

*Raccontare la violenza:  
il massacro del Circeo e il caso di Alcàsser  
tra memoria, letteratura  
e rappresentazione mediatica*

JOLANDA BALZANO E ANTONELLA DE SENÀ<sup>1</sup>

Introduzione

Affrontare la questione della rappresentazione della violenza di genere significa misurarsi con un campo complesso in cui memoria, narrazione e responsabilità sociale si intrecciano. Alcuni episodi di cronaca nera, per la loro efferatezza e per l'impatto sull'opinione pubblica, hanno assunto lo statuto di eventi-simbolo, capaci di incidere sulla coscienza collettiva ben oltre i confini temporali e geografici del loro verificarsi. Il massacro del Circeo (Italia 1975) e il delitto di Alcàsser (Spagna 1992) appartengono a questa categoria: due casi che, pur in contesti storico-culturali differenti, hanno scosso profondamente le rispettive società e continuano a costituire nodi centrali nel dibattito sulla violenza contro le donne.

L'interesse per tali eventi non si limita alla loro dimensione giudiziaria, ma si estende al modo in cui sono stati raccontati e recepiti attraverso media diversi: dalla stampa alla televisione,

---

<sup>1</sup> La redazione del presente articolo e la ricerca su cui esso si basa, in tutte le sue fasi e parti, sono il frutto della stretta ed equilibrata collaborazione tra entrambe le autrici. Solo a fini accademici, l'attribuzione di autorialità si suddivide come segue: Jolanda Balzano i paragrafi introduzione, 1, 2, 2.1; Antonella De Sena i paragrafi 3, 3.1, 3.2, 4. La bibliografia è comune.

dalla letteratura fino alle più recenti produzioni audiovisive digitali. Come evidenziato da Pasolini (1975), la televisione può configurarsi non solo come canale informativo, ma anche come dispositivo culturale capace di omologare le coscienze, generando un immaginario collettivo che spesso spettacolarizza il dolore. Questa riflessione si conferma ancora oggi se applicata al caso spagnolo di Alcàsser, dove la copertura mediatica degli anni Novanta si trasformò in un fenomeno di massa, influenzando profondamente la percezione sociale del femminicidio (*El País* 1993).

Il presente contributo intende analizzare, in prospettiva comparata, due forme di rappresentazione dei delitti: da un lato, il romanzo *Mujeres blancas* di José Martínez Rubio (2019), che rielabora la vicenda del Circeo in chiave letteraria, sottraendola alla cronaca e restituendo centralità e voce alle vittime; dall'altro, la docuserie *Le ragazze di Alcàsser* (Netflix 2019), che documenta il delitto spagnolo e analizza la spettacolarizzazione mediatica, pur esponendosi al rischio di ricadere in dinamiche voyeuristiche. Accanto a tali opere, il riferimento alla ricezione italiana del massacro del Circeo e alla sua rielaborazione letteraria, come nel romanzo *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati (2016), consente di evidenziare connessioni tra narrazione culturale, memoria collettiva e riflessione sociale sulla violenza di genere.

Lo scopo del contributo è duplice: da un lato, mettere in luce le strategie narrative attraverso cui letteratura e media hanno costruito l'immagine della violenza contro le donne, oscillando tra denuncia e spettacolarizzazione; dall'altro, analizzare il ruolo di queste narrazioni nel plasmare la coscienza civile e nell'alimentare il dibattito politico e legislativo. Se in Italia il massacro del Circeo avviò un processo di riflessione sociale che culminò, vent'anni dopo, nella riforma del reato di stupro (legge 66/1996), in Spagna il delitto di Alcàsser contribuì ad anticipare la mobilitazione femminista che porterà, nel 2004, alla *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*.

In questa prospettiva, l'analisi comparata dei due casi permette non solo di cogliere le differenze tra i contesti nazionali, ma anche di riconoscere strutture culturali comuni che normalizzano la violenza patriarcale. Letteratura e media si rivelano strumenti ambivalenti: da un lato, potenti veicoli di sensibilizzazione e restituzione di dignità alle vittime; dall'altro, dispositivi che possono perpetuare stereotipi e contribuire a una narrazione distorta del femmicidio. Il contributo si inserisce così nel dibattito internazionale sulla necessità di costruire forme di racconto etiche e consapevoli della violenza di genere, capaci di smascherare le dinamiche strutturali che la rendono possibile e di aprire nuove vie alla riflessione critica e all'azione politica.

Per comprendere appieno il significato simbolico e il potere evocativo dei delitti del Circeo e di Alcàsser è necessario inserirli nel tessuto storico e culturale in cui si sono verificati. Entrambi i casi si collocano in momenti di forte trasformazione sociale, in cui le tensioni legate ai rapporti di genere, alle gerarchie di classe e al ruolo dei media emergono con particolare evidenza.

### 1. Il massacro del Circeo e le sue interpretazioni storiche

Il massacro del Circeo (1975) si inserisce nell'Italia degli anni Settanta, un Paese attraversato da cambiamenti radicali: il femminismo stava consolidandosi come movimento politico e culturale, reclamando parità di diritti, autodeterminazione sessuale e la fine delle discriminazioni istituzionali e sociali. In questo clima, la violenza del Circeo esplose come uno shock collettivo, rivelando con brutalità le resistenze profonde a quel processo di emancipazione.

A Roma, nel settembre del 1975, tre giovani di nome Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira adescarono due ragazze, Rosaria Lopez e Donatella Colasanti, di 19 e 17 anni, portandole a villa Moresca, della proprietà della famiglia Ghira, nella località di San Felice sul promontorio del Circeo. Dinanzi al rifiuto delle due

ragazze ad avere rapporti sessuali con loro, i tre carnefici diedero inizio a un supplizio durato trentasei ore: per oltre un giorno e una notte, Rosaria e Donatella, imprigionate nella villa, furono minacciate, picchiate, drogate e infine ripetutamente stuprate. Rosaria Lopez, dopo ore di torture, fu uccisa per affogamento nella vasca da bagno, mentre Donatella Colasanti riuscì a scampare alla sua stessa sorte fingendosi morta. Credendo di aver finalmente ucciso entrambe le ragazze, i tre giovani caricarono Donatella e il cadavere di Rosaria nel bagagliaio di una Fiat 127 bianca e si diressero verso Roma, dove lasciarono l'auto con le due ragazze credute morte in viale Pola, nel quartiere romano Trieste. Donatella riuscì ad allertare i soccorsi, che poterono liberarla e a trarla in salvo. È emblematica la foto che la ritrae mentre emerge dal bagagliaio, segnata dalla violenza subita, e che costituisce una delle immagini su cui si fonda il romanzo *Mujeres blancas*. Izzo e Guido furono arrestati poco dopo e in seguito condannati, mentre Ghira riuscì a sfuggire alla giustizia, restando latitante per due decenni fino alla sua morte in Spagna sotto falso nome. Il decorso giuridico della vicenda fu segnato da condanne tardive e imparziali e ripetute evasioni degli imputati, esempio lampante di inefficienza e incoerenza della giustizia italiana (Rai 2007). Il crimine mise a nudo la persistenza di una mentalità patriarcale e classista che riduceva le donne a oggetti di possesso e di violenza. La vicenda rese evidente la connessione tra dominio maschile e impunità sociale, poiché gli aggressori provenivano da un ambiente sociale privilegiato che sembrava offrire loro protezione culturale e simbolica.

Nelle settimane, mesi e financo anni successivi alla vicenda, la stampa traboccò di articoli, contributi, opinioni di ogni tipo circa la vicenda. È significativa la presenza di un *fil rouge*: l'analisi pressoché ossessiva delle origini familiari e sociali tanto dei carnefici, quanto delle vittime, che vennero scandagliate e rivoltate sino allo sfinimento (Corradi 2010). Qualcuno, persino, arrivò a insinuare che le due ragazze si fossero lasciate avvicinare

dagli assassini con la speranza di trarne prestigio, di riscattarsi dalla propria condizione sociale inferiore (Pierangeli 2015). Ciò che sembrava scuotere e calamitare morbosamente l'opinione pubblica italiana, difatti, non furono le dinamiche dell'adesamento e del crimine fin qui descritte, quanto piuttosto alcuni dettagli su cui le pagine di cronaca indugiarono con minuzia maniacale: le origini "parioline" dei tre carnefici, in contrapposizione all'umile estrazione sociale delle due vittime; l'affiliazione fascista dei tre giovani; la verginità strenuamente difesa dalle ragazze prima di subire lo stupro (Maraini 1975, Pierangeli 2017). Dalla narrazione mediatica sembra trasparire che la stridente contrapposizione tra le origini della "Roma bene" degli assassini, nati in famiglie benestanti del quartiere Parioli, e le umili radici "borgatere" delle vittime, provenienti dal quartiere periferico della Montagnola, fosse apparentemente condizione sufficiente a spiegare un accaduto altrimenti inspiegabile, e, ancora, a catalogare il suddetto crimine come anomalia altrimenti inaudita nel contesto sociale della "Roma bene", piuttosto che eccezione che conferma la regola (Filippini 2022).

L'8 ottobre 1975 il *Corriere della Sera* pubblicò in prima pagina un lungo articolo di Italo Calvino, che attribuisce le cause di un delitto così efferato alle condizioni della società italiana, della quale dipinge un ritratto a tinte fosche: "[...] il pericolo vero viene dall'estendersi nella società di strati cancerosi: c'è una parte della borghesia italiana che vive e prospera e prolifica senza il minimo senso di ciò che appartiene a una società significa" (Calvino 1975). Calvino, in linea con la tendenza della stampa italiana, si sofferma primariamente sulla radice ambientale e sociopolitica del delitto, proponendo un'analisi approfondita del panorama politico italiano e dell'ideologia neofascista nella quale si inseriscono i tre imputati, assimilando dunque l'atrocità del loro crimine all'essenza del neofascismo, di cui essi sono personificazione e manifestazione.

Sebbene sia innegabile la matrice filofascista della violenza perpetrata da Izzo, Guido e Ghira, è tuttavia altrettanto vero che:

un certo tipo di narrazione, incentrata unicamente sulla componente politica del delitto, contribuisca ad una stereotipizzazione della mascolinità di destra, descritta quale naturalmente votata all'aggressività. [...]. Ricondurre il problema dello stupro alla sola appartenenza ideologica, disegnando un profilo identitario dell'uomo fascista quale diverso dagli uomini «normali», distoglie infatti l'attenzione dalla mascolinità di stampo patriarcale, la quale agisce sulla totalità degli uomini a prescindere dalla fede politica (Terziani 2025).

Si tratta di una prospettiva assunta già da Pasolini, che si oppose con veemenza alla lettura essenzialmente politica e classista della vicenda in una serie di articoli pubblicati nel mese di ottobre. Spicca, in particolare, la “lettera luterana” rivolta a Calvino, pubblicata il 30 ottobre, a pochi giorni dal suo stesso assassinio:

Ho da ridire sul fatto che tu crei dei capri espiatori, che sono “parte della borghesia”, “Roma”, i “neofascisti”. Tu hai privilegiato i neofascisti pariolini del tuo interesse e della tua indignazione perché sono borghesi. [...]. Se a fare le stesse cose fossero stati dei “poveri” delle borgate romane, oppure dei “poveri” immigrati a Milano o a Torino, non se ne sarebbe parlato tanto e a quel modo. Per razzismo. Perché i “poveri” delle borgate o i “poveri” immigrati sono considerati delinquenti a priori (Pasolini 1975).

Pasolini intuisce la sistematicità e la diffusione della violenza contro le donne, fenomeno completamente ignorato dalla società italiana e denunciato con forza soltanto dal movimento femminista, che proprio negli anni Settanta acquista maggiore vigore (Mascherpa 2010). Eppure, la sua riflessione continua a muoversi su un piano più generalmente sociologico, più che addentrarsi specificamente nella natura sistemica della violenza contro le

donne (Pierangeli 2015). Se è indubbio che ideologia politica e classismo abbiano connaturato il massacro del Circeo, risulta infatti imprescindibile un'ulteriore chiave di lettura. In tal senso, Dacia Maraini imprime una svolta rilevante alla narrazione giornalistica della vicenda del Circeo (Oddone 2020) in un articolo intitolato "La violenza contro le donne: una costante nel tempo. Rosaria e Donatella", pubblicato l'11 ottobre su *Paese sera*:

Quello che nessuno ha detto è che la violenza sulle donne è un fatto quotidiano, comune, di massa. Nessun giornale ha parlato di questa violenza continuata, atroce, muta, ricattatoria, sottile, abituale che viene compiuta sul corpo e sull'anima delle donne. Una violenza che si consuma nelle famiglie, nei luoghi pubblici, nelle camere da letto, nelle strade, nei giardini pubblici. [...]. La violenza sulla donna è un esercizio quotidiano, così antico e abituale che non ce ne stupiamo più. Le donne poi non denunciano quasi mai le violenze subite, per paura, per complicità, per amore, per un malinteso senso del pudore, nonché per la solita scarsa fiducia in sé stesse e nel mondo (Maraini 1975).

Le parole di Maraini smascherano così l'insufficienza delle argomentazioni di matrice esclusivamente politica e classista: il massacro del Circeo obbliga l'opinione pubblica a prendere atto del "nesso che intercorre tra identità maschile e potere all'interno della cultura dello stupro, una cultura basata principalmente su un'interpretazione fortemente misogina e autoreferenziale della società" (Terziani 2025).

In tal senso, la narrazione mediatica della vicenda contribuì certamente ad alimentare il dibattito sulla necessità di riformare le leggi in materia di violenza sessuale: non a caso, il lungo percorso che porterà alla legge del 1996, con cui lo stupro venne finalmente riconosciuto come crimine contro la persona e non contro la morale pubblica, trova uno dei suoi momenti fondativi proprio nella ricezione di questa vicenda.

Si può dunque affermare che, nel corso degli anni, la narrazione del massacro del Circeo sia stata articolata attorno a tre principali chiavi di lettura:

[...] La lettura classista di una contrapposizione tra ricchi e poveri, quartieri borghesi e periferie urbane; la lettura femminista di una contrapposizione tra uomini e donne, predatori e oggetti sessuali; e la lettura politica tipica degli anni della post-resistenza, di una contrapposizione tra rossi e neri, fascisti e antifascisti (Corradi 2010).

## 2. *Mujeres blancas*

José Martínez Rubio, docente di letteratura all'Università di Valencia, sceglie di esordire nella narrativa con un romanzo che prende le mosse da un fatto di cronaca nera italiana e che intitola *Mujeres blancas*. Nel corso dell'opera, l'autore intreccia la vicenda del Circeo con la propria autobiografia da un lato e la memoria politica spagnola dall'altro. Martínez Rubio si inserisce nella generazione di intellettuali spagnoli mossa dall'urgenza di far luce su episodi della storia passata rimasti irrisolti, scegliendo tuttavia di spostare la propria attenzione sull'Italia, a cui è legato dal suo vissuto personale (Martínez Rubio 2015). I capitoli di matrice autobiografica, alternati a quelli dedicati al Circeo, ripercorrono la vita del protagonista, un giovane professore universitario valenziano che vive a Bologna da molti anni, attanagliato dalle sue fragilità, schiacciato dalla morsa della precarietà e dell'immobilismo, incapace di superare la ferita della sua relazione sentimentale finita e disilluso da un'istituzione accademica che non lo riconosce. La frammentarietà della scrittura sembra riflettere lo stato d'animo del protagonista: tormentato, altalenante, segnato da un senso costante di precarietà. Il racconto di scene di vita quotidiana si alterna a rievocazioni del passato e riflessioni ironiche e financo spietate, che

sembrano voler esorcizzare la profonda fragilità interiore propria del protagonista.

La dimensione biografica si fonde con quella storica. Martínez Rubio dedica lunghe pagine alla ricostruzione del massacro del Circeo e delle sue conseguenze giuridiche. Il sofferto racconto della vita personale dell'autore-protagonista si specchia nel dolore collettivo delle donne di cui narra il massacro; il senso di fallimento emerge, in forme diverse, tanto nella narrazione biografica quanto nell'analisi delle vicende del Circeo.

Il romanzo viene pubblicato nel 2019, a oltre 40 anni dal delitto narrato, di cui l'autore coglie e reitera la condizione tuttora irrisolta, che si intreccia con l'aspetto politico. Classismo, politica e femminismo, difatti, trovano spazio anche in *Mujeres blancas*. L'autore, tuttavia, ne offre un'interpretazione nuova, guidata dall'intento di realizzare un'opera che dia voce alle vittime, le "donne bianche"<sup>2</sup> del titolo, "quelle di cui resterà solo una cronaca e un oceano di incertezze" (Martínez Rubio 2019: 45), donne la cui voce è stata cancellata dalla cronaca, dalla giustizia e dal discorso sociale; simbolo della rimozione collettiva a cui il romanzo vuole porre rimedio.

*Mujeres blancas* si configura come una riscrittura critica della narrazione dominante sino a quel momento. A partire dalle informazioni disponibili, l'autore rielabora il racconto del massacro mettendo al centro le vittime e la loro prospettiva personale, conferendo voce e dignità alle loro sofferenze, e sottolineando il potere detenuto dalla narrazione giornalistica e televisiva, che mediante una rappresentazione superficiale e sensazionalistica si rende financo complice della violenza perpetrata. Mentre la narrazione tradizionale si limita a rappresentare la donna come

---

<sup>2</sup> Tutte le citazioni dal romanzo riportate in italiano provengono da traduzioni realizzate personalmente dalle autrici del presente articolo.

figura muta e passiva, ridotta a immagine o simbolo stereotipato (Mandolini 2021), Martínez Rubio propone una lettura differente, rovesciando le prospettive assunte dalla narrazione mediatica precedente per restituire voce e tridimensionalità alle vittime.

Anche sul piano politico emerge l'intento dell'autore di ampliare l'interpretazione offerta in precedenza, che si limitava all'analisi minuziosa dell'ideologia fascista degli assassini assunta come *leitmotiv* privilegiato per spiegare l'efferatezza del crimine. Per Martínez Rubio, quest'ultima costituisce solamente il punto di partenza, lo spunto per addentrarsi poi nelle complesse dinamiche politiche e le conseguenti implicazioni giuridiche dell'Italia degli anni Settanta e della Spagna postfranchista, che nella vicenda del Circeo sono indissolubilmente legate. Il latitante Ghira, infatti, trovò rifugio proprio in Spagna sotto falso nome, protetto dall'anonimato e dalla connivenza dello Stato, sfuggendo alla giustizia fino alla sua morte nel 1994.

### *2.1 Aspetti formali*

Dal punto di vista formale, Martínez Rubio adotta una serie di precise strategie narrative motivate da un triplice obiettivo: il superamento del sensazionalismo mediatico e della spettacolarizzazione del dolore delle vittime; la denuncia della natura sistemica piuttosto che eccezionale della violenza sulle donne; la messa in luce delle responsabilità morale e giuridica dello Stato e delle istituzioni, tanto dell'Italia quanto della Spagna.

La scelta narrativa di assumere la prospettiva in prima persona di Donatella Colasanti, preferendola a una narrazione esterna in terza persona, consente al lettore di seguire in modo ravvicinato e personale il dipanarsi della tragedia. L'autore sceglie così di rovesciare la prospettiva dominante tanto nella rappresentazione giornalistica quanto nei processi: non c'è la voce del cronista che descrive morbosamente i dettagli della tortura

subita dalle ragazze, ma è Donatella Colasanti a parlare in prima persona. La sua voce narrante racconta il massacro in modo minuzioso, descrivendo le sensazioni fisiche, il dolore, il buio, passando in rassegna le parti del suo corpo martoriato con una lucidità che intende sottrarre l'orrore del massacro al sensazionalismo della narrazione mediatica, che aveva ridotto la vicenda a una fonte ora di scandalo, ora di intrattenimento, a partire dalla diffusione dell'emblematica fotografia delle vittime ritrovate nel bagagliaio della Fiat 127. *Mujeres blancas*, invece, non riduce la donna vittima di violenza a un'immagine cruda e scioccante, ma intende dare dignità alla sua persona e alla sua interiorità. Anche la figura di Rosaria Lopez è narrata in modo concreto, palpabile, ma al contempo fortemente simbolico. L'autore ne descrive il dolore, la sofferenza, gli sforzi vani di resistere alla violenza degli assassini, finché la sua figura scompare lentamente dalla narrazione, evidenziando la sua impotenza davanti alla violenza che la annichilisce fino alla morte. Le scelte stilistiche, quali l'uso della prima persona, le modalità della descrizione del trauma, l'esposizione empatica, influenzano profondamente il modo in cui il lettore percepisce l'equilibrio tra vittima e carnefice (Mandolini 2021). Anche la dimensione cronologica svolge un ruolo chiave: il tempo del racconto si dilata e si deforma, calando il lettore nella prospettiva soggettiva della vittima, intrappolata in un presente infinito in cui l'orrore non ha inizio né fine.

Riguardo, invece, alle figure di Andrea Ghira, Angelo Izzo e Gianni Guido, l'autore compie la scelta precisa di non soffermarsi sulla loro biografia, le origini, i moventi delle loro azioni, in opposizione, dunque, alla cronaca giornalistica che ne aveva fatto il pilastro della propria narrazione. *Mujeres blancas*, invece, indugia sui comportamenti brutali e animaleschi dei tre assassini, senza però mai ridurne la responsabilità a questioni di devianza individuale, a una condizione di eccezione e straordinaria

rietà rispetto alla norma, in linea con la tesi di Mandolini (2021), che auspica una rappresentazione dei carnefici non come entità aliene dalla società, ma piuttosto come individui lucidi, consapevoli, prodotti di una società segnata da una cultura di genere che favorisce e normalizza la violenza contro le donne. Da questo rovesciamento trapela una critica inequivocabile alla società italiana che, allora come oggi, tende ad assolvere parzialmente i carnefici in quanto vittime dell'ideologia o della devianza sociale (Corradi 2010).

Non limitandosi al racconto del massacro, Martínez Rubio prosegue indagandone le conseguenze giuridiche e sociali: l'inefficienza della giustizia italiana, la colpevolizzazione delle due ragazze e le insinuazioni sui loro comportamenti da parte della stampa, che relativizza la responsabilità dei carnefici e reitera così ulteriormente la violenza subita dalle vittime anche sul piano mediatico. In questo intreccio di vicende, la Spagna svolge un ruolo chiave. La dimensione storico-politica si sovrappone a questo punto con la vicenda personale dell'auto-protagonista, spagnolo di nascita e italiano di adozione, che evidenzia nel corso dell'opera le analogie tra l'Italia del Circeo e la Spagna postfranchista, apparentemente distanti eppure accomunate dal silenzio, dall'oblio e dalla rimozione della violenza dalla memoria collettiva.

In *Mujeres blancas*, pertanto, la letteratura si configura come strumento memoriale, che contrasta il "bianco", il silenzio, la rimozione e la delegittimazione prodotte dalla cronaca e dalla storia. Il nucleo del romanzo è una "memoria ferita", come direbbe Ricœur (2000), una memoria che necessita di essere narrata, ricordata e riabilitata, una memoria che trova nella narrativa una dimensione di elaborazione collettiva. La narrativa non intende sostituire la cronaca, ma la completa, colmandone le omissioni e opponendosi alla strumentalizzazione che riduce la violenza contro le donne a spettacolo mediatico (Ricœur 2000).

### 3. Le ragazze di Alcàsser

Il delitto di Alcàsser, invece, si colloca nella Spagna dei primi anni Novanta, un Paese che stava vivendo un processo di accelerata modernizzazione: l'ingresso nell'Unione Europea, l'entusiasmo dei *Juegos Olímpicos* di Barcellona e l'Expo di Siviglia alimentavano un clima di apparente fiducia nel futuro. In questo scenario, il rapimento e l'assassinio di Miriam García Iborra (14 anni), Desirée Hernández Folch (14) e Antonia Gómez Rodríguez (15), tre adolescenti della cittadina spagnola di Alcàsser presso Valencia, interruppe bruscamente quel sogno collettivo e si impose come uno degli eventi più traumatici della cronaca nera spagnola.

Le ragazze scomparvero il 13 novembre 1992, mentre facevano autostop per raggiungere la discoteca *Coolor* a Picassent, un'abitudine diffusa tra i giovani della zona. Dopo settantacinque giorni di ricerche – con centinaia di segnalazioni, mobilitazioni popolari, coinvolgimento delle famiglie e persino l'intervento delle autorità nazionali – i loro corpi furono rinvenuti il 27 gennaio 1993 in una fossa scavata nella zona montuosa di La Romana, nei pressi della diga di Tous. Le indagini rivelarono segni inequivocabili di violenza, rendendo chiara la natura effettata del crimine.

Come nel caso del Circeo, anche il delitto di Alcàsser mise in evidenza la vulnerabilità delle giovani donne nello spazio pubblico e la brutalità della violenza patriarcale. Tuttavia, la sua portata simbolica fu amplificata dalla copertura mediatica: la televisione di Stato e la stampa trasformarono la ricerca delle ragazze e il successivo ritrovamento in un evento di massa, generando un immaginario collettivo che oscillava tra empatia e voyeurismo. Programmi come *Quién sabe dónde* catalizzarono l'attenzione nazionale, ma contribuirono anche a una spettacolarizzazione del dolore che aprì un dibattito sul ruolo dei media nella gestione della violenza di genere.

L'impatto sociale fu enorme: migliaia di cittadini si mobilitarono chiedendo giustizia, mentre le famiglie delle vittime divennero un punto di riferimento per l'opinione pubblica. Il caso di Alcàsser, lungi dall'esaurirsi nella sua dimensione giudiziaria, divenne un catalizzatore per la riflessione femminista in Spagna e anticipò le battaglie che, un decennio più tardi, avrebbero portato all'approvazione della *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* (2004).

### 3.1 Cornice teorica

L'interpretazione del delitto di Alcàsser richiede una cornice teorica capace di intrecciare tre dimensioni fondamentali: il ruolo dei media, la costruzione della memoria collettiva e la persistenza della violenza patriarcale.

Dal punto di vista mediatico, la vicenda mostra con chiarezza come il dolore possa essere trasformato in spettacolo e consumo collettivo. Debord (1967), con la nozione di “società dello spettacolo”, e Pasolini (1975), con le sue riflessioni critiche sulla televisione, avevano già individuato questo meccanismo: il trauma non viene soltanto raccontato, ma reso merce visiva. In Spagna, la copertura degli anni Novanta – emblematica quella del già citato programma *Quién sabe dónde* – amplificò enormemente la risonanza del caso, alimentando un immaginario oscillante tra empatia e voyeurismo.

Sul piano della memoria, i delitti possono essere letti come traumi collettivi, iscritti nel patrimonio culturale. Seguendo Halbwachs (1950), la memoria è sempre costruzione sociale, mentre Assmann (2011) insiste sulla sua dimensione culturale, capace di sedimentarsi e riattivarsi nel tempo. Il caso Alcàsser, infatti, non si esaurì negli anni Novanta, ma continuò a riaffiorare periodicamente attraverso narrazioni giornalistiche, letterarie e audiovisive, diventando un punto di riferimento nella coscienza pubblica spagnola.

Inoltre, la violenza che colpì Miriam, Desirée e Antonia va compresa come manifestazione di un sistema patriarcale più ampio. Segato (2016) interpreta il femminicidio come dispositivo di dominio, non come eccezione; Butler (2004) e Federici (2004) hanno mostrato come i corpi femminili diventino terreno privilegiato di esercizio del potere. In questa prospettiva, il caso Alcàsser mette in luce l'intreccio tra violenza strutturale, mancanza di alternative sicure per le donne e successiva spettacolarizzazione del dolore.

Queste coordinate teoriche permettono di comprendere perché il caso di Alcàsser non sia rimasto confinato alla cronaca giudiziaria, ma continui a produrre narrazioni e significati a distanza di decenni. Dopo aver delineato tali coordinate, è necessario interrogarsi sul perché la docu-serie *Le ragazze di Alcàsser* sia stata realizzata proprio nel 2019. La sua uscita non costituisce un semplice atto commemorativo, ma risponde a precise logiche culturali, politiche e memoriali che caratterizzavano quel momento storico. Collocare la produzione all'interno del boom globale del *true crime*, della rinnovata centralità del femminismo in Spagna e della necessità di trasmettere la memoria del caso alle nuove generazioni consente di comprendere l'opera non come racconto neutrale, ma come prodotto culturale situato, capace di dialogare tanto con il passato quanto con le sensibilità contemporanee.

In questa prospettiva, si possono individuare almeno tre direttrici interpretative che rendono conto delle ragioni e della portata della serie:

1. Il contesto del *true crime* come genere globale. Nel 2019 il *true crime* viveva un momento di enorme successo internazionale (basti pensare a *Making a Murderer*, *The Keepers* o *Wild Wild Country*). Netflix, in particolare, stava consolidando il suo catalogo con storie capaci di intrecciare mistero, cronaca nera e riflessione sociale. La scelta del caso Alcàsser risponde dunque a una precisa strategia editoriale: trasformare un trauma nazionale

spagnolo, già radicato nella memoria collettiva, in un racconto accessibile a un pubblico globale attraverso il linguaggio universale del documentario seriale.

2. Il contesto sociale e politico in Spagna. A partire dalla metà degli anni 2010, il Paese ha conosciuto una forte crescita dei movimenti femministi, con manifestazioni imponenti dell'8 marzo e campagne contro la violenza di genere. Riproporre il caso Alcàsser in questo clima significava rileggerlo alla luce di nuove sensibilità collettive: non più solo un "crimine irrisolto", ma un paradigma della violenza sistemica contro le donne e delle responsabilità mediatiche nel trattarla. La docu-serie assume così una funzione memoriale e politica, ricollocando un trauma nazionale nel dibattito contemporaneo sul femminicidio.

3. La dimensione memoriale e transgenerazionale. Nel 2019 il caso era già entrato stabilmente nell'immaginario collettivo, ma le nuove generazioni lo conoscevano solo per frammenti. La serie si configura quindi come dispositivo di trasmissione della memoria: introduce il caso a chi non lo aveva vissuto, reinterpretandolo attraverso i linguaggi audiovisivi contemporanei e diffondendolo su una piattaforma globale come Netflix. In questo senso, lavora sul confine tra memoria storica e consumo culturale, riattualizzando il passato e rendendolo oggetto di riflessione critica.

Dal punto di vista accademico, analizzare la scelta del 2019 significa dunque problematizzare la docu-serie come oggetto culturale contestualizzato, e non come semplice ricostruzione neutrale. *Le ragazze di Alcàsser* risponde infatti a logiche convergenti: di mercato (il boom del *true crime*), politiche (il protagonismo del femminismo spagnolo e la centralità del tema della violenza di genere nel dibattito pubblico) e memoriali (la necessità di rielaborare collettivamente un trauma nazionale). Analizzarne la struttura narrativa e le scelte retoriche significa dunque misurarsi con la doppia natura del progetto: da un lato la volontà di restituire

dignità alle vittime e di stimolare una riflessione critica sulla violenza di genere, dall'altro il rischio di rinnovare quella stessa spettacolarizzazione che la serie intende denunciare.

### *3.2 Analisi della struttura narrativa e retorica della serie*

Se la cornice teorica e il contesto del 2019 spiegano le ragioni della produzione di *Le ragazze di Alcàsser*, l'analisi della sua struttura narrativa e delle sue strategie retoriche consente di coglierne le ambivalenze interne.

La docu-serie, distribuita da Netflix nel 2019 in cinque episodi, si struttura attraverso un intreccio di testimonianze dirette, immagini d'archivio e ricostruzioni, alternando interviste ai familiari delle vittime, ai giornalisti dell'epoca e ad esperti di criminologia. Questa organizzazione narrativa crea un continuum tra il presente e il passato, ricostruendo non solo i fatti, ma anche il clima emotivo e sociale della Spagna degli anni Novanta. Le immagini d'archivio delle ricerche e dei programmi televisivi, integrate a materiale contemporaneo, generano un effetto di immersività che fa percepire allo spettatore l'intensità del trauma collettivo.

Dal punto di vista formale, la serie adotta un montaggio che alterna materiali d'archivio – principalmente riprese televisive e articoli giornalistici – a nuove interviste. Questa scelta produce un doppio livello di narrazione: da un lato i fatti, dall'altro la loro elaborazione mediatica e sociale. L'uso insistito di talk-show e servizi sensazionalistici consente allo spettatore di rivivere la temperie culturale degli anni Novanta, segnata dall'esplosione delle tv private e dalla cosiddetta *telebasura* (Bonaut 2010). In questo senso, *Le ragazze di Alcàsser* non si limita a ricostruire un delitto, ma diventa essa stessa una riflessione meta-mediatica, interrogando lo spettatore sulla responsabilità dei media nell'alimentare la curiosità morbosa e la paura collettiva.

Le strategie retoriche puntano a rafforzare l'impatto emotivo: il montaggio alternato tra ricostruzioni e testimonianze, l'uso della musica nei momenti di tensione, la centralità del dolore dei familiari orientano lo spettatore verso una partecipazione empatica intensa. Dettagli concreti, come oggetti personali o documenti giudiziari, accrescono la percezione di veridicità, ma accentuano al tempo stesso la dimensione drammatica e spettacolare del racconto. Centrale è il ruolo dei familiari, in particolare dei genitori, che diventano mediatori della memoria e rappresentanti del trauma (Jelin 2002). Questa scelta restituisce una dimensione intima a un evento storicamente filtrato dai media di massa, ma apre a un'ambivalenza: se da un lato si riconosce la sofferenza concreta, dall'altro la si reinscrive in una cornice narrativa che alterna empatia e spettacolo.

Per quanto riguarda la rappresentazione della violenza, la docu-serie evita immagini esplicite di stupro e femminicidio, rinunciando a un voyeurismo che sarebbe stato inaccettabile. Tuttavia, insiste su una drammatizzazione sonora ed emotiva che racconta più che mostrare (Peña-Marín 2001). Questa scelta, pur eticamente necessaria, non è priva di rischi: l'enfasi emozionale può facilmente tradursi in consumo spettacolare del dolore.

La riflessione sul ruolo dei media emerge come il vero nodo interpretativo: negli anni Novanta il caso Alcàsser divenne il paradigma della spettacolarizzazione televisiva, con programmi che mostravano dettagli cruenti e talk-show che speculavano quotidianamente sulle indagini. Recuperando questi materiali, la serie ricostruisce un'epoca in cui il confine tra informazione e intrattenimento si dissolveva, costruendo un clima di paura collettiva (Couldry 2012). Non sorprende, dunque, che *Le ragazze di Alcàsser* abbia ricevuto critiche contrastanti: da un lato lodata per la denuncia delle derive mediatiche, dall'altro accusata di riprodurre gli stessi meccanismi sensazionalistici che intendeva problematizzare.

L'impatto della serie è andato oltre il piano culturale. La sua diffusione ha riattivato il dibattito pubblico, portando anche a nuove indagini forensi sul caso. Ciò dimostra la capacità di una produzione audiovisiva non solo di stimolare la memoria collettiva, ma anche di incidere concretamente sulla percezione della giustizia (Jelin 2002).

In definitiva, *Le ragazze di Alcàsser* si configura come un oggetto complesso: al tempo stesso restituzione di voce alle vittime, denuncia delle pratiche mediatiche e prodotto di intrattenimento che utilizza strategie simili a quelle che critica. Questa ambivalenza la rende un terreno privilegiato per interrogarsi sui rapporti tra informazione, denuncia e spettacolo, nonché sul ruolo che media e società assumono nella costruzione del discorso sul femminicidio (Fraser 2013).

#### 4. Confronto tra i casi Circeo e Alcàsser: memoria, media e narrazione

Dall'analisi dei due casi emerge con chiarezza come il modo in cui la violenza è stata narrata rifletta tanto il contesto storico e sociale di riferimento, quanto le logiche dei media e della letteratura.

Nel caso del Circeo, la rielaborazione proposta da José Martínez Rubio nel romanzo *Mujeres blancas* (2019) si concentra sulla dimensione psicologica e simbolica, mettendo al centro le vittime e il contesto sociale nel quale si colloca il crimine. La costruzione della memoria avviene attraverso l'introspezione e l'approfondimento storico, ponendosi intenzionalmente in aperto contrasto con il sensazionalismo che aveva dominato la cronaca giornalistica dell'epoca. Diverso è l'approccio della docuserie Netflix dedicata al delitto di Alcàsser (2019), che combina immagini d'archivio, ricostruzioni audiovisive e testimonianze per creare un continuum tra passato e presente. La narrazione, fortemente emotiva ed empatica, oscilla costantemente tra informazione, drammatizzazione e spettacolarizza-

zione, esponendosi al rischio di riprodurre dinamiche voyeuristiche (Bonaut 2010, Fraser 2013).

Un altro elemento centrale riguarda la rappresentazione delle vittime. Nell'opera di Martínez Rubio, le donne sono restituite come soggetti piuttosto che come oggetti di cronaca, configurandosi come protagoniste di una narrazione memoriale che restituisce *agency* e dignità (Segato, 2016). Nel caso spagnolo, invece, la docuserie assegna un ruolo fondamentale alle famiglie delle ragazze, che diventano mediatrici della memoria pubblica. Tuttavia, la loro esposizione si inserisce in un contesto narrativo che alterna empatia e spettacolo, generando una tensione costante tra restituzione di voce e strumentalizzazione emotiva (Jelin 2002).

L'impatto sociale e politico dei due eventi fu significativo. Il delitto del Circeo alimentò un dibattito culturale e legislativo che in Italia condusse, dopo un lungo percorso, alla riforma del reato di stupro del 1996. La memoria letteraria e la critica dei media contribuirono a mantenere viva la riflessione sul ruolo delle strutture patriarcali (Butler 2004, Federici 2004). In Spagna, il caso Alcàsser riattivò il dibattito pubblico e anticipò le mobilitazioni femministe che portarono all'approvazione della *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* (2004). La docuserie del 2019 si inserisce in questo percorso come dispositivo memoriale e trasmissivo, consolidando la memoria collettiva per le nuove generazioni (Assmann 2011).

Altrettanto rilevanti sono le differenze mediatiche e culturali tra l'Italia degli anni Settanta, dominata dai media tradizionali, in particolare dalla stampa, e la Spagna degli anni Novanta, che sperimentava la diffusione della televisione commerciale e dei programmi di *telebasura*, che accentuarono la spettacolarizzazione dei crimini (Bonaut 2010). Pertanto, se da un lato la letteratura italiana ha privilegiato la riflessione critica, dall'altro la docuserie spagnola ha combinato denuncia e intrattenimento, offrendo allo spettatore un'esperienza emotiva intensa ma ambivalente.

In definitiva, nonostante le differenze temporali e contestuali, i due casi rivelano una matrice comune: la violenza sessuale e il femminicidio come fenomeni profondamente radicati in strutture patriarcali, che superano i confini nazionali. Italia e Spagna, pur collocate in epoche diverse, hanno dovuto confrontarsi con la difficoltà di raccontare e comprendere crimini che non interpellano soltanto i singoli responsabili, ma l'intera società e le sue rappresentazioni. La comparazione tra Circeo e Alcàsser consente così di evidenziare le affinità nella gestione mediatica e nella costruzione dell'immaginario collettivo, mostrando come la spettacolarizzazione e la morbosità abbiano spesso prevalso sulla necessità di restituire piena voce e dignità alle vittime.

*Riferimenti bibliografici*

- Edoardo Albinati, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016.
- Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge UP, 2011.
- José Bonaut, "Telebasura y espectáculo televisivo en España: orígenes, desarrollo y consolidación de un género polémico", *Historia y Comunicación Social* 15 (2010): 179-202.
- Judith Butler, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.
- Italo Calvino, "Delitto in Europa", *Corriere della Sera*, 8 ottobre 1975.
- Consuelo Corradi, "Introduzione. Il delitto del Circeo nell'immaginario collettivo italiano", in Sara Mascherpa, *Il delitto del Circeo, una storia italiana. Il destino sociale delle vittime e degli aggressori*, Aracne, Roma, 2010.
- Nick Couldry, *Media, Society, World. Social Theory and Digital Media Practice*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- Silvia Federici, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004.

- Nadia Maria Filippini, *“Mai più sole” contro la violenza sessuale: una pagina storica del femminismo degli anni Settanta*, Viella, Roma, 2022.
- Nancy Fraser, *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*, London, Verso, 2013.
- Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1950.
- Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- La storia siamo noi*, Rai Storia, “1975: il massacro del Circeo, l’omicidio Pasolini”, puntata 267 del 22 agosto 2007, [https://web.archive.org/web/20080909000310/http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntata.aspx?id=267] ultima consultazione: 12/09/2025.
- Le ragazze di Alcàsser*, docuserie, Netflix, 2019.
- Nicoletta Mandolini, *Representations of Lethal Gender-Based Violence in Italy Between Journalism and Literature. Femminicidio Narratives*, Londra, Routledge, 2022.
- Dacia Maraini, “La violenza contro le donne: una costante nel tempo. Rosaria e Donatella”, *Paese sera*, 11 ottobre 1975.
- José Martínez Rubio, *Fascismo y violencia sexual: novelar la historia reciente* [Video], YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=7wIOkyPrC1o] ultima consultazione: 12/09/2025.
- José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos, 2015.
- José Martínez Rubio, *Mujeres blancas*, Ediciones Contrabando, Valencia, 2019.
- Cristina Oddone, “Violenza contro le donne e violenza nell’intimità”, in Ead., *Uomini normali*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2020, [https://doi.org/10.4000/books.res.6934] ultima consultazione: 12/09/2025.
- Pier Paolo Pasolini, “Aboliamo la tv e la scuola dell’obbligo”, *Corriere della Sera*, 18 ottobre 1975, [https://www.corriere.it/speciali/pasolini/scuola.html] ultima consultazione: 12/09/2025.
- Pier Paolo Pasolini, “Lettera Luterana”, *Il Mondo*, 30 ottobre 1975, in *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino, 1977.

- Carmen Peña-Marín, “El espectáculo de la violencia: narrativas televisivas y género”, *Revista de Estudios de Comunicación* 6.12 (2001): 23-45.
- Fabio Pierangeli, «È finita l'età della pietà». *Pasolini, Calvino, S. Nievo e i “mostri” del Circeo*, Sinestesie, Avellino, 2015.
- Fabio Pierangeli, “«C'è troppa violenza su Roma. Non c'è più un fiore che sbocci in questa periferia». Da *Petrolio* all'orazione funebre di Casarsa”, in Tomassini, Francesca; Venturini, Monica (a cura di), *“L'ora è confusa e noi come perduti la viviamo”. Leggere Pier Paolo Pasolini quarant'anni dopo*, Roma Tre Press, Roma, 2017.
- Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Parigi, Seuil, 2000.
- Rita Laura Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.
- Serena Terziani, *I fatti del Circeo quale paradigma di analisi della violenza sessuale*, Università La Sapienza, Roma, 2025, [[https://iris.uniroma1.it/retrieve/a1f83432-7669-480c-b564-f7b0e4f51dd9/Tesi\\_dottorato\\_Terziani.pdf](https://iris.uniroma1.it/retrieve/a1f83432-7669-480c-b564-f7b0e4f51dd9/Tesi_dottorato_Terziani.pdf)] ultima consultazione: 12/09/2025.