

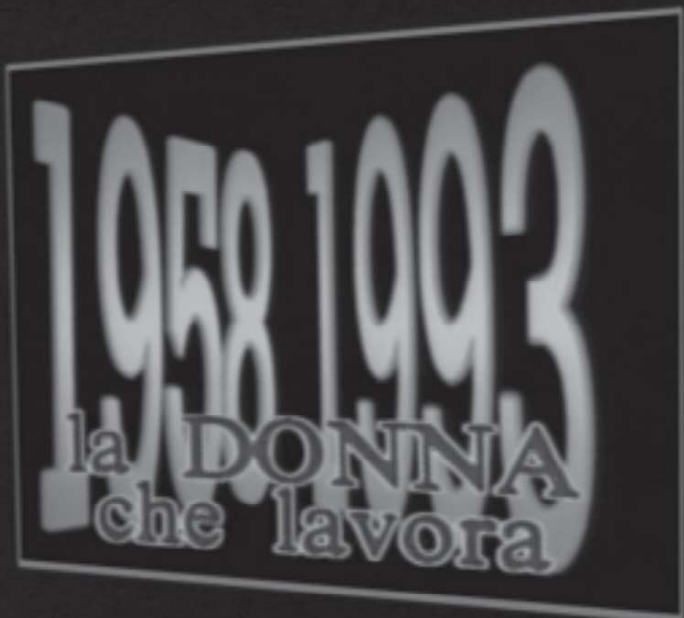


in studio  
TINA ANSELM

DONNE

LAURA CESARO

Diritti on air: il lavoro delle donne raccontato dalla TV d'inchiesta<sup>1</sup>



in studio  
TINA ANSELM

<sup>1</sup> Il presente contributo è frutto di confronti vitali con Lucia Cardone, Rossella Catanese, Mariapia Comand, Elena Mosconi e Farah Polato, che si ringrazia.

<sup>2</sup> Celebre il suo annuncio della chiusura delle case di tolleranza in Italia a seguito della legge Merlin (1958) fatto senza mai pronunciare i termini “prostituzione” o “case chiuse”.

<sup>3</sup> Cfr. Lorenza Fruci, *Donne in onda. Il racconto dell'immaginario femminile nei primi 70 anni della Rai*, RaiLibri, Milano 2024; Daniela Brancati, *Occhi di maschio. Le donne e la televisione in Italia. Una storia dal 1954 ad oggi*, Donzelli, Roma 2011; Valeria Schimmenti (a cura di), *Donne e professione: percorsi della femminilità contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2005.

<sup>4</sup> Interessante il paragone con i filmati di «La Settimana Incom», per i quali cfr. Annabella Gioia, *Donne senza qualità. Immagini femminili nell'Archivio storico dell'Istituto Luce*, Franco Angeli, Milano, 2010, pp. 109-116.

<sup>5</sup> Cfr. Alessandra Pescarolo, *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea*, Viella, Roma, 2019, in particolare i capitoli 9 e 10.

## LE DONNE DEVONO ANCORA ASPETTARE

“ In Italia la percentuale è alta: su un totale di 25 milioni di donne, più di 5 milioni hanno un posto fisso e 1 milione 370 mila ha attività lavorative occasionali. Si tratta anche da noi di vincere alcuni pregiudizi e forse uno dei più tenaci a stroncare vuole che la donna sia inferiore all'uomo sul lavoro per una innata deficienza psicologica cioè per minore intelligenza e maggiore emotività”. Apriva così, il 25 marzo 1959, *Il guaio di non essere uomini*, prima puntata del nuovo programma d'inchiesta RAI dal titolo *La donna che lavora* firmata da Ugo Zatterin<sup>2</sup> e Giovanni Salvi interamente dedicata all'occupazione femminile nell'Italia del boom economico. La trasmissione rappresentava un momento cruciale nella storia della televisione pubblica, poiché per la prima volta il mezzo affrontava, con taglio giornalistico e documentario, il tema del lavoro delle donne in un Paese ancora segnato da profonde disuguaglianze di genere e da un modello familiare rigidamente patriarcale. Inserendosi a pieno titolo nella funzione pedagogica assegnata alla televisione delle origini, *La donna che lavora* non si limitava a informare, ma intendeva anche educare il pubblico, offrendo un quadro di dati statistici, interviste e ricostruzioni filmate capace di orientare lo sguardo degli spettatori verso un problema sociale emergente. In questo senso, la trasmissione faceva parte di quel più ampio progetto di “televisione di servizio” che la RAI degli anni '50 perseguiva e che era volto a formare i nuovi cittadini e a guidare il processo di modernizzazione del Paese. Se da un lato l'inchiesta svolgeva dunque una funzione di apertura di nuovi fronti, dando per la prima volta ampia visibilità a diverse figure di lavoratrici – impiegate, operaie, contadine e professioniste – dall'altro risentiva dei limiti culturali del tempo, inscrivendo l'esperienza lavorativa femminile in una cornice narrativa che la subordinava comunque al ruolo domestico e familiare.<sup>3</sup> *La donna che lavora* si presenta così come un esempio paradigmatico della televisione pedagogica delle origini: un mezzo che, mentre introduceva nuovi temi nel dibattito pubblico, contribuiva al contempo a normarli e incanalarli entro il perimetro dei valori dominanti.<sup>4</sup>

Considerato dai vertici aziendali “eversivo” e inizialmente bloccato, fu mandato in onda solo dopo l'intervento del ministro del Lavoro Benigno Zaccagnini. Lo stile adottato era quello dell'inchiesta giornalistica dal vivo, senza integrazioni con altri repertori: furono visitate in cinque mesi 31 località italiane e intervistate decine di lavoratrici nei settori dell'industria, dell'artigianato, dell'agricoltura e del lavoro di cura. Gli autori non comparivano in video, ma ponevano domande con voce off, mantenendo un tono al tempo stesso protettivo e autoritario, tipico del giornalismo televisivo degli anni '50. Il programma offriva una fotografia inedita da cui emergevano però chiaramente le ingiuste differenze salariali tra uomini e donne, il mancato rispetto delle leggi di tutela delle madri, la dequalifica professionale delle lavoratrici, la stereotipizzazione della figura femminile e la questione del Sud, dove la donna era costretta a lavorare in una condizione di ancora maggiore sfruttamento. Se da un lato quindi la trasmissione dava una rappresentazione realistica del lavoro femminile come fenomeno moderno e in costante crescita,<sup>5</sup> dall'altro ripristinava l'ordine delle cose secondo il tradizionale sistema patriarcale: “indispensabile ricordare che essa prima di ogni altra funzione deve assolvere a quella altissima di sposa e di madre”; chiude così l'ultima puntata. Lavoratrice ma pur sempre angelo del

<sup>6</sup> La sua ricezione sociale fu segnata anche da registri ironici, come dimostra la celebre parodia di Raimondo Vianello e Ugo Tognazzi in *Un, due, tre*, in cui lo stereotipo della mondina veniva ridotto a macchietta (cfr. Fruci, *op. cit.*, p. 40).

<sup>7</sup> Del programma si iniziò subito a discutere molto sulle principali testate giornalistiche dell'epoca. Ne riportano i dati gli articoli presenti in «RadiocorriereTV», 15/21 marzo 1959, numero in cui al programma è dedicata la copertina.

<sup>8</sup> Nel 1976 Tina Anselmi è entrata a pieno titolo nella storia repubblicana come la prima donna insignita di un incarico ministeriale in Italia, con la nomina al Ministero del Lavoro e della previdenza sociale nel governo Andreotti III.

<sup>9</sup> Il format del 1993 non solo va a riprendere le protagoniste del 1958 lì dove le aveva lasciate ma ripropone anche i paesaggi, gli ambienti lavorativi, le fatiche, la medesima sigla cantata dalla stessa interprete, Miranda Martino.

<sup>10</sup> Nella vasta letteratura al riguardo, rimando a Marina Villa, «I programmi della reality television», in Gianfranco Bettetini, Paolo Braga, Armando Fumagalli (a cura di), *Le logiche della televisione*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 140-156.

<sup>11</sup> Nel 1977 è tra i primi firmatari della legge italiana che apriva alla parità salariale e di trattamento nei luoghi di lavoro, nell'ottica di abolire le discriminazioni di genere fra uomo e donna.

focolare. Il risultato si rivelò – probabilmente al di là delle intenzioni degli autori – dirompente:<sup>6</sup> il programma metteva infatti in evidenza questioni allora scarsamente tematizzate<sup>7</sup> nello spazio pubblico, come il peso del doppio lavoro svolto dalle donne dentro e fuori casa, la persistente subalternità nei rapporti professionali, la diffusa mancanza di qualificazione, le disparità salariali e, soprattutto, la precarietà strutturale che caratterizzava l'occupazione femminile.

Come osservava Tina Anselmi,<sup>8</sup> il principale elemento di speranza che emergeva dall'inchiesta di Zatterin e Salvi consisteva nella volontà delle donne intervistate di garantire ai propri figli un'istruzione, così da sottrarli a un destino di fatica e marginalità: «L'unico elemento di speranza che emerge dai filmati di *La donna che lavora* è la possibilità di emancipazione delle nuove generazioni. Le ex mondine o le operaie di un tempo hanno tutte voluto che i loro figli studiassero, per non fare la stessa vita grama». Il commento risale al 1993, a trentacinque anni di distanza, quando Anselmi – in quel momento presidente della Commissione nazionale di Parità e Pari opportunità tra uomo e donna – si faceva promotrice e conduttrice di un nuovo progetto televisivo, significativamente intitolato *La donna che lavora: 1958-1993*, a cura di Raffaella Spaccarelli. Due schermi, posizionati all'interno di una stanza, proiettavano la prima puntata dell'operazione condotta da RAI nel 1958. Terminata la sigla, Anselmi ricordava la provenienza delle immagini – «la prima grande inchiesta italiana sul lavoro femminile» – e ne rilanciava il valore storico e culturale, sottolineando l'intento della nuova esperienza d'inchiesta: rintracciare le stesse protagoniste del 1958 e, insieme a loro, le loro figlie e le loro nipoti, comporre un mosaico di storie individuali dalla «lunga durata», tali da istituire un confronto tra passato e presente.<sup>9</sup> Questo confronto non si limitava alla dimensione documentaria. Se l'inchiesta del 1958 rispondeva pienamente alla funzione pedagogica della televisione pubblica delle origini, che intendeva formare cittadini consapevoli nel quadro del processo di modernizzazione del Paese, il progetto del 1993 si collocava in una fase storica profondamente diversa, in cui la pedagogia televisiva era chiamata a misurarsi con la memoria e con la valutazione dei risultati di un lungo percorso di lotte sociali e politiche, inscrivendosi al tempo stesso in una televisione ormai divenuta più narrativa, attenta a valorizzare storie individuali e memorie collettive.<sup>10</sup> In questo secondo reportage le stesse mondine, filandaie, coltivatrici dirette e operaie di allora tornavano a raccontare la propria esperienza, mettendo a confronto le condizioni di lavoro e di vita degli anni '50 con quelle dei loro figli e delle nuove generazioni. La distanza tra i due momenti televisivi non segnalava soltanto il mutamento del contesto storico e culturale, ma restituiva anche il senso di una continuità di funzione del servizio pubblico: se negli anni '50 la televisione pedagogica aveva il compito di informare ed educare a un nuovo modello sociale, nel 1993 essa diventava strumento di riflessione collettiva e di memoria, interrogando il lavoro femminile per valutarne trasformazioni ed eredità. Più volte Anselmi ha dichiarato che «le conquiste non sono mai definitive» aggiungendo che «quando le donne si sono impegnate nelle battaglie, le vittorie sono state vittorie per tutta la società. La politica che vede le donne in prima linea è politica di inclusione, di rispetto delle diversità, di pace»<sup>11</sup>. Le protagoniste dell'inchiesta degli anni '90 erano lavoratrici che, nel corso di quarant'anni, avevano giocato un ruolo da protagoniste

<sup>12</sup>Per questioni di spazio cfr. Laura De Gregorio, *Il cammino della laicità: dalla legge sul divorzio alla revisione del Concordato*, Il Mulino, Bologna 2011.

del lavoro femminile e dei movimenti relativi alla sua tutela: non solo partecipando agli scioperi e alle occupazioni nelle fabbriche (come la Fiat, la Pirelli o le industrie tessili della Bassa), ma portando dentro le rivendicazioni sindacali questioni che tradizionalmente erano considerate esterne alla sfera lavorativa e considerate fino a quel momento “cose da donne”: con le loro lotte diedero origine, insomma, a una nuova legislazione destinata a modificare profondamente la vita sociale e democratica del nostro Paese, dalla promulgazione della legge sul divorzio (1970) al nuovo diritto di famiglia (1975), dall’istituzione dei consultori familiari (1975), alla legge di regolamentazione dell’aborto del 1978, confermata con referendum nel 1981.<sup>12</sup>

Sulla scia di queste riflessioni e del lavoro di indagine condotto da Anselmi trentacinque anni dopo l’inchiesta di Zatterin e Salvi, ci si propone di volgere lo sguardo alla produzione televisiva contemporanea, cercando di cogliere in che modo le immagini del lavoro femminile continuino a farsi racconto, memoria e specchio dei mutamenti sociali, intrecciando storie individuali e collettive in un tessuto narrativo che attraversa il tempo. Prima di procedere all’analisi dei casi specifici, appare necessario soffermarsi su quale sia l’oggetto di indagine e sullo statuto delle forme audiovisive che si prendono in esame. A partire dalle premesse poste, la lente d’ingrandimento che si intende applicare cade su alcuni programmi televisivi di inchiesta. Sempre all’interno del palinsesto della RAI, trasmissioni come *PresaDiretta*, *Report* o *Il posto giusto* rappresentano esempi paradigmatici di un approccio che eredita lo sguardo sociale dell’inchiesta televisiva degli anni ’50 e al tempo stesso adotta strumenti narrativi e tecniche visive affini al linguaggio televisivo e digitale odierno. Oggi come ieri, i prodotti televisivi presi in esame hanno, lo anticipiamo, l’intento dichiarato di restituire uno spaccato dell’Italia contemporanea, ponendo al centro della narrazione le condizioni di vita e di lavoro di categorie spesso marginalizzate o invisibili, ma lo fanno in contesti e con linguaggi differenti. Fulcro della presente indagine è il modo in cui tali programmi, ricorrendo ancora a testimonianze dirette, innestate però in un intreccio di dati statistici e ricostruzioni giornalistiche, cerchino di comporre un quadro delle disuguaglianze economiche, sociali e di genere che ancora segnano il tessuto produttivo e relazionale del Paese nel primo quarto del nuovo secolo. Da notare che la facilità di accesso a numerose banche dati digitali, così come la presenza di numerose e svariate piattaforme online portano a risvolti anche molto distanti dalla televisione di ieri, tanto da quella di Zatterin, quanto da quella di Anselmi.

#### SOTTO UN SOFFITTO DI CRISTALLO

Prima di mettere in relazione la continuità delle rivendicazioni lavorative con le mutazioni dei linguaggi e dei canali di comunicazione, interrogando la capacità dell’audiovisivo di funzionare ancora come cassa di risonanza per le istanze di giustizia e parità espresse dalle donne, occorre un ulteriore strumento di lettura. Assumiamo come cornice interpretativa lo Statuto dei lavoratori promulgato nel 1970, cercando di rivelarne alcuni limiti e mancanze emersi nella contemporaneità. Questa scelta non ha soltanto un valore simbolico, ma permette di misurare, nello iato tra gli anni ’50 e oggi, la tenuta e l’attualità delle lotte femministe in campo lavorativo.

<sup>13</sup> Facciamo riferimento al testo di de Beauvoir pur consapevoli che il dibattito si è ampiamente sviluppato, da Laura Mulvey ad Angela McRobbie e Judith Butler. Rispetto alla relazione con i media (riferendosi solo al contesto italiano) cfr. Mariagrazia Fanchi, “Il rovescio della medaglia. Le donne e le professioni della comunicazione nell’Italia degli anni Sessanta e Settanta”, in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2015.

<sup>14</sup> Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, 1949, trad. it. 2014, p. 709.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 712.

Lo Statuto ha rappresentato una pietra miliare nella storia del diritto del lavoro italiano, poiché ha sancito per la prima volta un corpus di tutele generali a garanzia della dignità e della libertà del lavoratore, in particolare attraverso la protezione contro i licenziamenti arbitrari, il riconoscimento dei diritti sindacali e la regolamentazione dell’attività all’interno dei luoghi di lavoro. Tuttavia, la prospettiva che informava la sua redazione era ancorata a un contesto storico, politico e culturale che non contemplava in modo esplicito le specificità legate alla condizione femminile. In altre parole, lo Statuto era nato come norma di carattere universalistico e neutro, ma in realtà si fondava su un’idea di lavoratore implicitamente maschile, inserito in un modello di produzione industriale fordista e scarsamente sensibile a questioni di genere, che sarebbero emerse con forza solo nei decenni successivi, nel quadro di un sostanziale cambiamento delle condizioni occupazionali del Paese. Non sorprende, dunque, che alcuni dei temi oggi al centro del dibattito sulla tutela della figura femminile nel mondo del lavoro risultino del tutto assenti dal testo originario, a testimonianza della distanza che separa le conquiste normative del Novecento dalle istanze contemporanee di parità sostanziale.

Tre, in particolare, appaiono i nodi più rilevanti. In primo luogo, la questione della parità retributiva e di carriera. Lo Statuto non prevedeva strumenti specifici volti a contrastare le discriminazioni salariali di genere, né a favorire l’accesso delle donne a posizioni di responsabilità. La neutralità della norma, lungi dal garantire un’effettiva uguaglianza, ha contribuito a cristallizzare disparità sistemiche, alimentando un “soffitto di cristallo”. Simone de Beauvoir<sup>13</sup> osservava già nel 1949 che “il lavoro oggi è l’unica cosa che può garantire alla donna una libertà concreta” e che soltanto attraverso l’accesso al lavoro retribuito essa poteva “superare la propria dipendenza economica e affermarsi come soggetto autonomo”<sup>14</sup>. Le riflessioni di de Beauvoir mettevano in luce la centralità del lavoro come strumento di emancipazione, ma anche la permanenza di ostacoli materiali e simbolici: “la donna che lavora continua a scontrarsi con l’ostilità degli uomini, che la accolgono come intrusa in un mondo costruito a loro misura”<sup>15</sup>. È esattamente questa tensione tra riconoscimento formale e marginalizzazione sostanziale che ancora oggi si riflette nel dibattito sul *gender pay gap* e sulla segregazione verticale.

In secondo luogo, la questione della conciliazione tra lavoro e vita privata, strettamente legata al tema del riconoscimento del lavoro di cura. Nel 1970 non era ancora emersa con forza la riflessione sui carichi familiari e sulle asimmetrie nella distribuzione del tempo e delle responsabilità domestiche. Lo Statuto, pertanto, non prevedeva strumenti adeguati a sostenere la maternità o, più in generale, a favorire una condivisione paritaria del lavoro di cura tra uomini e donne. Singolarmente De Beauvoir sottolineava come la donna fosse doppiamente gravata da un “destino biologico” e da un “destino sociale”, costretta a conciliare lavoro produttivo e riproduttivo in condizioni di sistematica disuguaglianza. Oggi, al contrario, il dibattito politico e giuridico insiste sulla necessità di introdurre congedi parentali paritari, modalità di lavoro flessibile, diritto alla disconnessione e smart working, strumenti capaci di rispondere a quella frattura strutturale che de Beauvoir aveva lucidamente individuato.

Infine, un terzo elemento oggi dibattuto riguarda la prevenzione e il contrasto delle molestie e delle violenze nei luoghi di lavoro. Lo Statuto del

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 720.

<sup>17</sup> Legge 3 maggio 2004, n. 112: “Norme di principio in materia di assetto del sistema radiotelevisivo e della RAI Radiotelevisione italiana Spa, nonché delega al Governo per l’emanazione del testo unico della radiotelevisione”.

<sup>18</sup> Aldo Grasso, *Storia critica della televisione italiana, tomo terzo: 2000-2018*, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 1206-1207.

1970 non contemplava norme volte a reprimere comportamenti molesti, discriminatori o violenti di matrice sessuale o di genere. Il tema non era riconosciuto né come questione giuridica né come problema sociale di rilievo, rimanendo confinato nella sfera privata. Negli ultimi decenni, invece, a seguito dell’affermazione di un diritto internazionale e sovranazionale sensibile alle tematiche di genere – basti pensare alla Convenzione di Istanbul (2011) o alle recenti direttive europee – la protezione delle lavoratrici contro molestie, *mobbing* e violenze è diventata un punto centrale per garantire loro dignità, sicurezza e integrità psicofisica. In questo senso, l’intuizione di de Beauvoir conserva tutta la sua attualità: “finché l’uomo considererà la donna un oggetto di possesso e di piacere, la sua libertà rimarrà minacciata, anche quando essa sarà economicamente indipendente”<sup>16</sup>. Il riconoscimento di una libertà piena passa dunque non soltanto attraverso la parità retributiva o la conciliazione dei ruoli, ma anche attraverso la trasformazione culturale dei rapporti di potere che informano i luoghi di lavoro.

In questa sfera gioca sicuramente un ruolo decisivo la produzione televisiva nazionale, che ha contribuito a portare nello spazio pubblico quelle dinamiche di esclusione e marginalizzazione che de Beauvoir individuava come tratti strutturali della condizione femminile, mostrando come “la libertà della donna” fosse costantemente minacciata non solo da vincoli economici, ma da rapporti sociali e culturali sedimentati.

#### L’INCHIESTA NELLA TV DI FLUSSO

Tenendo sullo sfondo le istanze sociali che contraddistinguono la contemporaneità, occorre inquadrare rapidamente lo scenario della comunicazione mediale degli anni ’20 del Duemila. Dal punto di vista legislativo, nel 2004 è stata approvata la legge Gasparri che ha individuato i principi generali per l’assetto del sistema radiotelevisivo nazionale, regionale e locale, “adeguandolo all’avvento della tecnologia digitale, al processo di convergenza tra la radio televisione e altri settori della comunicazione interpersonale e di massa, quali le telecomunicazioni, l’editoria, anche elettronica, ed Internet in tutte le sue applicazioni”<sup>17</sup>. Qualche anno dopo, la diffusione delle piattaforme *streaming* ha portato ulteriore sovrabbondanza all’offerta televisiva ma soprattutto ha cambiato il modo di fruizione dei programmi televisivi, sempre più spesso visti da singoli nella solitudine domestica. Tra gli aspetti che caratterizzano la TV contemporanea, vi è il dialogo che il medium instaura con altri device – sia sul piano della tecnica che delle estetiche – in quel sistema di progressiva convergenza, come la definisce Aldo Grasso, “in cui i mezzi di comunicazione di massa ora si sovrappongono, si mescolano, si combinano, si piegano con maggiore flessibilità agli usi che decidiamo di farne ai nostri tempi e i nostri spazi”<sup>18</sup> connettendo produzione e consumo. Ulteriore elemento è quello dell’affermarsi di una televisione del dolore. Una delle declinazioni più discusse della programmazione televisiva italiana degli anni ’90 e Duemila è caratterizzata dalla messa in scena di storie intime, tragedie personali e lutti collettivi con un registro fortemente emotivo. Grasso ha spesso denunciato i rischi insiti in questa deriva, parlando di un vero e proprio “dolore come spettacolo”, che trasforma la sofferenza in un format lo spettatore in un consumatore di emozioni. La televisione italiana ha progressivamente sostituito la dimensione informativa e pedagogica con una narrazione fon-

<sup>19</sup>Di questi anni, precisamente il 2009, è anche *Il corpo delle donne*, operazione web dell'attivista Lorella Zanardo, un documentario che utilizzando le immagini della programmazione dei canali della Rai si proponeva di innalzare il livello di consapevolezza sulla rappresentazione femminile nell'attivo italiana.

data sul pathos facendo della sofferenza un linguaggio di intrattenimento. Tale processo, osserva il critico, non solo solleva questioni etiche legate alla spettacolarizzazione, ma interroga anche il rapporto fra media, pubblico e memoria collettiva.

In tale contesto, molte delle produzioni televisive contemporanee rivolgono lo sguardo all'indietro in un'ottica di rilettura della storia e di recupero della memoria al femminile, come *Donne nella storia*, ma anche remake di programmi che avevano raccontato la donna in TV come *La TV delle ragazze* o *Storie di donne al bivio*. A partire dalla fine degli anni '90 i palinsesti sono popolati da *docureality*, *docufiction* e *factual* che uniscono vita reale e finzione, secondo una logica che incrementa la visibilità e insieme la narrazione: si tratta del periodo in cui la serialità televisiva si popola di figure femminili inserite nel mondo del lavoro, con titoli di grande successo come *Sex and the City*, *Desperate Housewives* e, nel contesto italiano, *Il bello delle donne* o *Commesse*.

Sicuramente negli anni Duemila della televisione d'inchiesta italiana, il programma più rappresentativo della condizione della donna è *Amore criminale*, nato nel 2007 con l'intento di sensibilizzare il pubblico sul tema della violenza di genere, quando in Italia se ne parlava ancora poco.<sup>19</sup> Tra le due narrazioni spicca l'operazione condotta con *Le ragazze* che racconta, in forma di *docu-talk*, le vite di donne di generazioni diverse (dagli anni '40 agli anni '90): attraverso interviste e materiali d'archivio, ogni puntata intreccia storie personali e familiari con il contesto storico, sociale e culturale dell'Italia, offrendo un ritratto corale della condizione femminile e dei cambiamenti del Paese.

Oggi, programmi di inchiesta e approfondimento del servizio pubblico televisivo – pensiamo a *Report* (RAI3), *Presadiretta* (RAI3) e *Il posto giusto* (RAI3) – hanno assunto una funzione cruciale nel dare visibilità ai nodi irrisolti della questione femminile, rendendo pubblicamente percepibili quelle fratture che lo Statuto dei lavoratori non aveva contemplato e che ancora oggi segnano la distanza tra uguaglianza formale e sostanziale. Se la riflessione di Simone de Beauvoir invita a leggere la liberazione della donna come processo complesso, che investe non solo il piano normativo ma anche quello culturale e simbolico, l'inchiesta televisiva italiana offre un campo empirico di indagine in cui tali dinamiche trovano una traduzione immediata e accessibile al grande pubblico.

*Report*, in particolare, ha più volte affrontato la questione del *gender pay gap* e della segregazione professionale, denunciando le disparità retributive sistemiche che ancora caratterizzano il mercato del lavoro italiano, nonostante le direttive europee in materia di trasparenza salariale. Le inchieste dedicate al lavoro femminile hanno mostrato con dati, testimonianze e confronti internazionali come le donne continuino a guadagnare meno degli uomini a parità di mansioni e come l'accesso ai ruoli apicali resti fortemente condizionato da barriere invisibili. L'efficacia televisiva sta proprio nella capacità di tradurre un principio giuridico astratto – la parità retributiva – in una realtà fatta di numeri, biografie e storie concrete di discriminazione.

A sua volta, *Presadiretta* ha dedicato diverse puntate al tema della conciliazione tra lavoro e vita privata, indagando la scarsità di servizi per l'infanzia, la carenza di politiche di *welfare* territoriale e l'impatto dello *smart working* sulle dinamiche familiari.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 715.

<sup>21</sup> Da qui a seguire quelle che sono evidenziate come delle ricorrenze sono frutto di uno studio dei singoli programmi televisivi e si riferiscono alla campionatura di puntate ritenute sintomatiche al tema del presente lavoro.

Questi reportage hanno mostrato come il lavoro femminile resti condizionato dalla necessità di competere in un mercato del lavoro instabile e allo stesso tempo dalla responsabilità quasi esclusiva della cura domestica e familiare. “Si pretende che ella lavori come se non fosse madre, e che sia madre come se non lavorasse”, scriveva de Beauvoir,<sup>20</sup> e proprio questa contraddizione è stata messa in scena con forza dalla televisione d’inchiesta attraverso voci di donne costrette a ridurre l’orario lavorativo, a rinunciare a carriere promettenti o a lavorare in condizioni di perenne precarietà per poter garantire la gestione familiare.

Infine, *Il posto giusto*, programma settimanale dedicato alle politiche attive del lavoro e alle opportunità di formazione, offre un osservatorio complementare, focalizzandosi sul disallineamento tra competenze e domanda occupazionale, con particolare attenzione ai giovani e alle donne. Le puntate hanno spesso messo in evidenza come le nuove generazioni femminili, sebbene mediamente più istruite e qualificate rispetto ai coetanei maschi, trovino maggiori difficoltà a inserirsi stabilmente nel mercato del lavoro, soprattutto nei settori ad alta qualificazione. Qui il nodo non è soltanto giuridico, ma riguarda la persistente svalutazione sociale del lavoro femminile, un fenomeno che de Beauvoir aveva già segnalato come ostacolo strutturale alla piena emancipazione. Il programma è stato chiuso nel 2024 ma, interamente pubblicato sulla piattaforma RaiPlay, viene spesso utilizzato come bacino archivistico per le inchieste di altri programmi della Rete.

Questi programmi, pur con linguaggi e obiettivi differenti, convergono nel mostrare come i tre assi fondamentali del dibattito odierno – parità retributiva e di carriera, conciliazione lavoro-cura, contrasto alle discriminazioni e alle molestie – non siano semplici rivendicazioni di categoria, ma questioni di giustizia sociale che debbono incidere sull’organizzazione complessiva della vita collettiva. La televisione d’inchiesta, dando voce a tali tematiche, si configura così come uno spazio di elaborazione critica che, traducendo in immagini e testimonianze concetti teorici e norme giuridiche, contribuisce a rafforzare quella coscienza collettiva che de Beauvoir individuava come condizione necessaria per la liberazione femminile.

#### UNA GRAMMATICA VISIVA

Un confronto tra la televisione d’inchiesta di ieri e di oggi<sup>21</sup> permette di riconoscere la continuità di alcune pratiche e, al contempo, di cogliere da un lato la rimodulazione dei significati di queste e dall’altro la specificità dei linguaggi audiovisivi attuali. *Le donne che lavorano* costruiva le proprie narrazioni attorno a un impianto autoriale forte e a un montaggio finalizzato a denunciare ingiustizie comuni – salario, tempo del lavoro, permessi – attraverso la costruzione di un senso di corralità che rispecchiava un’unitarietà ideologica: le esperienze individuali delle lavoratrici o dei gruppi sociali di appartenenza erano spesso subordinate al progetto collettivo, con la funzione di rappresentare categorie sociali o di classe. La voce narrante o la struttura del montaggio costituivano una sorta di cornice autorevole quando non autoritaria, che garantiva la coerenza ideologica e offriva allo spettatore una lettura guidata del fenomeno rappresentato: contesto lavorativo e gruppo di lavoratrici erano i punti di partenza e di arrivo della singola testimonianza. Lo spettatore era chiamato principalmente a riconoscere il vettore ideologico sotteso e il messaggio politico

<sup>22</sup>Cfr. [ilgiorno.it](http://ilgiorno.it).

della puntata, e solo successivamente a identificarsi con le storie personali delle protagoniste, che restavano in qualche misura esemplificative della condizione collettiva.

La televisione d'inchiesta contemporanea, con programmi come *Report*, mantiene la tensione verso la realtà sociale e la vocazione a dare voce a chi normalmente non ne ha, ma introduce trasformazioni significative sia sul piano tecnico-narrativo sia sul piano del rapporto con lo spettatore. Oggi la testimonianza individuale non è più necessariamente inscritta in un quadro ideologico predefinito: il montaggio non si limita a ordinare sequenze, ma diventa uno strumento dialettico e critico; alterna immagini di protesta da parte di gruppi sindacali a dati statistici sul *gender pay gap*, a riprese dei luoghi di lavoro e a immagini d'archivio, producendo una tensione cognitiva nello spettatore che è chiamato a comprendere le contraddizioni tra norme, dati ufficiali e vissuti concreti.

Ciò che emerge, dunque, come elemento distintivo della televisione d'inchiesta odierna è la costruzione della coralità non più come entità predefinita, ma come risultato dell'intreccio di microstorie personali. In tal modo, l'approccio contemporaneo promette anche di affrontare tematiche specifiche del lavoro femminile come la precarietà, le discriminazioni salariali, le difficoltà di carriera o l'accesso a settori emergenti in modo più immersivo e vicino all'esperienza reale delle protagoniste. La combinazione di primi piani, interviste dirette, contesto visivo quotidiano e dati statistici crea una dialettica tra singolo e collettivo, tra esperienza privata e fenomeno sistemico, che rende il racconto al tempo stesso personale e politico. Nel format di *Report*, ad esempio, le singole esperienze di lavoratrici precarie, imprenditrici o professioniste alle prese con il *gender gap* si alternano e dialogano con dati e analisi ritenuti oggettivi, creando un soggetto collettivo che accomuna, come in un'unica bolla, tutte le donne, anziché soffermarsi sul contesto lavorativo e familiare individuale. È proprio in questa tensione tra individuale e collettivo che si costruisce il linguaggio della televisione d'inchiesta contemporanea, capace di rendere visibile ciò che altrimenti resterebbe invisibile e di stimolare nello spettatore una partecipazione critica. Pensiamo al caso della bidella napoletana Giuseppina Giugliano, titolare di un incarico a Milano e costretta al pendolarismo perché incapace di trovare un alloggio nel capoluogo lombardo adatto al suo stipendio, pari a 1156 euro al mese. È bastato un giorno perché il caso presentato alla TV venisse rilanciato su tutti i giornali ed esposto a un moltiplicarsi di pareri e obiezioni nel web: “non ha mai lavorato prima”, scrivevano utenti anonimi.<sup>22</sup> Dopo qualche giorno, Giugliano sparì dai riflettori. E con lei la vera questione: 1156 euro per un lavoro *full time* costituiscono uno stipendio adeguato alle mansioni ricoperte dalla donna? In sintesi, la televisione d'inchiesta di oggi, lo dimostra il caso di *Report*, privilegia la polifonia narrativa, l'uso dei primi piani per evidenziare la combinazione tra microstorie (scardinabili) e dati sociali (precostituiti e che non restituiscono a pieno il tessuto sociale). Questo passaggio riflette non solo un'evoluzione tecnica e mediale, introdotta dopo la TV del dolore, ma anche un mutamento del rapporto con lo spettatore e delle modalità con cui gli si consente di accostarsi al piano sociale: da un lato lo si porta vicino alla vicenda individuale, permettendogli di condividere la singola storia con strumenti narrativi che inducono all'empatia, ma dall'altro si offrono strumenti parziali per problematizzare le disuguaglianze strutturali che ancora caratterizzano il mercato del lavoro

<sup>23</sup> Cfr. Gad Lerner, Concetta. *Una storia operaia*, Feltrinelli, Milano 2017.

<sup>24</sup> Cfr. Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, p. 26.

italiano, rendendo di fatto difficile allo spettatore un'ampia comprensione dei problemi.

Questo fa emergere un secondo aspetto che riguarda la trasformazione del regime di enunciazione nelle inchieste televisive contemporanee. Lo si riconosce, in termini di grammatica visiva, in particolare per casi di violenza, mobbing e morti sul lavoro. Negli anni '70, la legittimità del discorso era garantita da un impianto autoriale forte; in tale contesto, l'esperienza individuale dei lavoratori e delle lavoratrici era iscritta in un quadro ideologico più ampio e subordinata alla denuncia collettiva e al progetto politico del girato.

La televisione d'inchiesta odierna, con programmi come *Il posto giusto*, conserva la tensione verso la realtà sociale e l'attenzione alle marginalità, ma adotta un regime di enunciazione più articolato, nel quale la testimonianza individuale tende a scivolare da un soggetto all'altro, spesso guardando già alla possibilità di una condivisione online finalizzata a restituire più l'eccezionalità del caso oppure il dato statistico che a mappare cause e mancanza di tutela. Si parla, ad esempio, di 43 donne morte sul lavoro nel 2025, 86 morte nel 2024, e così via, ma senza considerare che, tra questi numeri, le morti avvengono per motivi differenti. Concetta Candido, addetta alle pulizie in una birreria di Settimo Torinese, licenziata sei mesi prima, si cosparsa di alcol il torace davanti allo sportello dell'INPS. Prima di uscire di casa aveva scritto sui social: "Che oggi vado al INPS e li faccio tutti neri neri o viola? Comunque, gli cambio i connotati. E gli attributi": la TV nazionale ne riportava gli *screenshot*, a riprova di una rabbia estrema, e la notizia del suo decesso era motivata dalle ustioni di terzo grado sul 27% del corpo.<sup>23</sup> Qualche tempo dopo Luana D'Orazio, operaia ventiduenne con un figlio di cinque anni, moriva stritolata dall'ingranaggio di un orditoio (manomesso) della fabbrica in cui lavorava a Montemurlo, vicino a Prato. La cronaca riportava interviste in cui si dice fosse troppo minuta e molto stanca, come mostrano i video trasmessi da *Il posto giusto* estratti dalle sue pagine social. La mamma, Emma Marrazzo, al processo ha voluto guardare le foto delle perizie. "Il corpo di mia figlia aveva fatto 4 giri completi intorno all'asse, prima che un operaio fermasse la macchina, che stava andando alla velocità massima [...] Ormai sembrava un gomitollo, aveva la testa schiacciata contro il rullo. È stato terribile guardare quelle immagini, ma ho dovuto farlo". Ne è nata una proposta di legge: introduzione di reato per omicidio sul lavoro. Ma dal Quirinale era pervenuta una risposta chiara: "Le leggi ci sono, bisogna solo applicarle".

In luogo di una sintesi, espressione di un problema approfondito e di una ricerca condivisa di soluzioni, le storie personali dialogano tra loro allineate quasi sullo stesso piano intercalate da pareri diversi in una sorta di contiguità paratattica, e costruiscono una corallità emergente che nasce nell'atto stesso della visione riferita al numero di morti sul lavoro. In questo contesto, la centralità della vita qualunque,<sup>24</sup> della microstoria e delle esperienze minute – spesso accomunando storie di donne comuni, lavoratrici precarie o soggettività marginali – diventa però una strategia narrativa fondamentale per interpretare il dato. Emerge poco e, quando accade, è per primi piani, pubblicazione di videointerviste realizzate con dispositivi mobili o estratti dai social media, strumenti che consentono di isolare le lavoratrici dal contesto e dalle altre persone presenti nello stesso spazio, rendendo visibile da un lato il loro vissuto individuale e dall'altro

<sup>25</sup> Jim Lane, *The Authobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison 2002, p. 24.

restituendo lo stato di frammentarietà e isolamento della battaglia quotidiana, soprattutto in termini di mobbing, discriminazioni sul lavoro e, come abbiamo visto, morti. Il format previsto da *Il posto giusto* è sintomatico: l'uso dei primi piani amplifica ulteriormente questo effetto, poiché consente di entrare nell'esperienza della singola donna, di percepirne le emozioni, la tensione e la vulnerabilità, favorendo una forma di partecipazione empatica che integra l'osservazione critica con la dimensione emotiva.

L'uso dei primi piani non consente di valorizzare la soggettività individuale e sottolineare quel quid che non funziona in termini di tutela, ma di rendere tangibile la condizione di vulnerabilità e frammentarietà delle singole esperienze lavorative femminili. La parzialità del punto di vista, lungi dall'essere un limite, diventa così un valore programmatico: si passa da un discorso unitario a un discorso autobiografico, non più espressione di una visione totalizzante del mondo, ma di una "view of 'my world'"<sup>25</sup> non sempre capace di innestarsi in un processo collettivo di riconoscimento. Questa articolazione fallisce nel produrre nello spettatore un surplus cognitivo: non si tratta semplicemente di ricevere informazioni, ma di comprendere le contraddizioni tra norme, dati ufficiali e vissuti concreti, riconoscendo nella microstoria individuale la traccia di un fenomeno collettivo più ampio.

È proprio questo ultimo aspetto che fa emergere un terzo elemento cruciale dal confronto con l'inchiesta degli anni '50 e forse ancor di più degli anni '90 viste in apertura: la costruzione della comunità. L'esperienza individuale in passato era solitamente inscritta in un quadro collettivo già definito, quasi mai restituita come soggettività autonoma: il lavoratore o la lavoratrice diventavano figure paradigmatiche, rappresentanti di una classe, e il racconto filmico mirava a denunciare ingiustizie attraverso la forza di una intera classe sociale intergenerazionale, secondo una visione ideologicamente orientata. Nei programmi attuali, invece, la coralità non è data a priori, ma emerge progressivamente dal montaggio e dall'intreccio di storie personali. Nella televisione odierna la rappresentazione dei movimenti sindacali femminili è assente o al più legata a fasi di crisi o vertenze di forte impatto mediatico. Le lavoratrici appaiono spesso come protagoniste in contesti di licenziamenti collettivi, occupazioni o chiusure di stabilimenti, piuttosto che come soggetti sindacali stabilmente inseriti nel tessuto delle rivendicazioni. La narrazione tende a privilegiare una dimensione emotiva e familiare – le donne in quanto madri, mogli o figure di cura – più che a metterne in luce l'impegno politico e collettivo dell'azione sindacale, contribuendo a costruire un immaginario centrato sulla resilienza individuale piuttosto che sulla continuità organizzativa. L'iconografia ricorrente è quella della "donna resistente", portavoce della comunità e simbolo di dignità, ma raramente inscritta in una prospettiva storica di mobilitazione femminile. Inoltre, anche in relazione al mutamento del mercato del lavoro, si registra una differenziazione temporale significativa: se negli anni '50 le inchieste televisive documentavano le lotte operaie femminili nel tessile e nella manifattura, negli anni '90 l'attenzione si è spostata sulla precarietà e sulla deindustrializzazione, mentre nei format più recenti (come *Report* o *Presadiretta*) prevale l'interesse per le lavoratrici dei servizi, della logistica e per le migranti, con una significativa riduzione del ruolo del sindacato a sfondo episodico non più inteso come soggetto collettivo riconosciuto. Così, se prima l'appartenenza a un gruppo sociale era in qualche modo data per assodata, basata su categorie politiche o gruppi sociali coesi come quelli di

<sup>26</sup>Cfr. Deborah Toschi, "Tracking", in Barbara Grespi, Federica Villa (a cura di), *Il postfotografico. Dal Selfie alla fotogrammetria digitale*, Einaudi, Torino 2024.

<sup>27</sup>Cfr. Jonathan Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, 1990, trad. it., Einaudi, Milano 2013.

<sup>28</sup>Cfr. Trevor Paglen, "Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You", «Architectural Design», 89 (1), pp. 22-27; Hito Steyerl, "The Articulation of Protest", in Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (ed.), *Hito Steyerl. The Wretched of the Screen*, e-flux journal 2012, pp. 77-91.

operaie, contadine o studentesse, e il vissuto individuale era rappresentativo della classe o del gruppo, nella televisione d'inchiesta contemporanea la corallità emerge *ex post* dal montaggio e dall'intreccio di esperienze singolari, spesso autobiografiche. Il collettivo non è più un apriori, ma viene costruito nello spettatore attraverso la riconoscibilità di esperienze quotidiane simili, e la narrazione dei temi legati al lavoro femminile o alla vita privata diventa uno spazio in cui la soggettività individuale si intreccia con fenomeni collettivi, rendendo visibili disuguaglianze, precarietà e discriminazioni di genere non come astrazioni, ma come esperienze concrete con cui chi guarda può identificarsi e confrontarsi (o prendere le distanze, se sente di non appartenere alle categorie mostrate).

#### PER UN'ESTETIZZAZIONE DEL CONTROLLO

Nel contesto delle inchieste audiovisive contemporanee, in particolare quelle televisive e documentaristiche che indagano lavoro e genere, si osserva l'attivazione di specifiche strategie visuali che, pur adattandosi alle tecnologie disponibili, conservano elementi ricorrenti e coerenti. Tali strategie organizzano la realtà investigata secondo regimi percettivi che producono simultaneamente trasparenza e occultamento, esposizione e controllo. Dai casi presi in esame, sembra emergere una struttura formale ricorrente intesa sia come struttura ordinante, che segmenta e dispone frammenti di esperienza, sia come dispositivo simbolico e tecnico che iscrive i soggetti entro determinate possibilità di rappresentazione: quelle della "griglia". Essa agisce in duplice modalità: da un lato, come supporto alla visibilità, massimizza la leggibilità dei dati e delle testimonianze; dall'altro, come contenitore disciplinare, limita e ordina la rappresentazione dei soggetti, trasformando l'esposizione in "cattività visiva".<sup>26</sup> Questa logica trova le proprie radici nelle genealogie moderne del visibile: già Michel Foucault in *Sorvegliare e punire* (1975) aveva evidenziato come lo spazio disciplinare fosse sempre attraversato da una griglia invisibile che ordina corpi e gesti secondo criteri di controllo e produttività. Analogamente, Jonathan Crary<sup>27</sup> ha mostrato come i dispositivi ottici e medialti orientino lo sguardo entro regimi percettivi vincolanti.

Le inchieste televisive contemporanee rielaborano tali principi attraverso un linguaggio che integra montaggio serrato, frammentazione narrativa e uso pervasivo di infografiche, mappe e schemi: si tratta di dispositivi che non solo rappresentano strumenti didattici – come poteva accadere negli anni '50 –, ma operatori epistemici, capaci di piegare la lettura dei dati a traiettorie interpretative precise. Il fenomeno diventa ancora più evidente se osservato attraverso la rimediazione di materiale tratto dai social network come *image capture*, un concetto elaborato nei Visual Studies per indicare non solo l'atto tecnico di catturare immagini, ma l'intero processo di appropriazione, classificazione e contenimento delle forme visive da parte di dispositivi tecnologici e istituzionali.<sup>28</sup> Nell'inchiesta televisiva italiana la testimonianza individuale – la lavoratrice che racconta la propria condizione di precarietà, la ricercatrice che denuncia episodi di mobbing – è iscritta in un quadro visivo e sonoro che ne moltiplica la visibilità, rendendola al tempo stesso icona e caso, evidenza singolare e segmento di una serie. L'immagine del volto in primo piano, alternata a grafici e dati numerici, iscrive la soggettività entro una griglia visiva e cognitiva che la

<sup>29</sup>Cfr. Wanda Strauven, "Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet", in Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître, Vinzenz Hediger (eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013, pp. 59-79.

valorizza come "esempio" ma, nello stesso tempo, la priva della sua irriducibile singolarità. L'estetizzazione del dolore o della difficoltà lavorativa passa così attraverso un meccanismo che trasforma la denuncia in dato visuale, catturato e archiviato secondo logiche che rispondono a regimi di visibilità miopi.

Nel caso di *La donna lavora* e della sua ripresa negli anni '90, la disposizione delle sequenze, la reiterazione di alcune immagini, la contrapposizione dialettica tra voci fuori campo e immagini del lavoro femminile creavano un reticolo discorsivo che ordinava la visione. Oggi, invece, la griglia è diventata anche un elemento tecnologico e digitale: mappe interattive, visualizzazioni dei flussi lavorativi, tabelle comparative che scorrono sullo schermo si sostituiscono alle forme lineari di racconto, a volte inquadrature in un montaggio dal vettore ideologico chiaramente orientato, operando una più sottile estetizzazione del controllo. Tale funzione trasforma l'immagine in cattura, la visibilità in cattività: in questo senso, la visibilità non coincide con una condizione di trasparenza o di accesso libero dello spettatore, ma con una forma di assoggettamento che traduce l'essere visto in una condizione di vincolo, se non addirittura di prigionia. In questo senso, le strategie visuali dell'inchiesta funzionano come griglie di intelligibilità, che al tempo stesso mostrano e governano. Esse massimizzano la visibilità, ma la loro stessa funzione ordinante produce una forma di neutralizzazione, trasformando ciò che appare in oggetto estetizzato, in cattività rappresentativa. È un processo che si colloca al confine tra il gesto democratico della trasparenza e quello disciplinare della sorveglianza. Da un lato, infatti, il moltiplicarsi dei dati e delle testimonianze amplia lo spettro della conoscenza sociale, contribuendo alla coscienza critica collettiva; dall'altro, però, questa messa in visibilità avviene entro regimi predeterminati, i quali trasformano l'eccedenza della vita in oggetto d'archivio, in immagine disponibile, in elemento di uno *screenshot* della società. Il visibile, in altre parole, è organizzato come un campo di cattura estetico-politico, in cui la libertà dell'apparire coincide con la costrizione di essere iscritti, ordinati, categorizzati. L'inchiesta contemporanea, soprattutto in un contesto televisivo pubblico come quello della RAI, diventa così un luogo paradigmatico per osservare la tensione tra liberazione del visibile e cattività visuale. Le lavoratrici che testimoniano la discriminazione subita, i dati che mostrano la persistenza del divario di genere, le immagini delle catene di montaggio o degli uffici iper-sorvegliati concorrono a creare un mosaico che è allo stesso tempo denuncia e cattura, esposizione e chiusura. La griglia visiva, che sembra garantire trasparenza, si rivela come uno schermo: permette di vedere ma al tempo stesso separa, contiene, filtra.<sup>29</sup> Ed è proprio in questa ambivalenza che si colloca l'estetizzazione dell'inchiesta come forma di *image capture*: una estetizzazione che rende visibile l'invisibile, ma che lo fa sempre entro i confini di un regime rappresentativo che ordina, incasella e, in ultima analisi, arresta una reale presa di coscienza dei problemi.

ABSTRACT

Il contributo analizza come la televisione d'inchiesta italiana abbia raccontato, nel corso degli ultimi decenni, il lavoro delle donne, ponendo al centro la tensione tra diritti, tutele e discriminazioni. L'indagine intende riflettere sul ruolo dei media pubblici, e in particolare della RAI, nel dare voce a queste esperienze, trasformando il racconto televisivo in uno spazio di denuncia ma anche in una possibile "gabbia" di rappresentazioni stereotipate.

Parole chiave: RAI, inchiesta, tutela, mobbing, gabbia

*The paper examines how Italian investigative TV journalism has represented women's work over the past decades, highlighting the tension between rights, protection, and discrimination. It reflects on the role of public media, and RAI in particular, in giving voice to these experiences, turning television narratives into a space of denunciation but also into a possible "cage" of stereotypical representations.*

Keywords: RAI, report, legal protection, harassment, trap