

Luciana Littizzetto, il postfemminismo e la rischiosa arte di fare la scema

Paola Bonifazio

‘Quello so fare io: la scema’. Luciana Littizzetto¹

Lo scopo di questo saggio consiste nello studio delle strategie performative attraverso cui la maschera comica di Luciana Littizzetto decostruisce le rappresentazioni dominanti della femminilità e della donna nell'Italia contemporanea. Attraverso l'analisi di due film che la vedono protagonista e sceneggiatrice – *Ravello pallido* (Gianni Costantino, 2001) e *Se devo essere sincera* (Davide Ferrario, 2004) – nel contesto più ampio della sua produzione mediatica, si vuole dimostrare che la performance di Littizzetto si costituisce duplicemente nel discorso ‘postfemminista’, da una parte abbracciandone la visione decostruzionista e parodica del sociale e, dall'altra, facendo oggetto della propria comicità i modelli di donna e femminilità propri della cultura di massa che di quello stesso discorso è sostrato produttivo.² Come si spiega in questo saggio, il personaggio-Littizzetto mette in luce la *masquerade* di una femminilità il cui potere dovrebbe risiedere nella bellezza e la cui emancipazione si fonda sul potere d'acquisto e sulla sessualità liberata in una società, quella italiana, che stenta a definirsi post-patriarcale.

Con l'espressione ‘discorso postfemminista’ si fa riferimento alla discussione teorica e critica sulla rappresentazione e auto-rappresentazione della donna nella cultura di massa approssimativamente a partire dagli anni Novanta, la quale si trova in un complesso rapporto sia con il movimento femminista degli anni Settanta che con il cosiddetto ‘backlash’ degli anni Ottanta, vale a dire, senza opporsi frontalmente al primo ma anche senza riconoscerne i meriti. In particolare, si attribuisce il termine ‘postfemminista’ a un discorso culturale e sociale che costruisce le soggettività femminili secondo modelli affini a quelli più ampiamente denominati del ‘neoliberal subject’. Per quest'ultimo si intende la soggettività prodotta nel contesto della società moderna occidentale, in particolare nel secondo dopoguerra, fondamentalmente basato sui principi di libertà e individualismo, e sulla logica della produttività. A questo proposito, Angela McRobbie ha scritto, in *The Aftermath of Feminism*, che la modernizzazione rappresenta ‘a substitute for feminism, a kind of faux feminism’.³ Secondo McRobbie, il ‘postfemminismo’ si fonda sul concetto di ‘female individualism’ e, quindi, sui tropi di libertà e *self-learning*: libertà nel lavoro

¹ Conferenza stampa a Roma (2013). Il video della conferenza stampa è disponibile on-line sul sito Lo spettacolo.it, <http://www.lospettacolo.it/cinema/littizzetto-sanremo-2014-biagio-antonacci-aspirante-vedovo> (31 ottobre 2014).

² La bibliografia sul postfemminismo nel contesto anglosassone è abbastanza estesa. Fra i vari volumi si veda, per un'ampia introduzione che evidenzia le diverse posizioni critiche e teoriche: S. Genz, *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

³ A. McRobbie, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, London, Sage, 2009, p. 24.

e nella famiglia acquisita grazie alle conquiste del movimento femminista ma ad esso non riconosciute e attribuite, invece, direttamente alla società moderna; libertà sessuale sfruttata come moneta di scambio, nella convinzione di avere completo comando del proprio corpo e dei propri desideri; a quest'ultima legata, la libertà conferita dalla bellezza, utilizzata sempre come mezzo per affermare la propria individualità. Di fondamentale importanza è il processo educativo su cui si basa la completa acquisizione della libertà; in esso, l'auto-critica si sostituisce alla proibizione, l'incentivo positivo 'a crescere' al divieto (McRobbie cita, ad esempio, il modello proposto da *Bridget Jones's Diary*, il film inglese del 2001 basato sul romanzo dallo stesso titolo, a sua volta ispirato a quello di Jane Austen, *Pride and Prejudice*). Le problematiche legate a questa analisi del discorso postfemminista riguardano il sistema di esclusione che lo sottendono e le contraddizioni ad esso inerenti. Da una parte, come scrivono anche Yvonne Tasker e Dianne Negra, 'postfeminism is white and middle class, anchored in consumption as a strategy (and leisure as a site) for the production of the self'.⁴ Dall'altra, il passaggio che Rosalind Gill definisce da 'sex object' a 'desiring sexual subjects',⁵ vale a dire, l'enfasi sulla presa di potere nei riguardi del proprio corpo e della propria sessualità, si contraddice con la diffusa assunzione (volontaria, apparentemente, anziché subita) di ruoli tradizionali di genere: ad esempio, nella 'scelta' di non lavorare fuori casa. Queste contraddizioni si trovano nella produzione culturale di massa, in particolare, nel cinema commerciale e di genere, dove non solo le protagoniste 'scelgono' di assumere ruoli tradizionalmente femminili nella coppia e nella famiglia, ma anche contrappongono alla consapevolezza ironica del sessismo, l'ideal(izzazione) dell'amore vero.⁶

Luciana Littizzetto e le maschere della femminilità

Il caso Littizzetto si pone, nei confronti del postfemminismo, a sostegno dell'immagine di donna consapevole del sessismo, principalmente, prendendo ad oggetto costante della sua comicità l'ideale di virilità, ed esponendone le false premesse. In questo saggio, tuttavia, non vorrei soffermarmi sulle numerose performance che hanno come oggetto comico dell'attrice i personaggi maschili e le loro debolezze. L'aspetto che vorrei considerare è quello del rapporto con la soggettività femminile 'postfemminista' sopradescritta - una donna libera e in completo controllo del proprio corpo e della propria vita (inclusa la possibilità di accedere alla chirurgia plastica). Per poter comprendere questo rapporto, e con esso la comicità di Littizzetto e la sua funzione politica, è necessario contestualizzare il discorso apparentemente globalizzante del postfemminismo con la politica e la cultura di genere italiane, durante il periodo generalmente definito della Seconda Repubblica (post-1994). A questo proposito, il saggio di Danielle Hipkins, 'Whoreocracy: Showgirls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy', propone un'analisi attenta del rapporto tra il culto della bellezza femminile nella cultura italiana e la critica al sistema di corruzione politica e potere mediatico cresciuto attorno all'ex-Primo Ministro Silvio Berlusconi e il suo entourage (maschile e femminile). Secondo Hipkins, la critica a quello che lei

⁴ Vedi Y. Tasker & D. Negra, 'Feminist Politics and Postfeminist Culture', in: Idem (a cura di), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Culture*, Durham, Duke University Press, 2007, pp. 1-26, p. 2.

⁵ R. Gill, *Gender and the Media*, Cambridge, Polity Press, 2006, p. 258; citato nel saggio di D. Hipkins, 'Whoreocracy: Showgirls, the Beauty Trade-Off, and Mainstream Oppositional Discourse in Contemporary Italy,' in: *Italian Studies*, 66, 3 (2011), p. 427.

⁶ Y. Tasker, 'Enchanted (2007) by Postfeminism: Gender, Irony and the New Romantic Comedy', in: H. Radner & R. Stringler (a cura di), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, London, Routledge, 2011, pp. 67-79, p. 68.

definisce il sistema di 'whoreocracy' si è sviluppata attraverso un discorso politico e culturale che trova nelle veline (showgirl televisive) il capro espiatorio: 'a form of critique that focuses on the embodiment of female oppression rather than its causes'.⁷ Tale critica si rappresenta, ad esempio, nel lavoro di Lorella Zanardo, *Il corpo delle donne*, la cui denuncia allo sfruttamento del corpo femminile in televisione avviene tramite la stessa economia visiva di oggettificazione utilizzata nei media sotto accusa, e abbracciando la stessa logica del 'beauty trade-off'. Come scrive Hipkins, 'beauty made one desirable, and one should aspire to it, but if one possessed it (or even worse aspired to possess it), one automatically became bad, stupid, or a whore: possibly all three'.⁸ Di conseguenza, Hipkins suggerisce un approccio 'postfemminista' al caso delle veline con lo scopo di sostenere un'opposizione radicale all'economia visiva contemporanea. Hipkins argomenta l'importanza di considerare l'aspetto di volontà che caratterizza la partecipazione delle veline come 'desiring sexual subject' con l'obiettivo di mettere in luce le caratteristiche di sfruttamento profondo che si sostituiscono alla tradizionale oggettificazione del corpo femminile, anziché semplicemente attaccarne i sintomi con moralismo.

In conclusione, tuttavia, l'autrice non propone degli esempi alternativi al discorso *mainstream* di cui parla. Fra gli esempi, potremmo dire meno negativi, Hipkins suggerisce Franca Valeri, alla quale attribuisce il merito di aver sollevato il problema ma non quello di essersi sottratta alla logica del 'beauty trade-off'. Valeri, scrive Hipkins, 'manipulated her fast talking, witty persona and lack of a maggiorata physique to comic ends'.⁹ Tuttavia, '[i]n this process, women [like Valeri] who are critical of the "beauty myth" focus upon the women seen to embody it, and not to the system itself, in order to articulate their dissatisfaction'.¹⁰ L'esempio di Valeri è particolarmente adatto a capire la singolarità di Littizzetto, in quanto le due sono state più volte messe a confronto.¹¹ Nel 2011, Valeri e Littizzetto hanno pubblicato un dialogo/intervista dal titolo *L'educazione delle fanciulle* (2011), in cui si confrontano su vari argomenti legati alla condizione della donna: l'educazione, i rapporti sentimentali, il matrimonio, la bellezza. La lettura dei commenti in parallelo porta all'evidenza una fondamentale opposizione fra la comicità delle due attrici che credo possa definirsi come differenza tra la satira e il grottesco, o meglio, tra la figura del satiro e quella del buffone (la mancanza del genere femminile, nella lingua italiana, per entrambi i nomi, è notevole; di questo parlerò fra poco, in relazione al grottesco). Mentre il satiro si pone al di fuori del sociale in posizione di giudice, il buffone è immerso nel tutto, ma come una eccezione. Nel caso di Valeri, quindi, la distanza fra sé e le soubrette si costituisce in un rapporto di subordinazione, mentre nel caso di Littizzetto, seppur la differenza permanga, questa esiste su una base di eccezionalità (ed esclusione) che appartiene a entrambe. La 'normalità', a cui Valeri e il discorso di opposizione *mainstream* sembrano voler dar voce, non è propria né delle veline né di Littizzetto. La contrapposizione tra Valeri e Littizzetto si potrebbe riassumere nel contrasto fra l'ironia che apprezza le buone maniere ed odia la volgarità, e la parodia di chi trova la volgarità nelle buone maniere. Scrive Littizzetto a proposito dell'uomo ideale: 'A me il pensiero di avere intorno un uomo sempre elegante mi fa un po' paura. Il classico maschio vestito da matita: lungo, grigio e con la punta nera. A me

⁷ Hipkins, 'Whore-ocracy', cit., p. 426.

⁸ *Ivi*, p. 419.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Recentemente, Littizzetto ha interpretato nel remake de *Il vedovo* (Dino Risi, 1959), dal titolo *Aspirante vedovo* (Massimo Venier, 2013), lo stesso personaggio originalmente recitato da Franca Valeri.

tendenzialmente piacciono i truzzi, non c'è niente da fare'.¹² Risponde Valeri: 'Scusa, Luciana, non capisco il rapporto fra uno elegante e una matita. Non c'è abito che possa vestire la volgarità, basta guardarsi attorno'. Riguardo a l' 'elogio della parolaccia', scrive Valeri in risposta alla Littizzetto (per cui un 'vaffanculo' in certe situazioni non può trovar alcun sostituto) che essa è 'insopportabile nello spettacolo', non è il suo sfogo preferito, dice, 'sbattere la porta neanche, perché casca la chiave. Forse la rabbia bisogna tenercela. Prima o poi passa'. Il perbenismo di Valeri è alla radice della opposta potenzialità politica della performance di Littizzetto. I suoi eccessi, nel corpo e nel linguaggio, non solo espongono il mito della bellezza e con esso il sistema di potere che lo sfrutta, ma offrono la possibilità di un ri-pensamento dei modelli di femminilità, anziché criticare con moralismo la presupposta decadenza contemporanea.

La maschera (o *masquerade*, come spiegherò in seguito) della femminilità che viene esposta, infatti, non è solo quella della velina ma anche quella speculare, nella rappresentazione critica mediatica, della 'donna normale'. Se si prende ad esempio la più popolare e recente fra le partecipazioni di Littizzetto a programmi televisivi, quella al varietà *Che tempo che fa*, condotto da Fabio Fazio, l'immagine che propone di se stessa non può certo definirsi conforme alle tradizionali norme di comportamento femminile.¹³ Come scrive Mary Russo, 'Making a spectacle out of oneself seem[s] a specifically feminine danger'.¹⁴ Piedi sul tavolo del conduttore, contorsionismi su quello stesso o altri oggetti di mobilia, l'uso continuo di parolacce, versi, facce: Littizzetto fa del corpo 'grottesco' l'arma che destabilizza le idealizzazioni di bellezza femminile, proposte fino agli estremi sul piccolo schermo, ma non per contrapposizione alla 'normalità' della ragazza della porta accanto. Con il termine 'grottesco' intendo sottolineare le caratteristiche di 'eccesso' del personaggio, che l'attrice impugna consapevolmente ed enfaticamente non solo nel gesto ma anche nel linguaggio. Parlando dell'invecchiamento, ad esempio, dice Littizzetto che, 'lo smollacchiamento diffuso, quello fa impressione. [...] Il sottobraccio che diventa passato di verdure. La pelle del ginocchio che fa le pieghe degli elefanti'.¹⁵ Tale citazione, da notare, riguarda se stessa e le altre, in una comunanza che fa della decadenza del corpo una proprietà maschile e femminile, e che però trova nel suo personaggio una voce pubblica e auto-ironica. Oltre al disfaccimento, Littizzetto sottolinea di frequente la mancanza, particolarmente degli attributi comuni della 'maggiorata', storicamente il modello di bellezza proprio della cultura italiana, seno e glutei. Attaccata derogativamente come 'lucertola', nel film *Ravanello pallido*, Gemma (la protagonista del film, interpretata da Littizzetto) non è tanto una 'donna normale' quanto la maschera opposta della velina maggiorata. È questa la maschera grottesca di chi, come Littizzetto stessa ha affermato in un'intervista, 'quello so fare: la scema'.

Fare la scema o, come scrive Mary Russo in *The Female Grotesque*, 'make a spectacle of one self', è un'arma a doppio taglio: si corre il rischio di essere giudicati, nel contesto di una tradizionale divisione di genere (e quindi di conformismo rispetto alla morale e al comportamento); si prende il rischio di considerare la propria femminilità una *masquerade*. 'Deliberately assumed and foregrounded, femininity as a mask, [...] is a take-it-and-leave-it possibility', scrive Russo; 'To put on femininity with a vengeance suggests the power of taking it off'.¹⁶

¹² L. Littizzetto & F. Valeri, *Dialogo tra due signorine per bene*, Torino, Einaudi, 2011, p. 16.

¹³ Littizzetto è ospite fisso del programma dal 2005. Nel 2007 è stato pubblicato un cofanetto con libro e DVD dal titolo *Che Litti che Fazio: I duetti più divertenti di Che Tempo che Fa*, Mondadori-RaiTre.

¹⁴ M. Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, London, Routledge, 1994, p. 53.

¹⁵ Littizzetto & Valeri, *L'educazione delle fanciulle*, cit., p. 85.

¹⁶ Russo, *The Female Grotesque*, cit., p. 70.

Tornando a Littizzetto, quindi, la performance grottesca è il mezzo attraverso cui indossare la femminilità in modo da sottolinearne la propria, come delle altre, *masquerade*. Questo vuol dire però, come accennavo prima, che l'attacco alla *masquerade* del postfemminismo (della bellezza che dà potere) non avviene per contrapposizione ad un soggetto che si conosce e auto-definisce, quindi attraverso pratiche femministe, ma attraverso la decostruzione e (auto)parodia, proprie dello stesso postfemminismo. Assumendo la maschera di Sabrina (al programma Cielito Lindo, trasmesso su RaiTre nel 1993) o la maschera di se stessa (a Che Tempo Che Fa), Littizzetto realizza, in altre parole, quello che Russo definisce 'some preliminary "acting out" of the dilemmas of femininity'.¹⁷ Tra questi dilemmi, il rapporto stesso tra comicità e femminilità. Della funzione sociale del comico e del suo localizzarsi nel corpo, ad esempio, ne parlava Henri Bergson già nel 1901;¹⁸ e del grottesco, ancora nel corpo, ne parlava Mikhail Bakhtin nel 1941, nell'opera ben conosciuta su Rabelais, indicando le potenzialità liberatorie, nel sociale, in produttiva opposizione al corpo classico e con esso alla cultura della modernità: in grado di riprodurre una nuova cultura e forma di conoscenza.¹⁹ Bakhtin aggiungeva alle caratteristiche del corpo carnevalesco quello del linguaggio scurrile, caratteristica anch'essa appropriata alla performance di Littizzetto. Entrambi, Bergson e Bakhtin, tuttavia, non sembrano interessati a considerare le implicazioni del rapporto fra genere e comico. Come spiega chiaramente Russo, 'Bakhtin, like many other social theorists of the nineteenth and twentieth centuries, fails to acknowledge or incorporate the social relations of gender in his semiotic model of the body politic'.²⁰

Dal grottesco al comico: *Ravanello Pallido*

Con l'intenzione di incorporare le questioni di genere all'analisi della funzione politica della performance di Littizzetto, vorrei ora prendere ad esempio due film nei quali svolge il ruolo di protagonista e di cui ha partecipato alla stesura della sceneggiatura, *Ravanello pallido* e *Se devo essere sincera*. Questi film non solo rappresentano le dinamiche di ri-formulazione della femminilità ma anche espongono un processo di neutralizzazione della potenziale funzione politica radicale del grottesco all'interno delle convenzioni di genere della commedia romantica. Le potenzialità espresse nel contesto televisivo (in termini di produzione di discorsi alternativi, postfemministi, e di decostruzione del post-patriarcato) sono limitate da convenzioni di genere (della commedia romantica, in particolare, dal lieto fine; e del giallo, specialmente, dalla contraddittoria ibridità della detective al femminile) e dalla forma filmica stessa – dal sistema chiuso della sceneggiatura e del personaggio che in essa si recita. Qui il grottesco si trasforma in comico. Il significato di questa trasformazione, come vedremo, sta nella (potenziale) funzione sociale della risata e nella politica di genere espressa nelle dinamiche fra il personaggio Littizzetto e quelli che vi interagiscono.

Brevemente, *Ravanello pallido* racconta la storia di Gemma, segretaria di un manager, corrotto, di soubrette televisive che si trova improvvisamente e fortuitamente ad interpretare lei stessa il ruolo di showgirl, sotto lo pseudonimo di Gala. All'inizio completamente impreparata ed impacciata, Gemma finisce col trovare un suo modo di fare la soubrette con successo e, nel frattempo, far innamorare Claudio, diventato il suo manager. Il film comincia e finisce con la stessa

¹⁷ Russo, *The Female Grotesque*, cit., p. 71.

¹⁸ H. Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. C. Brereton & F. Rothwell, Auckland, N.Z., Floating Press, 2008.

¹⁹ M. Bakhtin, *Rabelais and his world*, translated by H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

²⁰ Russo, *The Female Grotesque*, cit., p. 63.

immagine di una stessa corriera, su cui Gemma viaggia, all'inizio, (apparentemente) come donna 'normale' e poi, alla fine, come conduttrice del Festival di Sanremo. L'analogia con il filone del 'makeover', frequente nella commedia romantica americana, pone immediatamente in luce l'aspetto grottesco dell'esempio in questione.²¹ Tale filone funziona veramente su delle premesse false, come nel caso di Sandra Bullock in *Miss Congeniality* (2000) che si 'trasforma' da agente federale a concorrente di Miss America ma la cui bellezza è, come sappiamo, il punto di partenza (anche se inizialmente nascosto). Come dice Gemma all'inizio del film, 'sono le donne che baciano i rospi che diventano principi azzurri e non viceversa'. L'unico vero elemento di 'makeover' consiste nei capelli della protagonista che si trova ad interpretare il ruolo della soubrette Gala appena dopo che si è finalmente decisa a tingersi i capelli color 'ravanello pallido' (rosa).²²

A questo proposito, le due frasi di apertura del film sono significative, sia per come presentano Gemma che per come stabiliscono la prospettiva entro cui siamo invitati a guardarla. La prima frase, che precede i titoli di testa e che si sente in voce fuori campo (la voce di Littizzetto), pone la storia della protagonista in contrasto con fantasie e aspettative stereotipate sia maschili che femminili (fantasie proprie dell'immaginario comune della spettatrice e dello spettatore):

Che cosa vi piacerebbe vedere? Una bella storia con spiagge esotiche, belle donne, principi azzurri. Magari anche un serial killer, eh? Eh, no, io no. Sono qua, vado a lavorare in corriera, piglio un milione e sei, e l'unica storia che vi posso raccontare è la mia (Ravanello Pallido, 2001).

La seconda frase, che si sovrappone ai titoli di testa e all'inquadratura in primo piano della protagonista, stabilisce il punto di vista auto-ironico di Gemma: 'Mi chiamavo Gemma Mirtilli e questa era la mia faccia di mattina', dice, 'il colore delle ostriche. Ma non delle perle, eh? Proprio del guscio!' Gemma quindi non si vede bella ma aspira ad esserlo, consapevole della necessità dell'avvenenza per avere successo. Non solo, la sua prassi giornaliera è quella di coprirsi il volto con uno spesso strato di trucco in una maschera che, come lei dice, non è mai abbastanza. Questa condizione di insufficienza che Gemma auto-ironicamente riconosce, soprattutto perché messa a continuo confronto con le donne con cui lavora, trova il corrispondente nei personaggi maschili, i quali ugualmente non corrispondono all'ideale del 'principe azzurro' – a partire dal suo fidanzato, totalmente preoccupato dal gioco del biliardo, assolutamente privo di romanticismo, e mai disponibile a prestazioni sessuali – e dal suo datore di lavoro, Claudio. Attraverso quest'ultimo, il film espone l'ipocrisia del discorso moralista verso le soubrette televisive. Il manager corrotto, che utilizza le sue impiegate per soddisfare i propri desideri sessuali, crea il personaggio di Gala per sfuggire al carcere. Costretto ad abbandonare l'agenzia ad un collega che lo minaccia di pubblicare fotografie scandalose, Claudio inventa 'la diva normale' e la vende come un nuovo prodotto per sfruttare le aspirazioni mancate delle spettatrici che sognano di diventare, come Gala, 'il nuovo sex-symbol del duemila'.

L'aspetto più interessante del film è che il personaggio di Gala, attraverso la parodia della 'diva normale', attacca direttamente la struttura di genere fondata sulla bellezza come misura di valore della donna. Infatti, Gala viene presentata

²¹ Vedi Y. Sherman, 'Neoliberal Femininity in *Miss Congeniality* (2000)', in: Radner & Stringler, *Feminism at the Movies*, cit., pp. 80-92.

²² Il valore simbolico dell'acconciatura di capelli è stato analizzato da Maggie Günsberg in una lettura psicoanalitica dei melodrammi di Raffaello Matarazzo e dell'attrice Yvonne Sanson: 'Domestic Bliss: Desire and the Family in Melodrama', in: M. Günsberg, *Italian cinema: gender and genre*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 18-59.

inizialmente come 'sex-symbol', vale a dire, impersonando quello stesso modello di donna vincente perché in grado di utilizzare l'attrazione sessuale come moneta di scambio. In questo sistema, Gala è rappresentata parodicamente, evidenziando gli eccessi di un personaggio che nel disperato tentativo di apparire attraente risulta grottesca. La risposta alla dinamica bellezza-successo arriva invece nel momento in cui il personaggio decide di uscire dal gioco, facendo di Gala non una 'diva normale' ma una voce ironica sulle relazioni tra i sessi. Gemma non parte all'attacco delle soubrette che dovrebbero farle concorrenza ma di coloro le cui aspettative sono quelle che forniscono alle soubrette la carta vincente. In questa 'trasformazione', in realtà, Gemma non fa altro che parlare con le parole di Luciana Littizzetto, interpretando, anche se per breve tempo, lo stesso ruolo che l'attrice interpreta sul piccolo schermo.

Dico per poco in quanto la trama fa rientrare questo tentativo di decostruzione entro gli schemi tradizionali di genere, riportando Gemma, in particolare, nei panni della 'donna normale', anziché in quelli di Littizzetto in TV. Nella parte finale del film, all'apice del suo successo, Gemma esprime il desiderio di presentare Sanremo. L'idea di partecipare a Sanremo è, per la prima volta, un progetto esclusivo della donna. Claudio, che nel frattempo è diventato non solo il suo manager ma anche il suo compagno, è addirittura contrario. La conferenza stampa in cui viene fatto l'annuncio è rivelatoria in quanto Gemma è per la prima volta sola, anche visivamente, nell'inquadratura che la riprende in primo piano. Se il progetto sembra fallire, però, non è veramente a causa del fatto che gli impedimenti sono troppi. Invece, è Gemma a ritornare sui suoi passi nel momento in cui, durante la campagna per ottenere il ruolo, scopre che i sentimenti di Claudio verso di lei non sono sinceri. Il piano professionale viene meno nel momento in cui l'ideale d'amore della protagonista s'infrange. In altre parole, Gemma incarna le contraddizioni del discorso postfemminista di cui parlavo prima, dimostrando da una parte l'indipendenza necessaria per affermarsi nel sociale e, dall'altra, caratteristiche tradizionalmente femminili nei rapporti affettivi. La delusione amorosa spinge Gemma a perdere le aspirazioni da protagonista, cambiando nuovamente il colore dei capelli a un comune biondo castano e accettando un lavoro ad una scuola guida. Il film poi si conclude con un lieto fine, con Claudio che torna sui suoi passi per chiedere perdono, la coppia che si riconcilia e Gemma che viaggia sulla stessa corriera in apertura ma questa volta verso Sanremo. La scena sembra suggerire il successo della 'donna normale', tuttavia, nel contesto di uno spazio immaginario e conformista, dal punto di vista della politica di genere, tipico della commedia romantica. Il cerchio si chiude, cinematograficamente, con la stessa identica immagine della corriera ripresa dall'esterno e di fronte, e discorsivamente con un ritorno all'ordine.

Postfemminismo, adulterio, e lavoro: *Se devo essere sincera*

La stessa parabola potremmo dire normalizzante si ritrova nel secondo film che vede Littizzetto protagonista, *Se devo essere sincera*, in cui l'attrice interpreta il ruolo di un'insegnante di scuola superiore che ama leggere i gialli, si improvvisa detective e, nel frattempo, ha una relazione extra-coniugale. In *Se devo essere sincera*, un film che come dice il titolo si riferisce continuamente al discorso della (in)fedeltà, la protagonista (Adelaide, interpretata da Littizzetto) vive un rapporto di coppia in cui il marito non soddisfa i suoi desideri di affetto e richieste di attenzione, e in più la tradisce. Un giorno, arriva a scuola Bianca, sostituita di una collega in maternità. La dinamica Adelaide-Bianca sottolinea le differenze tra le due, negli aspetti fisico ed economico. Bianca è molto bella, molto ricca, ma soprattutto lavora per piacere e non per necessità. Pochi giorni dopo il suo ingresso in aula, Bianca, la quale casualmente è anche la padrona di casa della più cara amica di Adelaide, viene

trovata morta in circostanze misteriose. Alla fine si scoprirà che l'assassino è proprio il fidanzato dell'amica di Adelaide, la quale ha iniziato, nel frattempo, una breve storia d'amore e di sesso con Gaetano, l'investigatore di polizia incontrato a scuola a causa delle indagini. Alla fine del film, non solo si scoprirà l'assassino ma anche che, per Adelaide, la normalità del matrimonio vale più di un amante.

La congiunzione di lavoro e adulterio è l'aspetto del film che più mi interessa, in quanto solleva problematiche che mettono in relazione i rapporti fra i sessi nel pubblico e nel privato. In un saggio sul cinema americano contemporaneo, Suzanne Leonard ha evidenziato l'interdipendenza nel modo in cui il tropo della infedeltà nelle trame cinematografiche suggerisce qualcosa sul discorso sul lavoro che i film sottendono.²³ La contraddizione risiede, secondo Leonard, nell'enfasi sull'infedeltà come mezzo per svelare le ipocrisie di un ordine sociale restrittivo, sia familiare che economico, allo stesso tempo in cui la cultura postfemminista (lei stessa usa questo termine) sembra professare la tesi opposta di una completa emancipazione femminile in casa e al lavoro. Rispetto a questa tesi, *Se devo essere sincera* suggerisce che l'adulterio offre unicamente una temporanea evasione da un ordine sociale che è solo *apparentemente* restrittivo e che viene eventualmente e volontariamente *accettato* dalla protagonista. Allo stesso tempo, il film costruisce un discorso sul lavoro che valuta positivamente la dipendenza femminile in una relazione (non solo nella famiglia ma nel sociale), finalizzando il lavoro stesso alla costruzione di tali relazioni di dipendenza (anche se sottopagata e sottovalutata dai colleghi, uomini, Adelaide si sente soddisfatta dal suo lavoro sulla base dei rapporti che stabilisce con i suoi studenti).

La professione svolta da Adelaide, di fatto, appare come meccanismo necessario sia alla definizione del lavoro femminile come altro rispetto al capitale (proprio perché fa la professoressa in una scuola pubblica) che alla rivalutazione del matrimonio come relazione positiva per la donna. In questo senso, non abbiamo nel film quello che Leonard definisce lo scopo della narrazione dell'adulterio: criticare sia l'istituzione del matrimonio che le condizioni di lavoro, in un attacco simultaneo al matrimonio e al capitalismo. Il posto di lavoro è sì il luogo in cui Adelaide incontra il futuro amante (e quindi il lavoro può condurre alla crisi matrimoniale) ma anche il luogo in cui Adelaide alla fine accetta volentieri la propria condizione di subordinazione, rispecchiando nel rapporto con colleghi e studenti la propria situazione familiare con il marito e la figlia. Se il privato e il pubblico collidono è per ristabilire positivamente la divisione sessuale del lavoro e della famiglia. La professione dell'insegnante come tradizionalmente femminile (anziché quella del detective) e quella della madre (anziché dell'adultera) vengono reinstaurate alla fine. Rimane però quello che Leonard chiama 'the dire need to theorize work as it exists as a necessity rather than a feminist conquest'.²⁴ Infatti, Adelaide non riconosce la propria professione come sintomo della propria indipendenza ma piuttosto come una necessità (le bollette da pagare). In questo senso, l'arrivo della collega avvenente, Bianca, allusivamente di scarsa capacità intellettuale e decisamente impiegata senza necessità (come dice lei stessa, il marito ricco non le aveva mai concesso di lavorare) ripetono situazioni affini a quelle di *Ravanello pallido* e ne aggiungono di nuove, in cui la bellezza si presenta come una minaccia per la protagonista, solita a subire le prepotenze maschili e ora costretta a sopportare pure quelle di una donna. Dal punto di vista di Bianca, l'equivalenza tra inettitudine e bellezza rimane velata (e solo una supposizione) mentre con più

²³ S. Leonard, 'I Hate My Job, I Hate Everybody Here: Adultery, Boredom, and the "Working Girl" in Twenty-First-Century American Cinema', in: Tasker & Negra, *Interrogating Postfeminism*, cit., pp. 100-131.

²⁴ Leonard, 'I Hate My Job', cit., p. 111.

insistenza appare la critica all'arrivismo, e allo sfruttamento consapevole della propria avvenenza per raggiungere il successo. Bianca sembra essere punita per tale comportamento, con l'omicidio, e l'infedeltà, nel suo caso, non è certo un modo per criticare un sistema ma uno stigma per castigare la trasgressività del personaggio (Bianca infatti viene uccisa dal suo amante).

È notevole, si deve aggiungere, che in entrambi i film qui analizzati ci sia una storia di 'coming out': in *Ravanello pallido*, il fidanzato di Gemma si rivela essere gay; in *Se devo essere sincera*, un uomo avvenente che Adelaide credeva essere l'amante di Bianca, ha invece una relazione stabile con un uomo. In entrambi i casi, la presenza dell'omosessualità (unicamente maschile) sembra mirata alla decostruzione della presupposta virilità maschile ma rimane nello stereotipo di genere (per cui l'essere gay viene presentato secondo le consuete caratteristiche di effeminatezza). Chiaramente il tentativo non va completamente ignorato ma come per il finale sia di *Ravanello pallido* che di *Se devo essere sincera*, va inserito entro un discorso di genere che per quanto attento alla diversità mantiene un sistema gerarchico dei sessi che si conforma alla tradizionale struttura di subordinazione del femminile (sia esso attribuito all'uomo o alla donna).

Littizzetto e l'altra donna: il caso Sanremo

In conclusione, entro le strutture di genere della commedia romantica e nella ricomposizione dell'ordine che ne caratterizza la trama, la funzione comica del personaggio interpretato da Littizzetto si conforma socialmente, dimostrando una politica di genere che mantiene i ruoli tradizionali della donna nella famiglia e sul lavoro. A questo proposito vorrei concludere il saggio introducendo un terzo punto di vista sul caso Littizzetto, quello della rappresentazione mediatica dell'attrice e quindi del suo ruolo nel palinsesto televisivo. In particolare, mi riferisco alla partecipazione di Littizzetto e Fazio come conduttori al Festival di Sanremo 2013. Scelgo questo caso non solo perché rappresenta un punto di arrivo simbolico ma anche per il fatto che la presenza di Littizzetto è stata *interpretata* dai media precisamente come baluardo del discorso di opposizione *mainstream* di cui parlavo prima.²⁵ Come scrive il giornalista Stefano Miliani su *L'Unità* del 13 Febbraio 2013, Littizzetto 'si confronta con le super bellezze interpretando le donne normali, quelle che tutti conosciamo nella vita quotidiana'. L'ironia con cui il giornalista rappresenta le modelle fa trasparire l'equivalenza tra bellezza e inettitudine. La performance del co-conduttore, Fabio Fazio, invece, sembra servire a rappresentare l'uomo medio, vittima delle modelle e degno della compassione del pubblico. In altre parole, la presenza odierna e passata della bellezza femminile sul palcoscenico non determina un'oggettificazione del corpo della donna e una sua strumentalizzazione al fine di alzare lo share ma invece influisce negativamente sulla debole soggettività maschile. In questo quadro, a Littizzetto viene affidato il ruolo 'femminile' di sopportare la naturale inclinazione dell'uomo a cedere al canto delle sirene. Insomma, l'articolo di Miliani rappresenta Littizzetto all'Ariston solo apparentemente come presenza sovversiva in quanto serve a criticare le 'super bellezze', non tanto il sistema di organizzazione del Festival che le ha tradizionalmente sfruttate. Lo stesso Miliani in un altro articolo su *L'Unità* (16 Febbraio 2013) asseriva: 'Dimenticate le stangone incapaci di spicciar parola e tanto meno di reggere la difficile arte dello spettacolo. Se Sanremo di solito conferma modelli culturali conclamati e solitamente poco entusiasmanti, con Luciana Littizzetto l'edizione firmata Fazio ha compiuto una

²⁵ Il web è ricco di notizie simili: 'Ieri [Littizzetto] ha oscurato tutte le bellone salite sul palco dell'Ariston e ne ha dimostrato l'inutilità'. M. Volterra, 'Luciana Littizzetto oscura Bar Refaeli', *Funweek.it*, <http://www.youtube.com/watch?v=AXDrSqkKjFE> (30 gennaio 2014).

mezza rivoluzione'. In altre parole, il merito della 'mezza rivoluzione' va all'organizzazione di Sanremo, la colpa alle 'stangone' che fino a quel momento ne hanno impedito la buona riuscita. Del resto l'edizione è 'firmata Fazio', in altre parole, seppur al contrario, Littizzetto mantiene il ruolo della valletta.²⁶ Dov'è, allora, la 'rivoluzione'? Su *La Stampa* del 14 Febbraio, Gabriele Ferraris sostiene l'ipotesi di Miliani: 'Raiuno ha cambiato marcia, lo dice - e lo vuole - il direttore Giancarlo Leone, e l'ha fatto cominciando dal lavoro grosso, dal corpaccione di un Festival che appariva sempre più la reliquia di un'altra Italia, di un'altra era'. Più che di 'cambiamento,' invece, direi che si tratti di trasformismo (all'italiana): una riorganizzazione delle forze a disposizione in modo tale che la struttura non cambi ma la facciata appaia come rinnovata. Se la scelta di Fazio e Littizzetto significa la mancanza della valletta al fianco del presentatore, questo anche sottende l'idea che la valletta bella ma stupida fosse il problema, e non la logica che le sfrutta. Di fatto, le belle e stupide continuano ad esserci, sul palco, solo che Littizzetto (secondo i giornalisti) le mette in ridicolo.

Tuttavia, il trasformismo avviene, a mio parere, solamente tramite una *rappresentazione* di Littizzetto, in una particolare *interpretazione* della sua performance televisiva, della quale è possibile una visione alternativa. Osservando il testo della canzone cantata da Littizzetto a Carla Bruni, ad esempio, non traspare tanto l'attacco verso la modella e cantante, o l'intenzione di identificarne la bellezza con una mancanza d'intelligenza o abilità. Tutt'altro, il testo sottolinea con ironia le mancanze e imperfezioni dell'attrice, mettendo in luce quelle caratteristiche grottesche che caratterizzano il suo personaggio: 'Lei era premier dame / lo premier nan. [...] Lei sale sulla Eiffel / col dito tocca il ciel / io porto lungo il Po / il cane a far popò'.²⁷ Durante un'intervista con Silvia Fumarola, Littizzetto nuovamente sostiene di non essere in competizione con le modelle e di non ritenersi a loro superiori. Dice Fumarola: 'Stangone, vallette mute, lei non è la classica donna da arredamento'. Alla quale Littizzetto risponde:

'Mah un po' di arredamento lo faccio, Fabio mi sposta come un carrello, sono sempre nel posto sbagliato al momento sbagliato [...]. Alle prove sbaglio a dire i numeri degli sms. È il mio incubo notturno. Ora capisco le conduttrici quando danno i numeri'.

La novità, quindi, non è tanto nella scelta dell'organizzazione di Sanremo di avere Littizzetto come co-conduttrice ma nel rapporto che la stessa stabilisce con le 'superbellezze'. Mentre la stampa fa di Littizzetto uno strumento per attaccare le vallette, secondo la logica del 'beauty trade-off', Littizzetto fa della propria 'bruttezza' un mezzo per mettere a nudo entrambe (bellezza e bruttezza) con ironia, come maschere della femminilità, da indossare e togliere a proprio piacimento.

In conclusione, gli esempi portati in questo saggio espongono le modalità con le quali la performance grottesca di Littizzetto decostruisce il discorso fondamentalmente moralista della critica ai modelli femminili postfemministi mettendosi, anziché in opposizione alle donne la cui bellezza viene sia sfruttata che attaccata, dalla loro parte. Allo stesso tempo, attraverso la rappresentazione consapevole della propria esclusione dal sistema entro cui la bellezza diviene principale moneta di scambio, i personaggi-Littizzetto espongono parodicamente le

²⁶ Si pensi anche alla struttura del programma *Che tempo che fa* dove, a fianco di Fazio e in contrapposizione a Littizzetto, vediamo comunque la presenza della 'valletta muta,' Filippa Lagerback. Si noti anche che Littizzetto ha difeso pubblicamente Lagerback alla trasmissione *Victor Victoria*, presentata da Victoria Cabello, del 9 marzo 2010 ammirandone intelligenza e personalità.

²⁷ Il video della canzone di Littizzetto (da cui ho trascritto il testo citato) è disponibile on-line su *corriere.it*: <http://video.corriere.it/sanremo-luciana-littizzetto-canta-assieme-carla-bruni/ec99dc9a7625-11e2-a850-942bec559402>.

dinamiche di potere che lo sottendono. Infine, il confronto tra le caratteristiche con cui tali personaggi si definiscono nelle varie rappresentazioni, cinematografiche e televisive, suggerisce un legame tra narrazione e soggettività che dimostra la maggiore fluidità e potenzialità del mezzo televisivo nella produzione e performance di modelli alternativi di genere.

Parole chiave

Luciana Littizzetto, grottesco, postfemminismo, femminilità, genere

Paola Bonifazio è Assistant Professor of Italian nel Dipartimento di francese e italiano (The University of Texas, Austin). Si è laureata presso l'Università Cattolica di Milano, ha conseguito un dottorato in Italian Studies presso la New York University e un Master in Letteratura Italiana presso la University of Pittsburgh. Il suo libro sui cortometraggi del dopoguerra che rappresentano la modernizzazione in Italia, dal titolo *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, è stato pubblicato dalla University of Toronto Press nel 2014. Dal 2011, è membro e co-fondatrice del gruppo di studio Culture and Politics of Gender in Italy e co-editor della rivista *gender/sexuality/Italy*.

University of Texas at Austin - Department of French and Italian
201 W 21st St STOP B7600, Austin, TX 78712-1800 (USA)
pbonifazio@austin.utexas.edu

SUMMARY

Luciana Littizzetto, postfeminism, and the dangerous art of playing the fool

The goal of this paper is to study the performative strategies by which the comic persona of Luciana Littizzetto deconstructs post-patriarchal representations of femininity and womanhood in contemporary Italian popular culture. I argue that Littizzetto's character(s) (on television and in films) engages in a 'postfeminist' critique of the system of sex and power, in which many women have recently found their fortune, and that is primarily embodied by the showgirls and/or female politicians supported by the ex-Prime Minister Silvio Berlusconi. By positioning herself as the woman who is excluded from the circle of power to which other (beautiful and attractive) women have access, Littizzetto's character(s) unveils the contradictions that embed 'postfeminist' models of female emancipation, blessed (or cursed) by the archaic power of beauty, as well as empowered by sexual liberation. I will purposefully use the attribute 'postfeminist' to describe both the comic subject and the female 'White Clowns' in Littizzetto's comic performance. In this way, I hope to highlight the complexity of the attribute itself, rather than using the term as a fixed category of analysis. In my view, 'postfeminism' indicates both continuities between contemporary practices of female emancipation and second wave feminism, as well as a dismissal. In my essay, I will show that Littizzetto's comic act does not aim at denigrating the 'other' woman and lacks the underlining moralistic attitude of other critical voices, such as Lorella Zanardo and her *Il corpo delle donne*. Rather, it is crafted against a 'queen' whose power is not denied but rather acknowledged and therefore naked. By physical gestures and verbal expressions, her living and acting persona ultimately exposes the *masquerade* of femininity, both her own and that of others.