012, 12)

La novità di *OITNB* rispetto a questa tradizione consiste nell'aver messo in secondo piano la dimensione individuale dei conflitti sociali per dare spazio a una rappresentazione corale in cui a fare da filo conduttore non è il personaggio di Piper ma la presenza di una struttura in cui disuguaglianze e discriminazioni sono sistematiche, forze impersonali che modellano le scelte individuali. Che si tratti di detenute o di guardie carcerarie, dello psicologo del carcere o del responsabile dell'economato, il peso di un meccanismo il cui unico motore è il profitto trasforma le figure in marionette costrette a recitare una parte in cui poco è lasciato all'improvvisazione. In questo universo narrativo scandito da un determinismo di stampo naturalista, quasi ogni puntata ruota intorno alla prospettiva e alla biografia di un unico personaggio, con l'inserimento di flashback o di aperture sulla sfera privata (gli incontri nella sala colloqui per le detenute, la vita fuori dal carcere per guardie e amministratori). Spesso personaggi che hanno svolto un ruolo di primo piano scompaiono all'improvviso – come nel caso di Poussey Washington nella quarta stagione –, e costanti sono arrivi e partenze – come accade tra le mura di Litchfield. La possibilità di farsi da sé e di cambiare la società grazie alla propria capacità di 'credere nel sogno americano' viene meno, eppure anche a figure ai margini, alle donne povere, e a quelle malate, alle vittime di abusi, alle migranti regolari e irregolari, ai lavoratori senza più diritti né identità collettiva è attribuita, nella finzione, una vicenda esistenziale dignitosa e complessa.

Nel corso delle sette stagioni di cui è composta (2013-2019), *OITNB* fa i conti con i movimenti e gli eventi che hanno trasformato la società americana negli ultimi anni: dalla rivoluzione tecnologica e politica legata all'uso dei social media come strumento di informazione (stagione 5), a quelli contro abusi e molestie che hanno trovato voce nella scia delle rivelazioni di #MeToo (stagione 7). Nella settima e ultima stagione, sono inoltre introdotte nella serie linee narrative dedicate alle donne rinchiusa a tempo indefinito nel PolyCon Immigration Center, una sezione del complesso carcerario di Litchfield che è gestita dall'ICE (Immigration and Custom Enforcement), l'agenzia federale responsabile del controllo delle frontiere e delle pratiche per la deportazione dei migranti privi di documenti. Provenienti soprattutto dall'America Latina (ma anche dall'Asia e dall'Africa), le donne che affollano il Centro Detentivo per Migranti devono affrontare difficoltà quasi insormontabili per contattare un avvocato e sono prive di informazioni sul loro futuro, in un contesto in cui il Dipartimento di giustizia autorizza a trattenere a tempo indeterminato chi è in attesa di un verdetto sulla propria cittadinanza. I riferimenti allo sviluppo della nozione di "Complesso Industriale dell'Immigrazione" negli anni della presidenza di Donald Trump (Morris 2016), oltre a rappresentare una novità quasi assoluta nell'intrattenimento televisivo, ribadiscono e attualizzano uno dei fili conduttori dell'intera serie, vale a dire l'ipotesi che la società americana si sia trasformata – nella scia di decenni caratterizzati dalla cosiddetta 'Guerra alla droga' – in un sistema di casta definito dall'appartenenza razziale, "a racial caste system" nella fortunata definizione di Michelle Alexander (2010, 13). Nelle pagine di *The New Jim Crow*, Alexander osserva come l'attivismo afroamericano del ventesimo secolo continui a focalizzarsi sulla protezione delle politiche di *Affirmative Action* ottenute grazie alle lotte del Novecento, e lamenta l'assenza di un nuovo ampio movimento che abbia come obiettivo la lotta contro l'incarcerazione di massa (2010, 11). Una prima



forte reazione al vuoto individuato dalla studiosa sarebbe arrivata due anni dopo la pubblicazione del suo libro, con la nascita del movimento #BlackLivesMatter. E nella sua scia si colloca anche il lavoro culturale svolto da *OITNB*, che spesso presenta riferimenti, anche espliciti, alle tesi e alle azioni degli attivisti del movimento.

In questo saggio descriverò la rete teorica che permette di ipotizzare la presenza di un rapporto di causa-effetto tra il successo della serie e la diffusione dell'espressione Complesso Carcerario Industriale, che solo negli ultimi anni è uscita dalle aule universitarie per imporsi come tema al centro del dibattito politico.

1. Dopo Netflix: le serie televisive tra marketing e rivoluzione

Women in prison are a vulnerable and invisible population; we rarely have the opportunity to hear their stories. These women are invisible despite the fact that in the United States there are currently 106,174 women incarcerated in state and federal facilities and an additional 94,571 estimated to be imprisoned in county jails.

(Dawn K. Cecil, "Looking Beyond Caged Heat")

OITNB è una serie televisiva prodotta da Netflix, una compagnia americana che offre in abbonamento, via streaming, contenuti cinematografici e televisivi. Il successo transnazionale di Netflix, che nell'aprile del 2019 è arrivata a un totale di 148 milioni di abbonati nei circa 200 paesi in cui è presente (Pallotta 2019), ha trasformato il modo di guardare film e serie TV, introducendo un modello di visione on-demand che elimina la programmazione decisa dalla rete televisiva e rende i contenuti sempre disponibili, senza vincoli di orario (Columbus 2018). Questa modalità di fruizione che permette allo spettatore di scegliere che cosa guardare, e quando, ha determinato una nuova personalizzazione dell'esperienza televisiva, incoraggiando la produzione di serie che presentano temi e immagini fino a oggi assenti in quanto ritenuti inadatti al pubblico delle reti generaliste. La prima stagione di *OITNB* è uscita l'11 luglio del 2013: la data è significativa perché Netflix 'pubblica' ogni stagione integralmente, in un giorno specifico, e rende possibile un fenomeno indicato come *binge watching*, una maratona televisiva in cui diversi episodi vengono consumati consecutivamente; si tratta di una metaforica "abbuffata" di immagini, che secondo i dati comunicati dalla compagnia coinvolge oltre metà degli spettatori (Jenner 2018, 170). Non è però sulla voracità bulimica che caratterizza la relazione contemporanea all'intrattenimento televisivo che si soffermeranno le mie osservazioni, anche se quella introdotta da Netflix è una modalità di fruizione dell'opera oggetto di diversi studi sullo *storytelling* transmediale (McDonald e Smith-Rowsey 2016).

Il clamoroso successo di *OITNB* – che nel 2013 ha ottenuto dodici nomination per gli Emmy Award e ne ha vinti tre, vedendo poi riconfermata negli anni successivi la sua centralità fra i contenuti originali prodotti dalla piattaforma online –, ha infatti suscitato un ampio dibattito che dalla stampa periodica si è presto esteso alla saggistica accademica. Alcuni temi vi ricorrono spesso, e disegnano in un certo senso il quadro teorico al cui interno il dibattito sulla nuova narrativa televisiva prende corpo. Primo fra tutti, quello che, a partire dall'obsolescenza del libro cartaceo come veicolo principale per l'espressione letteraria, si interroga sulla disseminazione del letterario attraverso nuove tecnologie, nuovi supporti e nuovi modelli narrativi intermediali, quali sono appunto le serie televisive. In questo contesto si parla spesso degli ultimi anni come di una 'età dell'oro' della televisione di qualità. I nuovi programmi televisivi hanno assorbito le strategie narrative della letteratura 'alta,' sia sotto l'aspetto formale – nell'uso del punto di vista, così come nella struttura dell'intreccio –, sia con l'adozione di contenuti meno convenzionali di quelli consueti nella programmazione televisiva del Novecento, caratterizzata dalla trasmissione di programmi in chiaro e spesso su scala nazionale. Quello che è rimasto invece costante è il ruolo centrale affidato a personaggi di sesso maschile: anche gli anti-eroi di serie celebrate come *I Soprano*, *Six Feet Under*, *Mad Men* o *Breaking Bad* continuano a essere, soprattutto, uomini bianchi.

La trasformazione delle modalità di produzione e ricezione dell'intrattenimento televisivo, e la scelta di dare spazio all'esperienza delle donne, definiscono la cornice culturale al cui interno prende forma la novità



tematica e politica di una serie come *OITNB*. La libertà creativa concessa in questo contesto a una *showrunner* come Jenji Kohan può così essere letta come la premessa per opere che, come *OITNB*, toccano temi controversi e propongono personaggi complessi e contraddittori:

[Kohan's] work is part of a wave of postmodern television narratives that do not provide final or closed answers, but raise questions, in this particular case about the female prison experience. Themes that are open for discussion and reflection during or after viewing the show include the war on drugs, female identity (re)construction and perception, and motherhood in custody. (Fernández-Morales e Menéndez-Menéndez 2016, 543)

Naturalmente la scelta di ampliare la gamma dei personaggi sia dal punto di vista etnico sia da quello linguistico può essere intesa anche come conseguenza di un progetto di espansione commerciale transnazionale. Dove Fernández-Morales e Menéndez-Menéndez leggono una volontà di usare la televisione come strumento per modificare l'atteggiamento della società nei confronti del sistema carcerario, Mareike Jenner individua una scelta di marketing mirata a creare un'identità di *brand* che contribuisce all'autorevolezza culturale dei prodotti a marchio Netflix:

[F]or Netflix, the focus on diversity becomes more important due to its transnational reach and its precise niche marketing. The multilingualism becomes particularly important here: for example, *Narcos* employs Spanish to represent Colombian culture as well as linguistic realism. A consequence of this is its popularity in Latin American markets. Thus, its drive towards diversity is closely linked with its transnational expansion project. (2018)

Che si tratti di uno scaltro impiego della retorica dell'inclusività a fini commerciali oppure di un progetto artistico consapevole delle potenzialità politiche del mezzo televisivo, resta indubbio che *OITNB* abbia influito in modo tangibile sulla visibilità del dibattito in merito al sistema giudiziario statunitense, denunciando anche in termini di politiche di genere le conseguenze della 'Guerra alla droga' (Fernández-Morales e Menéndez-Menéndez 2016, 545). Negli ultimi decenni il sistema carcerario è infatti diventato una delle poche industrie in crescita degli Stati Uniti, mentre il numero delle detenute è aumentato dell'850%, passando da 26.378 nel 1980 a 225.060 nel 2017 (The Sentencing Project 2019).

La serie di Kohan mette il funzionamento dell'industria della detenzione al centro delle sue ultime stagioni, e sottolinea le proprie ambizioni pedagogiche arrivando a inserire nella sceneggiatura le lezioni di un corso sulla nozione di giustizia riparativa (*restorative justice*) proposto alle detenute di Litchfield come attività culturale. Il fatto che il dibattito teorico sulla giustizia venga inserito all'interno di coordinate melodrammatiche, invece di indebolirne la validità, la amplifica (Moore 2016). Non a caso il docente del corso è Joe Caputo (interpretato da Nick Sandow), un personaggio che nelle stagioni precedenti abbiamo incontrato prima in qualità di capo delle guardie e in seguito come direttore della prigione. Caputo, che era diventato direttore dopo avere lottato contro la corruzione della dirigente che l'aveva preceduto nel ruolo, ed è descritto in varie situazioni come una figura mossa da un genuino senso di onestà, si trova schiacciato da un sistema in cui la volontà di massimizzare il profitto non permette spazi di negoziazione. Caputo lo scoprirà però con troppa lentezza, e dopo il fallimento come direttore arriverà anche quello come docente. Nella settima stagione, una delle guardie carcerarie che lavoravano per lui lo accuserà infatti, nella scia del movimento #MeToo, di averla molestata e quindi licenziata dopo che aveva rifiutato il suo corteggiamento. A quel punto la scelta 'riparativa' di Caputo sarà quella di farsi da parte. Il testo che le detenute leggono durante le sue lezioni sembra però sintetizzare le premesse politiche di *OITNB*:

CINDY: How do we restore justice in a world that is profoundly unfair? What do we do when we reach the place where we don't know what to do? There's no easy answer. Punishment is not the answer. Giving up is not the answer. We have to find our own answers, and that can feel like it's beyond our strength. But all we have to do, first, is try. (stagione 7, episodio 4: "How to Do Life")



Il personaggio che legge queste parole è alle prese con la propria personale consapevolezza dell'ingiustizia del mondo: per ottenere una riduzione della pena ha infatti accettato di accusare ingiustamente un'altra detenuta della morte di una guardia. Le sue parole hanno determinato la condanna all'ergastolo di un'innocente (mentre la guardia era stata uccisa per errore dal 'fuoco amico' dei colleghi). Come spesso accade in *OITNB*, non ci sono soluzioni consolatorie. In questa scena Cindy sembra toccata dalle parole che legge, ma scopriremo che non lo è abbastanza. La sofferenza per l'ingiustizia commessa si scontra con quella per i torti subiti in passato, e il senso di impotenza fiacca ogni tensione ideale verso la giustizia. Non ci sono risposte facili, e la giustizia riparativa individuale è schiacciata da un'ingiustizia sistemica e implacabile.

2. Il privilegio bianco e “il nuovo Jim Crow”

Three decades after the war on crime began, the United States has developed a prison-industrial complex—a set of bureaucratic, political, and economic interests that encourage increased spending on imprisonment, regardless of the actual need. The prison-industrial complex is not a conspiracy, guiding the nation's criminal-justice policy behind closed doors. It is a confluence of special interests that has given prison construction in the United States a seemingly unstoppable momentum.
(Schlosser 1998)

Il fenomeno del PIC (Prison Industrial Complex) era già stato osservato da Angela Davis negli anni Novanta (1998) e aveva raggiunto il grande pubblico con il saggio di Eric Schlosser (1998), che aveva ottenuto la copertina di *The Atlantic* più di vent'anni fa. Quelle prime analisi continuano a trovare conferme nei dati statistici più recenti (Kilgore 2015), ma la prospettiva che ha contribuito a ridefinire il panorama contemporaneo del dibattito sulla giustizia americana è quella introdotta da Michelle Alexander. Nel suo libro *The New Jim Crow* paragona l'amministrazione della giustizia nel Ventunesimo secolo alle leggi Jim Crow, che di fatto privarono i neri dei diritti sanciti dal Tredicesimo emendamento e imposero la segregazione razziale come sistema dominante: “not only to the criminal justice system but also the larger web of laws, rules, policies, and customs that control those labeled criminals both in and out of prison [...] former prisoners enter a hidden underworld of legalized discrimination and permanent social exclusion” (Alexander 2010, 13).

Alexander ha sottolineato la centralità della razza come categoria di analisi per mettere in luce i meccanismi che hanno determinato l'attuale fenomeno di incarcerazione di massa negli Stati Uniti. Introdurre la razza come variabile fondamentale per l'analisi del sistema legale permette alla studiosa di riconoscere nelle discriminazioni e nelle disuguaglianze non tanto distorsioni legate a errori o pregiudizi individuali, ma la conseguenza necessaria e inevitabile di premesse razziste che hanno come obiettivo di impedire l'accesso dei non-bianchi alla piena cittadinanza. L'influenza del successo di pubblico del libro di Alexander è evidente anche nel lungometraggio di Ava DuVernay, *13th* (2016), candidato agli Oscar come miglior documentario e vincitore dell'Emmy come migliore opera di non-fiction del 2016. Il titolo è riferito all'emendamento alla costituzione che nel 1865 abolì la schiavitù negli Stati Uniti. L'emendamento è citato per esteso nelle prime scene del film per mettere in rilievo la tesi complessiva del volume di Alexander, ovvero la rilevanza della parte centrale del suo testo all'interno della trasformazione delle modalità di controllo e discriminazione dei neri nella società americana del Novecento: “Neither slavery nor involuntary servitude, *except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted*, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction” (corsivo mio).

La criminalizzazione degli afroamericani è individuata così come meccanismo culturale e politico che di fatto annulla gli effetti del Tredicesimo emendamento, privando una vasta percentuale della popolazione nera del diritto di voto e di movimento e costringendola a lavori sottopagati.



Questo tema ha trovato spazio crescente nel contesto accademico degli ultimi decenni; ma solo dopo il successo di *The New Jim Crow* – e, soprattutto, solo dopo la realizzazione di *OITNB* –, espressioni come ‘PIC’ e ‘incarcerazione di massa’ hanno conosciuto una disseminazione capillare.

Nella seconda stagione il riferimento al libro di Alexander è esplicito. Siamo nel mezzo di un diverbio causato dai giorni di permesso concessi a Piper perché faccia visita alla nonna morente. Lo scambio tra le detenute mette in scena la complessità intersezionale dei rapporti descritti. Razza, classe, etnia, sessualità, nazionalità e religione sono costantemente intessute in una costruzione narrativa che cerca di dare voce alla complessità delle storie individuali e allo stesso tempo di ricondurle a una struttura sociale inesorabile:

- POUSSEY: Man, people's parents fucking go. Got sick people in here who can't get proper treatment. Chapman ain't got no strife in her life, but bitch gets the red carpet laid out for her.
- VEE: The new Jim Crow.
- CINDY: Bitch probably got down on her knees. Took a mouthful of that pink Healy dick.
- PIPER: Yes, I am white! We have established that. And I got furlough, too. I guess white privilege wins again. And as a speaker for the entire white race, I would like to say I am sorry that you guys got the raw deal, but I love my fucking grandmother. And, yeah yeah, she may be a whitey, too but she's a fucking person and she's sick and she needs me! So shut the fuck up! It's not my problem.
- GLORIA: You and Vee got beef, don't drag me into your shit.
- RED: I thought Puerto Ricans hated black people.
- GLORIA: We don't like Russians neither.
- (stagione 2, episodio 8: “Appropriately Sized Pots”)

Piper, che si è sempre considerata progressista e ferocemente antirazzista, non riesce a rendersi conto della natura sistemica del proprio privilegio, e la sua miopia la rende ridicola agli occhi delle altre detenute, che la chiamano “College” in riferimento al possesso di un'istruzione che a quasi tutte le donne di Litchfield è stata preclusa. Anche nelle stagioni successive le dinamiche strutturali dell'ingiustizia continueranno a sfuggirle ed è quindi appropriato che lei trascorra fuori dal carcere la settima e ultima stagione della serie, quella che mette in evidenza in modo più radicale la brutalità del privilegio bianco, con la descrizione dei meccanismi di detenzione e deportazione delle migranti dopo l'inasprimento dei controlli sui residenti illegali negli anni della presidenza Trump. Mentre Piper fa i conti con i meccanismi della libertà vigilata, e rientra in contatto con il mondo altoborghese in cui era cresciuta, le sue compagne rimaste a Litchfield affrontano una nuova declinazione dell'esperienza carceraria. Costrette a lavorare nella mensa che serve il cibo alle donne in attesa di giudizio sulla possibile deportazione nei paesi di provenienza, le detenute scoprono che, pur non avendo commesso reati, queste donne si trovano paradossalmente ad avere diritti ancora più limitati dei loro, e sono perciò disposte a rischiare un inasprimento delle proprie pene per aiutare le migranti a contattare gli avvocati che potrebbero aiutarle (stagione 7, episodio 11: “God Bless America”).

La serie descrive e rielabora temi di attualità in diverse circostanze, sia nel riferimento alla forza mediatica delle celebrità televisive (come attesta la presenza in carcere di una cuoca di successo nella quarta e quinta stagione, chiaro riferimento alla detenzione di Martha Stewart, una conduttrice televisiva esperta di cucina e giardinaggio), sia nella descrizione delle tensioni sociali e razziali più ampie che hanno caratterizzato gli anni Dieci. In questo secondo ambito il movimento #BlackLivesMatter e il dibattito sulla carcerazione di massa hanno rivestito un ruolo centrale. Le loro traiettorie convergono nelle figure di due personaggi afroamericani: Poussey Washington (Samira Wiley) e Tasha “Taystee” Jefferson (Danielle Brooks). Poussey – in virtù delle pene detentive minime previste dal Violent Crime Control and Law Enforcement Act promosso nel 1994 dal Presidente Clinton – è stata condannata a quattro anni di carcere perché trovata in possesso di un piccolo quantitativo di marijuana. Poussey viene da una famiglia borghese e ha avuto accesso a scuole prestigiose: suo padre è un maggiore dell'esercito di stanza in Germania, e lei stessa era stata accettata a West Point. Quando la sua relazione sentimentale con la figlia di un generale tedesco viene scoperta, per separare le due donne il padre di Poussey è trasferito negli Stati Uniti. La giovane inizia in quel periodo a ribellarsi contro l'omofobia del mondo militare e a lottare contro la depressione. A Litchfield, Poussey diventa un riferimento



per le compagne: si occupa della biblioteca ed è in prima fila nell'opposizione all'istinto neotribale che porta molte delle sue compagne, inclusa Taystee – cui è legata da un'amicizia profonda – a sostenere una nuova detenuta, Vee, decisa a contrastare il dominio bianco nella gestione del contrabbando tra le mura del carcere creando una rete afroamericana dello spaccio (stagione 2, episodio 10: "Little Mustachioed Shit"). La centralità di Poussey è sancita paradossalmente dalla morte della giovane, al termine della quarta stagione. Nel corso di una protesta pacifica contro le violenze delle guardie carcerarie nei confronti delle detenute, Poussey muore asfissata a causa dell'intervento di una guardia che la schiaccia a terra per impedirle di aiutare una compagna in preda a una crisi di nervi. Le sue ultime parole sono "I can't breathe," vale a dire la frase attribuita a Eric Garner, la cui morte a New York mentre veniva arrestato dalla polizia il 17 luglio del 2014 aveva dato inizio alle manifestazioni contro il razzismo che avrebbero raggiunto le prime pagine dei giornali il mese successivo, dopo l'uccisione di Michael Brown a Ferguson, in Missouri. La storia di Poussey contiene anche un riferimento a quest'ultima morte: il suo corpo resta infatti per ore sul pavimento della mensa prima di essere spostato (Hill 2016, 33). Con il suo ruolo in *OITNB*, Poussey diventa la prima icona televisiva del movimento #BlackLivesMatter. L'intera stagione successiva, la quinta, è dedicata alla rivolta delle detenute che, dopo aver scoperto che il responsabile dell'omicidio non sarà punito, prendono in ostaggio le guardie chiedendo giustizia e un miglioramento delle condizioni di vita nel penitenziario. Responsabile delle negoziazioni è Taystee, che nei mesi trascorsi lavorando come assistente del direttore Caputo ha avuto modo di accedere a Internet ed è consapevole della necessità di attirare l'attenzione mediatica su quanto accaduto. Le detenute rendono così pubblico un video intitolato *Truth about the Litchfield Prison Murder*, ma il filmato sembra non suscitare interesse, a differenza delle immagini che ritraggono Cindy mentre beve un caffè e diventa un meme con il tema "Black Lattes Matter."

Quando la rivolta raggiunge visibilità su Internet e sui media nazionali, le detenute vorrebbero approfittare dell'attenzione del pubblico per la questione carceraria ai fini di ottenere migliori condizioni (ad esempio la presenza di guardie appositamente addestrate, programmi di formazione, accesso alle cure sanitarie di base). Per Taystee invece la priorità assoluta è ottenere giustizia per Poussey. La sua determinazione nel richiedere la punizione della guardia responsabile blocca le negoziazioni e porta la rivolta alla sua drammatica conclusione, quando le forze speciali fanno irruzione nel carcere dopo la liberazione degli ostaggi da parte di una detenuta cui è stata promessa una riduzione della pena. Taystee, da icona della protesta, si troverà a diventarne il capro espiatorio quando alcune sue compagne, in cambio della cancellazione delle loro condanne, la accuseranno ingiustamente dell'omicidio di una guardia.

La stagione conclusiva offre ampio spazio alle storie di Maritza e Blanca, un tempo detenute nel carcere di Litchfield e ora rinchiusi nel Polycon Immigration Center. Le due donne, che erano tornate in libertà dopo avere scontato la loro pena, vengono arrestate nuovamente, questa volta con l'accusa di immigrazione clandestina. Maritza, convinta di essere cittadina statunitense, pensa che l'arresto sia un errore: sarà sua madre a rivelarle che è nata in Colombia e che i documenti che le aveva detto di avere smarrito non sono mai esistiti; la giovane si troverà così deportata in un paese in cui non è mai vissuta e in cui non è rimasto nessuno dei suoi familiari. Blanca, che è dominicana, riuscirà invece a dimostrare di essere in possesso di documenti validi ma, quando il suo compagno Diablo viene arrestato e deportato in Honduras, la donna decide di seguirlo rinunciando alla possibilità di rimanere negli Stati Uniti. Ampio spazio è dato anche al personaggio di Karla, la cui traiettoria segue un percorso opposto a quello delle donne condannate per aver commesso un reato. Karla è una cittadina esemplare, lavora come impiegata in uno studio legale, si preoccupa dell'istruzione dei figli ed è convinta che il duro lavoro garantisca la possibilità di inseguire il sogno di una vita migliore. Non sarà così: le nuove norme sull'estradizione forzata anche nel caso di migranti inseriti da anni con successo nella realtà americana la condannano a tornare in El Salvador, mentre i figli, cittadini americani, rimangono negli Stati Uniti. La sua vicenda si conclude nel modo più tragico: mentre cerca di attraversare a piedi il deserto per rientrare negli Stati Uniti si infortuna in una caduta ed è abbandonata dagli altri membri della comitiva di clandestini in marcia verso il sogno americano.

Sebbene la dimensione corale della narrazione e la ricchezza delle linee narrative continuino a essere una caratteristica di *OITNB* anche nella stagione conclusiva, le figure di Piper e Taystee rappresentano le due facce dell'esperienza americana che Jenji Kohan riesce a mettere a confronto. Nonostante il sostegno di attivisti e avvocati del movimento #BlackLivesMatter, Taystee è infatti condannata all'ergastolo per un omicidio che non ha commesso. Il suo diventa così il volto televisivo della *criminalizzazione della povertà*, un



altro dei concetti chiave di *The New Jim Crow* che *OITNB* ha contribuito a divulgare. I flashback che descrivono la vita di Taystee prima del carcere sottolineano la mancanza di opportunità e il determinismo feroce dell'ambiente in cui è cresciuta. L'infanzia trascorsa in affido dopo essere stata abbandonata da genitori poco più che adolescenti, un sistema scolastico segregato in base al reddito, i lavori precari e sottopagati, l'impatto di spaccio e consumo di droga sulla frammentazione della comunità afroamericana: tutto converge nel fare di Taystee il complemento ideale di Piper e del suo privilegio bianco. Le due figure sono speculari nella traiettoria narrativa dell'intera serie. Alla fine dell'ultima stagione Piper è di nuovo libera, mentre Taystee ha deciso di rinunciare ai propositi suicidi e di dedicarsi all'insegnamento nei corsi di formazione che permetteranno alle detenute di ottenere un diploma. In omaggio ai codici del melodramma – cui gli autori della serie restano fino alla fine fedeli pur offrendone un'originale rielaborazione –, Taystee riuscirà a trasformare la propria sofferenza individuale in compassione e così trascendere, tramite l'insegnamento, i limiti del carcere e dell'ingiustizia subita. Nell'offrire alle nuove generazioni di detenute uno strumento per affrontare le sfide del mondo esterno, Taystee trova la sua ragione di sopravvivenza. È una vocazione pedagogica analoga a quella svolta dalla *OITNB* nei confronti degli spettatori nel corso di sette stagioni. Dal 2013 a oggi il dibattito sulla carcerazione di massa ha infatti conosciuto una popolarità crescente, fino a emergere, insieme alla riforma sanitaria, tra gli argomenti richiamati con maggiore regolarità fra i politici (oltre venti) che nei primi mesi del 2019 hanno avanzato la propria candidatura per le Primarie democratiche in vista delle elezioni presidenziali (Stolberg e Herndon 2019). È forse ancora prematuro analizzare nei termini di un rapporto di causa ed effetto il successo di *OITNB* e la crescente consapevolezza di temi e questioni del Complesso Carcerario Industriale negli Stati Uniti. Molti indizi inducono tuttavia a riconoscere in questa serie un esempio significativo della forza delle narrazioni televisive come strumento di cambiamento sociale.

Opere citate

- 13th. Ava DuVernay, Kando Films, 2016.
- Alexander, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: The New Press, 2010.
- Cecil, Dawn K. "Looking Beyond Caged Heat: Media Images of Women in Prison." *Feminist Criminology* 2.4 (2007): 304-326.
- Columbus, Louis. "10 Charts That Will Change Your Perspective of Netflix's Massive Success in The Cloud." *Forbes* 12 luglio 2018. <https://www.forbes.com/sites/louiscolombus/2018/07/12/10-charts-that-will-change-your-perspective-of-netflixs-massive-success-in-the-cloud/>. Tutti i siti visitati il 15 luglio 2019.
- Davies, Angela. *Race and Criminalization: Black Americans and the Punishment Industry*. The Angela Y. Davis Reader. A cura di Joy James. New York: Blackwell, 1998. 61-73.
- Dodge, Calvert, a cura di. *A Nation Without Prisons: Alternatives to Incarceration*. Lexington: Lexington Books, 1975.
- Doty, Roxanne L. ed Elizabeth S. Wheatley. "Private Detention and the Immigration Industrial Complex." *International Political Sociology* 7.4 (2013): 426-443.
- Fernández-Morales, Marta e María Isabel Menéndez-Menéndez. "'When in Rome, Use What You've Got': A Discussion of Female Agency through *Orange Is the New Black*." *Television & New Media* 17.6 (2016): 534-546.
- Gennero, Valeria. "Cicatrici: crimine e comunità in *Orange Is the New Black*." *Raccontare il viaggio. Crimini di migrazione e narrazioni di resistenza*. A cura di Nicoletta Di Ciolla, Anna Pasolini e Nicoletta Vallorani. Milano: Mimesis, 2018. 147-169.
- Higuera Ruiz, María José e Francisco Javier Gómez Pérez. "La impronta del showrunner en las series de ficción televisiva: El caso de Jenji Kohan." *ZER - Revista de Estudios de Comunicación* 22.43 (2017): 219-236. <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/17822>.
- Hill, Marc Lamont. *Nobody: America's War on Its Vulnerable from Ferguson to Baltimore, Before and Beyond*. New York: Atria Books, 2016.
- Jenner, Mareike. *Netflix and the Re-Invention of Television*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.
- Kerman, Piper. *Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison*. New York: Spiegel & Grau, 2010.



- Kilgore, James. *Understanding Mass Incarceration: A People's Guide to the Key Civil Rights Struggle of Our Time*. New York: The New Press, 2015.
- Kohan, Jenji. "'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse'." Intervista a cura di Terry Gross. *Fresh Air*. NPR, 13 agosto 2013. www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse.
- , showrunner. *Orange Is the New Black*. Tilted Productions, Lions Gate Television, 2013-2019.
- , showrunner. *Weeds*. Tilted Productions, Lions Gate Television, Weeds Productions, 2005-2012.
- McDonald, Kevin e Daniel Smith-Rowsey, a cura di. *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
- Moore, Anne. "Anatomy of a Binge: Object Intimacy and the Televised Form." *Feminist Perspectives on Orange Is the New Black: Thirteen Critical Essays*. A cura di April Kalogeropoulos Householder e Adrienne M. Trier-Bieniek. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2016.
- Morris, Julia. "In the Market of Morality: International Human Rights Standards and the Immigration Detention Improvement Complex." *Intimate Economies: Critical Perspectives on Immigration Detention*. A cura di Deirdre Conlon e Nancy Hiemstra. London: Routledge, 2016.
- Pallotta, Frank. "Netflix Added Record Number of Subscribers, but Warns of Tougher Times Ahead." *CNN Business* 17 aprile 2019. <https://edition.cnn.com/2019/04/16/media/netflix-earnings-2019-first-quarter/index.html>.
- Scarpino, Cinzia. "*Breaking Back*: uno sguardo dal passato, ovvero, note per una genealogia. 1. Back to the Seventies." *Ácoma* 19.3 (inverno 2012): 7-16.
- Schlosser, Eric. "The Prison-Industrial Complex." *The Atlantic* dicembre 1998. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1998/12/the-prison-industrial-complex/304669>.
- Schwartz, Joel. "The Penitentiary and Perfectibility in Tocqueville." *The Western Political Quarterly* 38.1 (1985): 7-26.
- The Sentencing Project: Research and Advocacy for Women. "Incarcerated Women and Girls." June 2019. <https://www.sentencingproject.org/wp-content/uploads/2016/02/Incarcerated-Women-and-Girls.pdf>.
- Spektor, Regina. "You've Got Time." in *Orange Is the New Black (Music from the Original Series)*. Universal Music Enterprises, 2014.
- Stolberg, Sheryl Gay e Astead W. Herndon. "'Lock the S.O.B.s Up': Joe Biden and the Era of Mass Incarceration." *The New York Times* 25 giugno 2019. <https://www.nytimes.com/2019/06/25/us/joe-biden-crime-laws.html>.
- Wacquant, Loïc. "Foreword: Probing the Meta-Prison." *The Globalization of Supermax Prisons*. A cura di Jeffrey Ian Ross. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013. ix-xiv.