



## Transgenre

### Contaminazioni e transiti tra generi televisivi e generi sessuali

di Federico Boni

Università degli Studi di Milano

#### Abstract

Uno degli aspetti più interessanti della televisione di questo primo decennio del 2000 è forse l'inedita fusione e confusione dei generi della programmazione, un fenomeno senza dubbio già evidente nei decenni scorsi, ma che negli ultimi sembra aver trovato nuove declinazioni e un "super-genero" in grado di contenerne la complessità: la *reality tv*. A questa contaminazione di generi si accompagna sempre più frequentemente la presenza – all'interno di tale programmazione – di personaggi *transgender*, generi sessuali in transito attraverso generi televisivi anch'essi ambigui e indeterminati. L'articolo propone un viaggio all'interno di questa "zona di confine" televisiva, concentrandosi in particolare sulla partecipazione (e sulla vittoria) di Vladimir Luxuria all'ultima edizione dell'*Isola dei Famosi*.

#### 0. Introduzione

1. (De)generi sessuali e (de)generi televisivi
2. La transtelevisione
3. L'isola dei generi perduti
4. Conclusioni

## **o. Introduzione**

L'articolo si propone di analizzare un fenomeno piuttosto recente nel panorama televisivo, almeno per quanto riguarda l'emittenza italiana: la presenza di personaggi *transgender* all'interno di programmi che, a loro volta, non hanno una connotazione "forte" di genere, e che proponiamo di chiamare *transgenre*. Forse, anzi, proprio questa indeterminatezza di genere di certa programmazione televisiva, peraltro popolarissima, rende alcune trasmissioni particolarmente congeniali per la presenza al loro interno di individui la cui collocazione sessuale è quantomeno ambigua.

Il fenomeno, per quanto recente, ha antecedenti nella televisione dell'"altro ieri". A questo proposito va ricordato almeno il caso di Maurizia Paradiso, uno dei transessuali più celebri del mondo televisivo italiano, ma di quel "sottobosco" televisivo regno delle televisioni private e locali e dei network. Maurizia Paradiso è la conduttrice di programmi "storici" dei network locali italiani come *Vizi privati* e *Colpo Grosso*, ma oggi, non casualmente, è la regina incontrastata dei programmi-televendita più o meno porno delle notti televisive, trasmissioni che sono tra le più esemplari della tendenza *transgenre*: produzioni da studio? Televendite? Programmi promozionali? Il tutto, all'interno del *frame* più ambiguo e sfumato: quello della notte televisiva.

Ed è appunto oggi che il *transgender* domina in alcune trasmissioni-culto della televisione italiana: si pensi alla notevole popolarità ottenuta negli ultimi anni da Platinette, disk-jockey *en travesti* che partecipa da alcuni anni alla popolarissima trasmissione *Amici di Maria de Filippi*, su Canale 5, nel *parterre* insieme ai docenti della "scuola" del programma. O, ancora, si pensi alla presenza di un transessuale nell'edizione 2008 del *Grande Fratello*, o alla partecipazione e alla vittoria – e veniamo al caso che prenderemo in esame nell'articolo – di Vladimir Luxuria all'*Isola dei Famosi*, un evento che è stato salutato (o condannato) come la definitiva ratifica della contaminazione tra televisione, spettacolo, politica e *trash*, facendo parlare qualcuno, significativamente, di *transpolitica*.

L'articolo vuole appunto esplorare questo scenario di commistione e di confusione tra generi (*televisivi* e *sessuali*), cercando di individuare logiche e narrazioni che sovrintendono alla produzione e alla riproduzione di tale televisione *transgenre*.

### **1. (De)generi sessuali e (de)generi televisivi**

Se i corpi e le sessualità sono stati fino ad ora sottoposti a meccanismi improntati a dinamiche di esclusione/inclusione, ciò è stato possibile (anche) grazie a efficaci dispositivi di "scena" e "retroscena" (Goffman 1969) volti ad assicurare la "rispettabilità" e la "civiltà" (Elias 1982) dei corpi stessi. In particolare, tali dispositivi hanno assicurato l'accesso alla "scena" ai corpi *rispettabili* e *sani*, relegando i corpi *incivili* o *malati* nel "retroscena" (cogni-

tivo o reale: il “bando” o il “lasciar-morire”). Il solo modo di accedere alla “scena” per un corpo *incivile* poteva essere (solo) quello di essere “messo in mostra”, dopo un processo di normalizzazione e neutralizzazione.

Questo scenario – per la cui analisi sono fondamentali gli studi compiuti da Erving Goffman – è stato sottoposto a un aggiornamento da un sociologo canadese di stampo goffmaniano, Joshua Meyrowitz (1993), secondo il quale i media elettronici (e quindi, sostanzialmente, la televisione) avrebbero avuto un ruolo determinante nell’abbattere i confini tra scena e retroscena, contribuendo con ciò a determinare una confusione tra sfera pubblica e sfera privata. Questo comporterebbe non solo l’esposizione dei “corpi incivili” (l’omosessuale, il transessuale, il travestito, la pornodiva, ecc.), ma anche l’avvicinamento di corpi che prima funzionavano quasi esclusivamente da “dispositivi simbolici” (ad esempio, il corpo ravvicinato dei leader politici – si pensi a Silvio Berlusconi [Boni 2008]). Non solo, quindi, la messa-in-scena dell’*o-sceno*, ma anche la ridefinizione di ruoli, comportamenti e rituali delle sfere pubblica e privata, derivante dalla de-sacralizzazione del *self* goffmaniano (l’oscenità come *uscita dal sacro*). L’analisi di Meyrowitz può essere importante per capire quale ruolo giochino i corpi e le sessualità degli individui nel nuovo scenario televisivo a cui è dedicato questo numero monografico di *Ocula*. Secondo Meyrowitz, infatti, è proprio la dimensione più strettamente fisica, corporea – e *sessuale* – a essere interessata a tale mutamento.

Oggi una moltitudine di persone – di fatto, l’intero pubblico di fruitori dei media elettronici – ha accesso a tutta una serie di informazioni che prima erano interdette dal normale sistema di inclusione/esclusione. Queste informazioni spaziano dallo sguardo ravvicinato sull’*intimità corporea* di personaggi famosi o persone comuni, alla conoscenza degli stili di vita di categorie sociali tradizionalmente separate (gli adulti rispetto ai giovani e ai bambini, il mondo maschile rispetto a quello femminile, ecc.).

Con questo, mutano in maniera piuttosto radicale le stesse condizioni che *producono e significano* le sessualità e i corpi “globalizzati”, sessualità e corpi diversi rispetto a quelli, tutto sommato più “docili”, delle tradizionali comunità nazionali. L’esposizione e il contatto ravvicinato (dello *sguardo*, della *conoscenza*) con sfere d’intimità prima negate favoriscono la confusione tra comportamento pubblico e privato, con la nascita di nuove identità di gruppo (a spese di altre: si pensi alla distinzione tra maschile e femminile) e la possibilità di conoscere dimensioni della sessualità che prima erano severamente relegate al “dietro le quinte” della società – il che spesso si traduceva non tanto nel semplice privato, quanto in luoghi di segregazione e di controllo come la clinica, l’ospedale o il manicomio.

Oggi, con la televisione, anche queste soglie vengono riformulate. Ciò che della dimensione corporea e sessuale era tradizionalmente considerato come deviante viene sistematicamente mostrato: corpi e sessualità “incivili” acquisiscono una visibilità inedita, escono dalla loro dimensione *carnevalesca* (Bachtin 1979); l’osceno diviene un fenomeno di massa (Stella 1991), la televisione un mezzo “carnevalesco” (Fiske 1987). Non è un caso che uno studioso della comunicazione come Philippe Breton (1996, 140) osservi – da una prospettiva critica – come la pornografia costituisca “la scena simbolica centrale della ‘società della comunicazione’”.

È interessante peraltro notare come un approccio storico alla questione trovi una significativa relazione tra il graduale abbassamento di determinate soglie corporali e l'avvento dei mass media. George Mosse, in alcuni dei suoi studi più importanti (Mosse 1996; 1997), mette esplicitamente in relazione la nascita di gruppi e movimenti, antagonisti con quella che era la soglia della *rispettabilità* di corpi e comportamenti sessuali, proprio con l'avvento della "società di massa", a cavallo tra Otto e Novecento, rappresentato dai nuovi scenari metropolitani (Mosse 1997, 115) e dal sorgere dei nuovi mezzi di comunicazione di massa (*ibidem*, 105).

Anche Meyrowitz, nella sua analisi storica, mette in relazione il diffondersi dei media (e della televisione in particolare) e un tipo di comportamento in pubblico che prima era riservato al "retroscena" della vita sociale. Lo studioso canadese trova una correlazione tra la crescita della prima generazione di "figli della televisione" e lo scoppio dei conflitti sociali della fine degli anni Sessanta. Si tratta, secondo Meyrowitz, della prima generazione a cui la televisione mostrò i "panni sporchi" della "società perbene" degli adulti. Ebbene, il comportamento che i giovani dei movimenti contestatari assunsero come cifra identitaria è ben rappresentato da quello che Goffman definisce "comportamento da retroscena", che consiste ad esempio nel profanare, fare apprezzamenti sessuali in modo aperto, vestirsi in modo informale, sedersi a terra e atteggiarsi "disordinatamente", gridare, o avere uno scarsissimo autocontrollo a livello fisico – come masticare, ruttare o produrre flatulenza (Goffman 1969).

È il fenomeno che Leslie Fiedler, nel suo saggio sui *Freaks* (1981), definisce "freaking out": dopo la stagione dei "figli dei fiori", sostiene Fiedler, "siamo tutti diventati un po' *freak*"; inoltre, oggi "essere *freak* non è un destino, una condizione nella quale si nasce, come sembrava dirci il *freak show* di una volta, ma un obiettivo" (*ibidem*, 315, 326). È qui la differenza: se prima l'*errore/orrore* del corpo osceno e incivile aveva diritto di cittadinanza solo come fenomeno da baraccone (letteralmente), oggi tra i corpi globalizzati si dà la possibilità del *self-made freak*, del corpo-osceso come obiettivo (così Fiedler) o, per dirla con Turner (1996), come *progetto*. Si pensi ai diversi tipi di intervento sul corpo, oggi più che mai diffusi: tatuaggi, scarificazioni, *piercing*... Ma, soprattutto, si pensi agli interventi sul proprio corpo che comportano anche un intervento sulla propria identità di genere e sulla propria sessualità: in questo senso, come vedremo, il caso di Vladimir Luxuria è particolarmente esemplare.

Con questo, non si vuole suggerire l'idea che la logica mediatica dello "spazio intermedio" tra scena e retroscena costituisca senz'altro una sorta di "riscatto" per la legittimazione dei "corpi infami"; infatti tale logica non solo può venire sfruttata dagli stessi "corpi del potere", ma può anche ristabilire confini e pregiudizi consolidati. Si pensi a corpi e sessualità presenti nei nostri palinsesti televisivi, spesso mostrati ed esposti alla visibilità del pubblico con una logica non dissimile da quella dei *freak shows*. Piuttosto, si vuole sostenere che se è vero, come sostiene Bourdieu (Shilling 1993), che noi disponiamo di un "capitale fisico", allora è possibile ipotizzare che le aumentate possibilità di accesso al "capitale di informazione" (informazione su corpi, generi, sessualità, modi di vita, ecc.), assicurateci dallo "spazio intermedio" televisivo di cui parla Meyrowitz, costituiscano una *risorsa* in più per un no-

stro “progetto” in relazione al corpo e alla sessualità. Progetto che, come tutto ciò che pertiene alla sfera aleatoria dell’(auto)imprenditorialità, comporta rischi e pericoli; ma d’altronde, in un’epoca dove il rischio è globale (Giddens 1994), anche le sessualità e i corpi globalizzati non possono che *mettersi in gioco*; un gioco la cui posta consiste, come Goffman ci ha insegnato, in quel che rimane del proprio *self*.

Ma se questa è la sorte dei generi sessuali *sub specie mediatica*, va detto che anche gli stessi generi televisivi hanno subito, negli anni, un vero e proprio processo di “degenerazione”, in un modo piuttosto simile a quanto abbiamo visto accadere per la sessualità. Ma, arrivati a questo punto, se vogliamo parlare di generi televisivi e non di generi sessuali, appare quanto meno opportuno cominciare chiarendo che cosa si possa o si voglia intendere per *genere*.

Chiariamo allora subito che ciò di cui ci si occupa in questa sede non sono propriamente i generi più o meno rigidamente definiti, bensì linguaggi, poetiche, contenuti nuovi ed emergenti nella televisione italiana, che si valgono di generi e formati diversi fra loro. Con la “degenerazione” suggerita dal titolo del paragrafo, pertanto, non si vuole sostenere un ridimensionamento dei generi o una loro completa riformulazione; né, tanto meno, se ne vuole celebrare una presunta morte:

l’infrazione e la trasformazione, l’assimilazione e il proliferare dei generi sono fenomeni *interni* al sistema stesso dei generi: ne rappresentano l’aspetto dinamico e non qualcosa di esterno. Certo i mutamenti sono stati e sono rilevanti, ma sembra essere avvenuto più un rimescolamento. Si può dire anzi che la proliferazione di nuovi generi “misti” finisce per enfatizzare la centralità dei generi nella comunicazione televisiva, rendendoli non tanto meno necessari, quanto piuttosto più “difficili” da riconoscere e da classificare (Wolf 1986, 171).

Ciò che è importante sottolineare in questa sede è che “un genere si definisce in base ad un complesso di tratti, di elementi; esso si costituisce in base al sistema di relazioni (tra contenuti, forme, ruoli discorsivi, caratteri produttivi, sistemi di attese, processi di decodifica attivati) che lo caratterizzano” (*ibidem*, 169). In definitiva, se noi consideriamo il genere un “contratto” (Wolf 1986), un “patto comunicativo” tra emittente e ricevente (Casetti, 1988), siamo anche in grado di focalizzare l’attenzione su tutto quel sistema di linguaggi, poetiche, funzioni sociali che caratterizzano alcune delle novità della programmazione televisiva degli ultimi anni.

Sono i temi, i contenuti, piuttosto che i formati, a permetterci di distinguere tra questi nuovi tipi di programmi; e pur in questa accezione larga di “generi”, è piuttosto evidente come un tipo di programmazione possa avere tratti comuni all’uno o all’altro dei restanti tipi, con estrema fluidità. Ugo Volli (1994, 234) sostiene che

quel che conta soprattutto nei generi è il loro funzionare da schemi cognitivi che indirizzano la fruizione. In ogni epoca, in ogni cultura, il destinatario della comunicazione di massa (nel senso più ampio del termine) è padrone di un certo numero di questi schemi: sa che cos’è un mito, una fiaba, un quotidiano, uno spot pubblicitario, una storia biblica. Riconoscendo questi schemi è in grado di interpretare con grande rapi-

dità i loro contenuti a partire da caratteristiche formali apparentemente neutre o addirittura paratestuali [...], di distinguere “finzione” e “verità”, “divertimento” e “informazione”, storie “per uomini”, “per donne”, “per bambini” e così via [...]. Dei generi si dà solitamente una conoscenza empirica, soprattutto in una società come la nostra, dove il loro elenco e la loro definizione cambia molto velocemente.

I generi, in definitiva, interessano la massmediologia perché rappresentano un interessante caso di relazione tra gli aspetti produttivi, i prodotti dell'industria mediatica e i fruitori di tali prodotti. I generi costituiscono dei buoni indicatori che dicono ai produttori che cosa produrre e come distribuire ciò che producono, e al pubblico come fruire (con quale atteggiamento, con quali aspettative, con quale disposizione d'animo) di tali prodotti. Perché, alla fine, “il genere non è solo un concetto elaborato da critici e teorici, ma una realtà concreta, determinata soprattutto dall'uso che ne fa chi produce i testi, che li distribuisce e che ne fruisce” (Grignaffini 2004, 21).

Proviamo allora ad avanzare l'ipotesi che i generi *non siano legati solo ai testi* ma *all'insieme dello spazio culturale* in cui i prodotti vengono ideati, distribuiti e consumati. In altre parole, il genere western del cinema americano, ad esempio, non è dato solo dall'uso di cavalli, cowboy e praterie del West, ma è un “luogo comune” in cui industria culturale e pubblico condividono il modo di raccontare storie, la costruzione di divi, infine la creazione di un immaginario fatto di pistoleri, cactus e saloon. Girare un western significa perciò per chi lo scrive, dirige, produce e interpreta tener presente un insieme di formule, di regole, che da parte sua il pubblico riconosce immediatamente come appartenenti al genere western. Ancora, ogni volta che in un prodotto culturale, dal cinema alla pubblicità, dal fumetto al videogame, appariranno cavalli e pistoleri scatterà l'immediata consapevolezza da parte del pubblico di trovarsi all'interno di un genere ben definito, con le sue regole (il cowboy solitario ha la meglio contro la banda di fuorilegge), il suo immaginario estetico (cappelli, pistole, cavalli, canyon e saloon sono tra gli elementi irrinunciabili), i suoi personaggi (cowboy e indiani) e i suoi valori (l'onore, il rispetto per la legge ecc.) (*ibidem*).

Ecco: il genere è un concentrato di “luoghi comuni”, che veicolano tutto un immaginario. E allora, quanto più i generi si frammentano e si ibridano tra loro, tanto più i luoghi comuni e gli immaginari di cui questi si fanno portatori si frammentano e si polverizzano. E questo è per noi di enorme importanza, perché forse è (anche) per questo motivo che possiamo parlare di generi “degenerati” sia in relazione alla programmazione televisiva che in relazione alla sfera della sessualità.

E qui arriviamo al *reality*, perché se c'è un luogo della programmazione televisiva che in questi ultimi anni ci dà la cifra di questa frammentazione e ibridazione dei generi, ebbene questo è il “macrogenere” (è difficile chiamarlo altrimenti) del reality. Non a caso è su un reality, *L'Isola dei Famosi*, che concentreremo la nostra analisi, e sulla partecipazione all'edizione 2008 dell'*Isola* dell'esponente più esemplare dell'ibridazione dei generi sessuali, Vladimir Luxuria. Ma torniamo al reality, e alla sua caratteristica al momento per noi essenziale, che è appunto quella di contenere un po' tutti i generi della televisione. Secondo Anna Sfondini (2009, 68),

la Reality tv accorpa programmi molto diversi tra loro che pervadono gran parte della programmazione televisiva, al punto da rappresentare per alcuni studiosi il “genere totale” della televisione contemporanea o l’estetica televisiva dominante.

E infatti, hai voglia a classificarli: “la progressiva ibridazione tra generi diversi o la creazione di sub-generi – fenomeni comunque connaturati al linguaggio televisivo – rendono [...] difficile, e sempre provvisorio, stabilire un criterio unico per la loro classificazione” (*ibidem*, 72). Si è tentato, certo: e allora vai di “Utility Tv” (la “Tv utile” durata da noi fino ai primi anni Novanta), “People show” (dove la televisione diventa il palco per le esibizioni di personaggi comuni, della vita quotidiana), “Psycho Drama Game” (la Tv delle “esperienze straordinarie”, vissute da individui ordinari), “Talent Show” (*Amici di Maria De Filippi*, per intenderci; dove peraltro vedremo fare capolino presenze “trans” declinate soprattutto sul travestitismo), “Docu-reality” (dove alcuni aspetti dei partecipanti, di nuovo persone ordinarie, vengono migliorati dall’intervento della televisione), e così via. Ma sono poi le stesse singole trasmissioni, al loro interno, a partecipare di questa confusione di generi: proprio nell’*Isola dei Famosi*, esattamente come nel “primogenito”, *Il Grande Fratello*,

operano [...] due differenti forme di ibridazione: la prima è legata all’uso di più generi televisivi, come il Game show che stabilisce delle chiare regole di gioco, il talk show settimanale guidato da un conduttore, il documentario di osservazione di un fatto che accade realmente in diretta, la soap opera che lega in una narrazione le vicissitudini quotidiane dei protagonisti; la seconda riguarda la dimensione intermediale del prodotto [...], veicolato da un sistema di appuntamenti televisivi e attraverso i nuovi media (la televisione satellitare e internet che garantiscono la diretta 24 ore su 24), che lo rendono un testo aperto alle strategie di interazione e personalizzazione messe in atto dal pubblico di fruitori (*ibidem*, 104-5).

E se questo era già vero per i reality della prima generazione, che, partiti come poetica della “tv della realtà”, si sono sempre più definiti come poetica degli aspetti emotivi ed espressivi del retroscena della vita sociale (Aroldi e Villa 1997), dove a essere messi in scena erano vissuti pregressi nella storia di vita di persone comuni (Demaria *et al.* 2002), oggi, con la “seconda generazione”, il tutto è ancora più complesso, poiché “la tv stessa è divenuta capace di generare veri e propri percorsi emozionali contenendoli all’interno del programma” (Sfardini 2009, 85). Una trasmissione come *L’Isola dei Famosi* “si interessa più ai volti che ai vissuti pregressi dei suoi protagonisti, alle potenzialità relazionali e caratteriali di cui sono portatori piuttosto che alle vicende sentimentali già successe fuori dallo spazio televisivo” (*ibidem*). Ecco perché, in tutto questo, gioca un ruolo cruciale la fase del casting, con scelte discusse (lo vedremo più avanti) come quella di Vladimir Luxuria.

Dunque, il reality come “de-genere” che racchiude tutti i generi e tutte le poetiche della televisione, a livello sia diacronico che sincronico; ibrido e frammentato anche nella ricezione da parte della stessa accademia, dove accanto a chi vi legge uno dei luoghi dove sia possibile far circolare i discorsi sulla vita quotidiana c’è, inevitabilmente, chi vi individua il luogo privilegiato della cultura più “bassa” e volgare (*degenerata*, appunto), il *trash* allo stato

puro. Si è parlato prima, a proposito della visibilità mediatica di generi e sessualità prima confinati al retroscena della vita sociale, di una dimensione da *freak show*; ebbene, non è casuale che proprio al *freak show* si rifaccia il titolo di uno studio sul reality, a proposito delle sue logiche, dei suoi modelli e delle stesse modalità di ricezione da parte dei pubblici e degli accademici (cfr. Dowey 2000). *Let's freak out*. In Tv, naturalmente.

## 2. La transtelevisione

Come si è anticipato nel paragrafo precedente, uno degli effetti più evidenti della confusione tra comportamento pubblico e privato provocata dalla televisione e analizzata da Meyrowitz riguarda la *fusione tra maschile e femminile* (cfr. anche Boni 2007). L'accesso – assicurato dalla televisione – a mondi tradizionalmente separati come i rispettivi spazi di retroscena maschile e femminile porta a una maggior conoscenza del “mondo delle donne” e a una rappresentazione “realistica, cruda e demistificata del mondo maschile” (Meyrowitz 1993, 380). Quello che succede, in definitiva, è che “i ruoli maschili e femminili si stanno fondendo. Non solo le donne assomigliano di più agli uomini, ma aumentano anche le somiglianze reciproche tra i due sessi” (*ibidem*, 326). Peraltro, in virtù di questo fenomeno, lo stesso concetto di *maschilità* è oggi da più parti messo in questione e in discussione (Connell 1996).

Benché questo fenomeno riguardi il funzionamento in generale delle logiche televisive piuttosto che i contenuti specifici di quanto venga trasmesso o mostrato, può essere legittimo aggiungere come sia ormai comune e diffusissima la pratica di mostrare tale *con-fusione* di generi e sessualità nei più banali messaggi televisivi, siano essi gli spot della moda (uomini vestiti da donne, donne vestite da uomini, atteggiamenti più o meno esplicitamente omosessuali), o altri tipi di messaggi (come le pubblicità per le creme depilatorie maschili, ma anche fiction con attori androgini, o con tematiche dichiaratamente gay).

E qui entra in scena il *case study* del nostro articolo. Perché l'aspetto di questo fenomeno che è più importante per il nostro lavoro, e che si collega direttamente all'esperienza del *corpo* e della *sessualità* di Vladimir Luxuria, è proprio l'idea dello stretto – e inevitabile – rapporto tra la cultura del travestitismo e una sorta di nuovo “regime della visione”, a cui non è alieno un mezzo di comunicazione come la televisione, e un “macrogenere” come il reality. Un nuovo regime della visione dove, nella dimensione televisiva, ha una parte preponderante la confusione di generi prima stabiliti in maniera più chiara e netta. Cominciamo dal primo aspetto, la cultura del travestitismo, concepita come una cultura della trasformazione, del *transgender* in senso lato (Garber 1994): secondo Luxuria “la cultura è transgender, è oltre i generi, non si incasella in un genere delimitato da steccati di proprietà privata” (Luxuria 2007, 99). Ce n'è anche per la televisione, anzi per un reality come il *Grande Fratello*, progenitore di quell'altro reality, *L'isola dei famosi*, a cui la stessa Luxuria parteciperà l'anno dopo aver scritto queste righe:

la televisione è cultura, ma non può trasformarsi in “la” cultura, perché la cultura è transgender, ha bisogno di altri punti di riferimento: non ci sarebbe il momento del



“confessionale” in un reality show se non ci fosse stato il momento dell'*aside* nel teatro elisabettiano, ovvero quella scena in cui la trama è congelata, immobile e l'attore separato dagli altri personaggi si rivolge solo allo spettatore, dicendo a lui cose che gli altri personaggi non sapranno mai (*ibidem*, 100).

In tutto questo è centrale un nuovo tipo di regime della visione, dove entra in gioco il “potere dell'occhio” (*ibidem*), un occhio che guarda chi vuole essere guardato, esattamente come nei reality a cui si è appena fatto riferimento: “è tutta una questione di occhi, il potere degli occhi. Gli occhi penetrano, stimolano, provocano un effetto esterno” (*ibidem*, 21).

Ed è proprio questo il punto: perché il corpo di Vladimir Luxuria è un corpo mediale, esposto *dai* e *nei* media allo sguardo di un pubblico generalista almeno quanto sono generaliste le reti dei programmi in cui compare Luxuria. Il corpo e la sessualità “de-generi” e “de-generati” come quelli di Luxuria hanno ormai colonizzato i palinsesti delle televisioni pubbliche e private, nazionali e locali<sup>1</sup>, e proprio qui hanno trovato il luogo – mediatico – in cui sdoganarsi, rendersi visibili e “normali” – o *normalizzati*. Vediamo come Luxuria, nelle sue stesse parole, attribuisca a una delle trasmissioni più popolari e generaliste della nostra televisione, il *Maurizio Costanzo Show*, questa strategia e questo effetto di sdoganamento:

Il fenomeno drag è stato sdoganato al grande pubblico con le puntate del Maurizio Costanzo Show: la redazione del popolare talk-show era venuta a conoscenza del successo delle nostre notti e così sono stata ospite molte volte della trasmissione su Canale 5 e questo ha accresciuto notevolmente la mia popolarità (Luxuria 2007, 94-5).

Il *Maurizio Costanzo Show* è stato solo l'inizio di una serie di apparizioni a molte delle trasmissioni più popolari della televisione italiana recente, come *Cronache Marziane*, *Markette* e *Storie di vita*. Va ricordato come molte di queste trasmissioni siano la declinazione italiana di format stranieri, giusto per non perdere di vista la dimensione globale delle logiche televisive che permettono tale “sdoganamento” di corpi e sessualità prima confinati a tristi e inquietanti retroscena sociali. Di più: si tratta soprattutto – almeno per i primi due titoli – di alcune tra le trasmissioni più “transgenre” della televisione degli ultimi anni. Varietà, certo, ma anche talk, in parte reality – sempre che cercare categorie già in uso abbia un qualche significato nel tentare di definirle.

La visibilità di Vladimir Luxuria non è rimasta confinata al medium televisivo – che, pure, è quello più pervasivo e quello che entra nelle nostre case in maniera “gratuita” –, ma si è estesa ad altri media tradizionali, primo fra tutti il cinema<sup>2</sup>. Solo alcuni titoli tra quelli che vedono la partecipazione di Luxuria: *Come mi vuoi*, di Carmine Amoroso (con Enrico Lo Verso, Monica

<sup>1</sup> Ricordiamo, come abbiamo fatto nell'introduzione, il caso di Maurizia Paradiso, con il quale peraltro non abbiamo soltanto un personaggio del sottobosco televisivo tipico dell'emittenza locale privata, ma – poiché lo scenario dei media è quanto mai composito e pervasivo – impegnato anche in almeno un paio di film, come *Romance* e *Il segreto di Maurizia*.

<sup>2</sup> Oltre ai media della “visibilità” aggiungiamo almeno quello dell'oralità e dell'ascolto, la radio, ricordando di passaggio il successo radiofonico ottenuto da Luxuria su Radio Capital con Mary Cacciolla, Isabella Eleodori e Andrea Lucatelli.

Bellucci e Vincent Cassel), *Tutti giù per terra* (con Valerio Mastandrea), *La vespa e la regina* (con Claudia Gerini), *Ogni lasciato è perso* (con Piero Chiambretti) e *Mater Natura*, di Massimo Andrei.

Ciò che ci può suggerire una lista così lunga di titoli è che la confusione tra il corpo maschile e il corpo femminile, nei media, se non viene celebrata viene quantomeno rappresentata e mostrata; con la “degenerazione” dei corpi e delle sessualità a opera dei media, anche il corpo “in transito” può finalmente mostrare la propria *oscenità*, sia sul palcoscenico di un marciapiede sia su quello di un talk show, dove le drag più famose giocano con i generi e li confondono in continuazione<sup>3</sup>.

A proposito di quest’ultimo aspetto, peraltro, c’è un altro elemento che va considerato nel caso di Luxuria: il ruolo fondamentale dell’*abbigliamento*. Si veda questo racconto di Luxuria, a proposito della sua partecipazione alla puntata del ventennale del *Maurizio Costanzo Show*:

In occasione del ventennale del talk-show ho confezionato una sfilata-calendario dove io presentavo in stile annunciatrice anni ’50 commentando i costumi flamboyant di dodici drag in rappresentanza dei dodici mesi dell’anno (*ibidem*, 95).

In questo drag show televisivo l’abbigliamento non è ingenuo; anzi, è un vero e proprio sistema linguistico, un mezzo di comunicazione di massa che determina un linguaggio e un immaginario del “corpo rivestito” (Calefato 1996). Ma il “gioco del travestimento” (Garber 1994), nel suo rituale ludico, è anche cifra di “angoscia culturale” (*ibidem*).

Gli indumenti alla moda della drag queen significano il corpo assente o fantasma. Paradossalmente, qui il corpo è “no body”, un non corpo, “no-body”, nessuno, gli abiti senza l’imperatore. È epistemologicamente intollerabile per molti – inclusi vari critici letterari e culturali – che l’essenza debba essere una forma, una figura. Che il genere esista solo nella rappresentazione. Ma questo è il segreto sovversivo del travestitismo, che il corpo non sia fondamento, ma figura” (*ibidem*, 341).

E però, se le osservazioni di Meyrowitz che fanno da sfondo alla nostra analisi sono condivisibili, è possibile pensare che la continua visibilità e pubblicità di tali *corpi o-sceni* porti a un loro progressivo assorbimento nella *scena* sociale, fino a ridurre sensibilmente la loro portata di “angoscia culturale”.

In questo senso, di nuovo, il caso di Vladimir Luxuria è particolarmente esemplare, dal momento che la sua vicenda non si esaurisce a quanto abbiamo visto finora. Eletta parlamentare per Rifondazione Comunista nel 2006<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Si pensi ancora alla notevole popolarità ottenuta negli ultimi anni da Platinette, il disk-jockey *in drag* divenuto estremamente popolare presso il grande pubblico grazie alla sua partecipazione ad *Amici di Maria de Filippi*, su Canale 5, in qualità di “opinionista”.

<sup>4</sup> Come era inevitabile, anche da parlamentare Vladimir Luxuria è stata spesso al centro della scena mediatica italiana. A parte la grande enfasi che stampa e televisione hanno dato al violento alterco con la parlamentare Elisabetta Gardini di Forza Italia in merito all’uso del bagno femminile di Montecitorio (in seguito dallo schieramento della Gardini è giunta la proposta di creare un bagno *ad hoc* [sic]), o alla perplessità che la sua candidatura ha suscitato nei settori moderati e cattolici dell’Unione, in particolare nell’UDEUR, dove Clemente Mastella ha definito Luxuria come “una ridicola Cicciolina”, Luxuria è stata la protagonista di “eventi mediatici” come la partecipazione al programma *Scherzi a parte* (in qualità di “vittima eccellente”, dove di nuovo veniva evocato il suo scontro con la Gardini), o come la puntata di *Porta a Porta* (esemplare caso

dopo la fine prematura della legislatura, nel 2008, Luxuria ha partecipato all'ultima edizione di uno dei reality show più popolari e di maggiore ascolto, *L'Isola dei Famosi*, trasmesso da Rai Due nell'autunno del 2008<sup>5</sup>. E non solo: la sua partecipazione, che ha attirato l'attenzione di stampa e televisione per tutta la durata del programma, si è conclusa con la sua vittoria (ricordiamo che il programma consiste in una sorta di "gara di sopravvivenza" a eliminazione, tra un gruppo di "naufraghi" confinati in un'"isola deserta").

### 3. L'isola dei generi perduti

*L'isola dei Famosi*: un reality show che è anche un format televisivo, e quindi un buon esempio di declinazione "locale-nazionale" di modelli "globali". Essenzialmente, potremmo dire che il format è un "pacchetto di regole", venduto alle televisioni di vari paesi, sulla base del quale viene realizzato il programma relativo. Reality show come *Stranamore* o *Il Grande Fratello*, game show come *La ruota della fortuna* o *Chi vuol essere milionario*, ma anche prodotti di fiction come *Un medico in famiglia* o *Un posto al sole* sono tutti format, concepiti da una casa di produzione e venduti poi alle televisioni di tutto il mondo dove ne vengono realizzate le versioni nazionali. Il format è definibile non tanto per quello che è, quanto per quello che permette di fare: si tratta in definitiva di un *framework* all'interno del quale è possibile una *variazione nella ripetizione*. Nella concezione stessa del format è implicita non solo la possibilità (la *necessità*) della *traduzione*, ma anche la pratica di *adattamento, variazione, aggiustamento, improvvisazione e creazione* a partire dal *concept* originario (Moran 1998). Nella maggior parte dei casi, peraltro, la "declinazione" locale del format viene prodotta nel paese in cui verrà trasmessa, con l'impiego quindi di professionalità e creatività locali<sup>6</sup>.

Perché è importante sottolineare tutti questi aspetti relativi al format televisivo, in particolare nella sua declinazione di reality show? Perché, specie in un numero monografico dedicato ai nuovi scenari della televisione, parlare di confusione tra generi sessuali e generi televisivi significa anche fare i conti con la globalizzazione dell'industria dei media, e delle relative produzioni e riproduzioni di corpi e sessualità che trovano in tale industria il luogo di una propria visibilità, al limite di un proprio riscatto. E significa anche fare i conti con il rapporto tra la dimensione globale e quella locale, un rapporto sempre più ambiguo e sottile, ma che si accompagna a ogni considerazione che si voglia fare a proposito dei processi di globalizzazione della tele-

---

di televisione *transgenre*) in cui Alessandra Mussolini si è prodotta nel suo ormai tristemente leggendario "Meglio fascista che frocio!"

<sup>5</sup> È piuttosto significativo che Maurizia Paradiso, l'altra famosa transessuale degli schermi italiani (ma, lo ricordiamo ancora, di quella scena televisiva più "locale" della programmazione italiana), abbia avuto una serie di vicende piuttosto simili a quelle che hanno visto protagonista Vladimir Luxuria. E questo sia per la politica che per la partecipazione ai reality show. Per la politica: ha fatto parlare di sé all'inizio del 2008, poco prima delle elezioni politiche, quando ha sparato a zero sulla Lega Nord, partito dal quale ha deciso di uscire quando le è stato fatto capire di non essere gradita a causa della sua ambigua sessualità. Per i reality: per un certo periodo di tempo è stata data per certa la sua partecipazione al reality di Italia Uno *La Talpa*, nella sua edizione dell'autunno 2008. Il personaggio di Maurizia Paradiso avrebbe fatto da contraltare a quello di Luxuria nel programma concorrente, *L'Isola dei Famosi*, andato in onda su Rai Due nello stesso periodo. All'ultimo momento, tuttavia, la notizia della sua partecipazione (che era stata pubblicata su tutti i giornali) è stata smentita.

<sup>6</sup> Per un'analisi etnografica della localizzazione italiana di format globali (con numerosi riferimenti anche all'*Isola dei Famosi*) vedi Splendore 2009.

visione. La sessualità e il corpo *transgender* di Vladimir Luxuria sono usciti dalla scena locale degli spettacoli alla Muccassassina di Roma e dalla scena nazionale del *Maurizio Costanzo Show* per approdare a una scena dai contorni più indistinti, dove è vero che si tratta della localizzazione italiana di un format internazionale (e quindi dai confini ancora nazionali), ma dove si può anche trovare il punto di incontro televisivo tra locale e globale, tra modi diversi (di nuovo: locali e globali, nazionali e internazionali) di gestire e mettere in gioco corpi e sessualità.

Non è un caso che la partecipazione di Vladimir Luxuria all'*Isola dei Famosi* sia stata salutata da più parti come una possibilità di visibilità e di sdoganamento di sessualità "altre" grazie al mezzo televisivo, una retorica portata avanti in modo particolare dalla produzione, e soprattutto dalla conduttrice del programma, Simona Ventura, che peraltro non ha mancato di sottolineare ad ogni puntata la sua incondizionata stima (spesso a scapito di altri concorrenti) per Luxuria.

In effetti, nel corso del programma si sono verificati episodi dove le questioni dell'omosessualità e del transgenderismo si sono imposte nell'agenda del pubblico e degli altri media (è evidente che la carta stampata e altre trasmissioni televisive hanno seguito con molto interesse le avventure della "naufraga eccellente" e le sue interazioni con i compagni dell'isola<sup>7</sup>).

Il caso forse più clamoroso si è verificato in occasione dell'alterco tra Luxuria e un altro concorrente, Rossano Rubicondi, marito di Ivana Trump: nel corso del racconto del suo matrimonio agli altri "naufraghi", Rubicondi si è fatto scappare la parola "*faggots*" (traducibile con il termine italiano "frocì"), dal che è nata una lite tra questo e Luxuria in merito all'opportunità o meno di usare determinate parole per indicare gli omosessuali. Il caso – di nuovo – è stato rubricato dai vari commentatori per lo più come un esempio di come la televisione possa mettere in agenda determinate questioni, anche se da più parti non è sfuggito l'aspetto un po' ambiguo della questione, in relazione alla *political correctness*. In effetti, è abbastanza evidente come, soprattutto in questo caso, la *political correctness*, pur nata da intenzioni senza dubbio lodevoli, "volte a evitare forme di linguaggio considerate come discriminatorie e offensive nei confronti delle minoranze razziali, delle donne, degli omosessuali, dei portatori di handicap, degli anziani ecc." (Crespi 2005, 133), rechi con sé il rischio di "demonizzare in modo eccessivo certi termini, riproducendo forme di controllo e di censura [...] di tipo illiberale" (*ibidem*). Né si tratta dell'unica conseguenza pericolosa: la *political correctness*, infatti, considerando le identità dei gruppi e delle minoranze (nel nostro caso sessuali) come prerogative di questi gruppi stessi, finisce per generare "separazione e irrigidimento dei confini, ingessa la comunicazione e traduce ogni problema di equità e giustizia sociali in una questione di buone maniere" (Quassoli 2006, 201)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Come sostiene Anna Sfondini (2009, 68), "il successo della reality tv non riguarda il solo ambito televisivo: la sua tematizzazione nei discorsi sociali, tra le pagine dei giornali [...], sono tutti indicatori della trasformazione di questo prodotto dell'industria mediale in un fenomeno sociale e culturale che partecipa alla descrizione dello spirito di un'epoca". Per questo motivo, prestare attenzione a come ad esempio i giornali hanno accompagnato e incorniciato le vicende dell'*Isola* – e in particolare la vittoria di Luxuria – è centrale per gli scopi del nostro lavoro, ed è quello che faremo nelle prossime pagine.

<sup>8</sup> Un'altra vicenda piuttosto interessante ai fini della nostra analisi è quella che ha visto protagonisti di nuovo Vladimir Luxuria e Rossano Rubicondi, questa volta con la partecipazione di Be-

Se il *frame* principale della partecipazione di Luxuria all'*Isola* è stato quello della visibilità mediatica di sessualità emarginate, è evidente che tale cornice è stata ulteriormente corroborata dalla vittoria di Vladimir. In questo caso il *frame* è reso ancora più complesso perché non c'è solo la questione del transgenderismo a connotare il discorso mediatico, ma anche la cornice politica: in fin dei conti, Luxuria era stata fino a pochi mesi prima un deputato della Repubblica italiana. La reazione più interessante è appunto quella di *Liberazione*, il quotidiano di Rifondazione Comunista nelle cui fila Luxuria ha servito, seppure da indipendente, in parlamento. Riportiamo alcuni stralci significativi dell'articolo, pubblicato in prima pagina dal giornale, all'indomani della vittoria, dove viene addirittura evocato il parallelo tra Luxuria e Barack Obama:

*Forza Vladimir*

*Hai vinto tu*

[...] È stata eletta come deputata con Rifondazione comunista. Siamo stati felici per lei, ma anche un po' tristi perché non poteva più scrivere come prima. Insomma, c'è mancata ma sapevamo che era nel posto giusto per costruire quello in cui ha sempre creduto, la sua presenza nelle istituzioni era un bene per tutti noi. Eppure quella elezione non è stata pacifica. Non tutti l'hanno gradita. Come una trans in Parlamento? Una trans che rappresenta i comunisti? Che vergogna! Quante obiezioni, quanto moralismo. Ma lei è andata avanti. Con fierezza, preparazione, capacità di comunicare anche ai cittadini che la pensano diversamente. È andata avanti senza omologarsi, nascondersi. Ha fatto diventare la sua scelta di vita come una bandiera di libertà. Lei, nata uomo, che transita verso un altro genere. Lei Vladimiro che diventa la Vladimir che oggi ammiriamo ne *L'Isola dei famosi*. Ma scusate questo non è già un successo, non è già una vittoria? Essere quello che si vuole, a prescindere dal fattore biologico e dalla nascita, a prescindere dal moralismo e dal bigottismo? È nota la storia delle critiche giunte a *Liberazione* quando lei ha deciso di partecipare al programma di Simona Ventura. Non doveva accettare di andare in una trasmissione "borghese", senza valori, non doveva legittimare un brutto programma. Invece è andata e ha trionfato. Ha detto ciò che pensava, è stata se stessa, si è fatta amare dal pubblico. Il *Riformista* l'ha sbeffeggiata quando il padre in trasmissione ha detto: "Ciao, bello". Ma come? Doveva dirle: "Ciao, bella". È proprio questo il segreto di Vladimir, il transito, l'attraversamento tra il maschile e il femminile, in una società che fonda il potere degli uomini sulla divisione netta tra i ruoli, i generi, tra etero da una parte e gay e lesbiche dall'altra. Luxuria, partecipando e trionfando all'*Isola*, ha spiegato a milioni

---

len Rodriguez, la modella argentina fidanzata – all'epoca – con il calciatore del Milan Marco Borriello. Nel corso di una diretta televisiva nell'edizione in *prime time* del programma, il lunedì sera, Vladimir svela la tresca tra Rossano e Belen, ai danni rispettivamente della consorte Ivana Trump e del fidanzato Marco Borriello. I giudizi degli "opinionisti fissi" del programma, Luca Giurato e Mara Venier, sono concordi nell'attribuire a Luxuria un comportamento ben lontano dalla sua (auto)rappresentazione (anche mediatica) di fustigatrice del conformismo: "Ha perso un'occasione per tacere e, per quanto possa servire, anche la mia stima", è stato l'autorevole commento di Giurato; e la Venier ha puntato il dito sull'elemento ironico della vicenda: "Mi è sembrata una situazione un po' paradossale: Vladimir, che rappresentava la trasgressione, si è comportato da bacchettone". Il fatto, tuttavia, ha riproposto il *framing* della rivendicazione del transgenderismo, laddove Belen, in reazione alla rivelazione di Vladimir, le ha risposto dicendo di parlare così "perché tu mi invidi questa qua" (indicando proprio "questa qua", la vagina). Nella trasmissione successiva Simona Ventura ha chiesto a Belen Rodriguez di scusarsi pubblicamente con Luxuria per questa uscita infelice, un evidente "sgarro" alla *political correctness* sessuale che abbiamo visto caratterizzare l'edizione 2008 dell'*Isola dei Famosi*.

e milioni di italiani che la realtà è diversa e che anche questa realtà deve godere degli stessi diritti della presunta maggioranza. Vladimir come Obama? È un po' esagerato, ma fatecelo dire. Con il primo presidente afroamericano che va alla Casa Bianca si rompe il pregiudizio che per più di un secolo ha tenuto un popolo lontano dalla più importante istituzione americana, con Vladimir all'*Isola* si rompe il tabù dell'eterosessualità a tutti i costi. E a questo punto, oltre ad aspettare Luxuria per festeggiare, diciamo grazie anche a Simona Ventura che con Vladimir ha tirato su gli ascolti (è l'edizione più vista dell'*Isola*) ma anche il nostro morale (*Liberazione*, 25 novembre 2008).

“Vladimir come Obama?”, dunque. Difficile rispondere, o almeno condividere certi facili entusiasmi, ma è certo che entrambi i personaggi si muovono nello stesso scenario mediatico che fa da cornice a questo nostro viaggio tra generi *sub specie mediata*, e lo stesso Obama è indubbiamente il rappresentante di una maschilità non del tutto egemone (quantomeno in relazione alla *whiteness*). Entrambi partecipano della stessa logica mediatica del *politainment*, ibrido per eccellenza nato sotto l'egida della televisione contemporanea, dove la politica si fa spettacolo e lo spettacolo si fa politica, il tutto con la benedizione della *pop culture*. Entrambi sdoganano modelli e rappresentazioni solo fino a pochi anni fa considerati indicibili.

I toni sono più o meno simili sulle altre principali testate nazionali, magari meno entusiastici di *Liberazione*, ma sempre centrati su questo *frame* che vede intrecciati lo spettacolo televisivo, lo sdoganamento mediatico del transgenderismo e la politica (o forse sarebbe meglio dire la *transpolitica* [de Kerkhove e Susca, 2008]):

“Fausto, sai chi ha vinto ‘L'Isola dei famosi’? Luxuria”. Lella Bertinotti racconta di aver informato il marito della vittoria del “compagno” Vladimir, già parlamentare di Rifondazione, l'altra notte, poco dopo l'annuncio televisivo: “Mi sono guardata tutta la trasmissione. Devo dire che quando ho capito che Luxuria ce l'aveva fatta, mi sono commossa. È stata brava, intelligente, ironica. Se l'è meritata un'affermazione così. E anche Fausto era contento. A suo tempo ci fu chi, dentro il partito, criticò la sua scelta di volerla in Parlamento. Una scelta che invece si è rivelata felice per lo spessore, le qualità umane, intellettuali, che Luxuria ha sempre dimostrato sia nei dibattiti politici che in un reality nazional-popolare come ‘L'Isola’”. Lella Bertinotti ne parla come di “una donna che si è messa ancora una volta alla prova e ha vinto la sfida”. Poteva essere ingoiata dal meccanismo banalizzante dello spettacolo, finire in pasto, con la sua storia, a un pubblico ben lontano dalla platea complice dei militanti del suo partito e, invece, dice la moglie dell'ex presidente della Camera, “alla fine, è avvenuto il contrario: è stata Luxuria a mangiarsi il reality, a regalare a milioni di persone, la possibilità di riflettere su temi cosiddetti sensibili”. Una partita, la sua, giocata “con dignità” e “con una calma che io le invidio”. Mai una risposta alle provocazioni e alle ironie, piuttosto l'“uso” dello strumento televisivo per spiegare, come ha fatto, quanto poco politically correct sia “dare a uno del frocio”. [...] Ha ragione “Liberazione” quando scrive che anche se la vittoria fosse andata a Belen, lei ne sarebbe uscita benissimo lo stesso. Ha accettato di mettersi in gioco, è una vita che rilancia. Viene da una storia difficile, penso a cosa devono essere stati gli anni da ragazzo a Foggia e anche la difficoltà per i suoi genitori. Eppure ce l'ha fatta. L'ammiro moltissimo e voglio che sappia che mi sono commossa” (*la Repubblica*, 26 novembre 2008).

Negli Stati Uniti hanno Obama, in Spagna Zapatero, in Italia Vladimir Luxuria. Ognuno fa le rivoluzioni che può. In un paese in perenne debito di facezie, non può non far notizia quella che rischia di rimanere per molto tempo l'unica vittoria della sinistra italiana in un ballottaggio nazionale: Luxuria 56, Belen 44. C'è pure l'anamnesi del flusso dei voti: Belen sarebbe stata sostenuta dagli uomini, Luxuria da donne e associazioni omosessuali.

Per larga parte della sinistra, sempre instancabile nell'esercizio dell'ottimismo sterile, Luxuria ha dimostrato come il paese reale sia più avanti dei pregiudizi. Opinione curiosamente condivisa anche da Elisabetta Gardini, impegnata in passato con Luxuria in una vibrante guerra di sessi (e di cessi): "Ben venga la vittoria di Vladimiro Guadagno (mai che la chiami con il nome d'arte, NdA), dimostra come da parte degli italiani non c'è nessuna discriminazione. Come non c'è mai stata da parte mia" [...]. Secondo Fabrizio Marrazzo, Presidente dell'Arcigay di Roma, "è una vittoria rivoluzionaria". Giovanni Russo Spena (Prc) ha sostenuto come "Vladimir ha dimostrato con intelligenza e sensibilità che si possono portare avanti delle battaglie anche in trasmissioni apparentemente banali".

L'onda lunga bipartisan ha travolto perfino Alessandra Mussolini, quella del "meglio fascisti che froci": "Sono davvero contenta per Vladimir Luxuria. Aveva cose da dire, l'ho tifato, umanamente lo trovo simpatico" (declinato non a caso al maschile). Tutti contenti ed ecumenici, a partire da Simona Ventura, convinta di aver contribuito a una svolta epocale: "Luxuria è la lama che affonda nel burro dei pregiudizi del nostro Paese". Può essere. O forse siamo soltanto di fronte alla "Sindrome Denny Mendez", eletta Miss Italia '96 a furor di stereotipi e buonismo, per dimostrare che l'Italia era così poco razzista da avere il "coraggio" di eleggere una Miss di colore. La vittoria di Luxuria è poco probabilmente una rivoluzione e meno epicamente il solito vernissage italiano. Un tutto cambi perché nulla muti. Un alleggerirsi la coscienza, un dirsi (da soli) quanto si è tolleranti, protetti dal segreto dell'urna televisiva; rassicurati dalla consapevolezza che è reality e non reale; che una Luxuria politica può concretizzare battaglie "inaccettabili", mentre una Luxuria naufraga può far paura giusto a Luca Giurato [...].

Luxuria non ha vinto perché transgender, men che meno perché ex parlamentare. Ha vinto perché ha giocato da sola. È stata se stessa: colta, simpatica, sensibile [...]. Nella sua poliedrica carriera, non era mai parsa così convincente. La sua non è la vittoria della diversità, ma della normalità. Alla fine si è rivelata la naufraga più "tradizionale". Nulla a che vedere con le ostentazioni kitsch dei Gay Pride. Persino la sua delazione ("Belen e Rossano si sono baciati") ha un chiaro retrogusto conformista. L'eccentrica rovinafamiglie ha finito con l'essere percepita, anzitutto dalle donne, insolito ma credibile baluardo del focolare domestico (*La Stampa*, 26 novembre 2008).

Ritroviamo la stessa cornice che lega tale ibrido tra sessualità, spettacolo televisivo e *politainment* in un articolo di Giovanni Valentini su *Repubblica* di qualche giorno dopo, questa volta però in una declinazione decisamente più "apocalittica", che vale la pena riportare almeno in parte:

La vittoria di Vladimir Luxuria all'*Isola dei famosi* non è la rivincita del comunismo riciclato in salsa televisiva, bensì il trionfo della videocrazia, del potere che si fa televisione o viceversa. Ed è anche la sconfitta di una sinistra alternativa che, incapace-

ce ormai di coltivare la propria diversità sul terreno delle idee e dei valori, non trova di meglio che declinarla sul piano della sessualità.

Anche a rischio di essere scambiati per retrogradi o bigotti, si deve dire che quella di Luxuria (e di ciò che la sua figura rappresenta) è una resa alla mercificazione del reality; la sottomissione mediatica alla logica dello show; la subordinazione della politica allo spettacolo e all'esibizione di sé. Tutto ciò non giova certamente alla credibilità dei partiti, del Parlamento o delle istituzioni. Né tantomeno alla "questione omosessuale" che merita senz'altro maggiore rispetto e migliore considerazione, a cominciare proprio dal personaggio in questione.

Definita da Simona Ventura con un'enfasi da premio Oscar "una lama nel burro dei pregiudizi italiani", Luxuria non aveva bisogno di naufragare su un set artificiale per testimoniare la propria condizione, il proprio impegno civile e la propria sofferenza umana. Con l'ingresso in Parlamento, aveva scelto coraggiosamente di proiettare la sua storia personale sullo schermo della politica, richiamando l'opinione pubblica di destra e di sinistra a riflettere seriamente sul tema dell'omosessualità. E invece, con lo sbarco sull'isola, ne ha interpretato una versione ridotta e caricaturale, una parodia per il piccolo schermo della tv [...].

La prestazione di Luxuria sull'isola dei finti naufraghi, premiata prima dal boom degli ascolti e quindi dal voto dei telespettatori, è destinata a rimanere negli annali come l'apice di una degenerazione della vita pubblica attraverso il video, con l'aggravante che in questo caso si tratta per di più della tv di Stato. L'ex parlamentare di Rifondazione comunista s'è incaricata di rappresentare così non tanto la fine di un'ideologia, quanto l'estinzione genetica di una specie culturale e politica i cui connotati principali d'identità erano il rigore, la riservatezza (*la Repubblica*, 1° dicembre 2008).

Non è un caso che il commentatore politico si richiami ai "bei valori andati" del rigore e della riservatezza della politica "vecchia maniera", della politica – aggiungerei noi – dell'era pre-televisiva: anche la politica, infatti, ha dovuto piegarsi alle logiche dei media, quelle stesse logiche che abbiamo visto in azione in relazione alle sessualità, dove certo non c'è più la "riservatezza", dove ciò che era "fuori della scena" entra prepotentemente in scena, e proprio attraverso i prodotti più popolari della televisione (Novelli 2006 e Boni 2008). Come il reality dell'*Isola*, genere non a caso chiamato in causa dal giornalista come "causa di tutti i mali".

In definitiva, le vicende mediatiche di Vladimir Luxuria sembrano dimostrare che, se ancora nell'epoca studiata da Mosse (1996; 1997) i corpi e i comportamenti sessuali "devianti" potevano venire respinti dalla "rispettabilità" dominante – pur se sempre più visibili e presenti, calati com'erano in una realtà ormai improntata alla scena della metropoli e delle comunicazioni di massa –, oggi uno stile di vita più "confuso" appare sempre più "visibile" e "normale", e proprio all'interno di generi televisivi anch'essi dai contorni più che sfumati.

## 4. Conclusioni

Arrivati al termine di questo nostro percorso, vediamo di rispondere a una domanda, che in fondo riformula il titolo dell'articolo: che cosa si può



intendere per “transgenre”, o al limite per “transtelevisione”? Ovvero (e qui riformuliamo il sottotitolo): in che senso si può parlare di “contaminazioni e transiti tra generi televisivi e generi sessuali”?

Per rispondere a questa domanda siamo partiti esplorando contaminazioni e transiti tra generi sessuali in epoca televisiva (sarebbe meglio dire nell’epoca dell’inedita visibilità assicurata dalla televisione, ma alla fine è la stessa cosa) e tra generi televisivi, individuando, tra questi ultimi, il reality come caso esemplare dell’ibridazione televisiva. E il *case study* di questo articolo, la partecipazione (e la vittoria) di Vladimir Luxuria all’*Isola dei Famosi*, riunisce e riassume in maniera evidente questi due ambiti, apparentemente distinti. Il *transgender*, la cui visibilità è assicurata proprio dalla rappresentazione televisiva, diviene protagonista di una delle trasmissioni che meglio rappresentano il *transgenre*, ovvero il genere televisivo che più degli altri vive strutturalmente di contaminazioni e ibridazioni. Uno dei processi che hanno permesso la visibilità di generi sessuali un tempo considerati “devianti”, e come tali relegati al dietro le quinte della società, è proprio quello della loro mediatizzazione; e, guarda caso, proprio la messa in scena del retroscena è una delle cifre stilistiche del reality.

Ma qui dobbiamo fare un passo avanti. Perché,

prendendo a prestito la terminologia di Goffman, la semplice distinzione tra scena e retroscena ha ceduto il passo a una nuova mediazione tra vita privata e vita pubblica, caratterizzata dall’invasione della prima sulla seconda, così come la flessibilità che governa la costruzione dell’identità ha creato la possibilità per il soggetto di giocare con una molteplicità di ruoli e identità. In questo processo i media si propongono come nuova risorsa sociale e simbolica, la cui disponibilità cresce con l’offerta di forme mediali più interattive e ibride a seguito dei processi di convergenza (Sfardini 2009, 111).

Insomma, quello che la reality tv fa non è solo mostrare nuove possibili identità (nel nostro caso sessuali, “di transito”), ma anche – forse soprattutto – rendere tali identità modelli a cui eventualmente ispirarsi, o anche solo con cui fare i conti. Un programma come *L’Isola dei Famosi* mette in scena, ovviamente con le forme spettacolari tipiche delle logiche televisive, nuove relazioni possibili con la costruzione dell’identità dei pubblici. Le puntate di questo, come di altri reality, “si fondano su continue e mutevoli rappresentazioni di identità, strutturate da un soggetto ‘in prima persona’, che dà voce alle emozioni e ai sentimenti, parla delle sue relazioni intime” (*ibidem*, 113).

Il fatto poi che tutto questo avvenga, nel caso preso in esame nell’articolo, nel contesto di un’isola di naufraghi non fa che rendere il tutto ancora più complesso. A proposito di ibridazione di generi, va ricordato che un altro grande successo di questi anni è la serie televisiva *Lost*, una fiction seriale dove un gruppo di sopravvissuti a un incidente aereo si trova ad affrontare vicende e avventure ai confini della realtà (della *reality*, verrebbe da dire). I sopravvissuti dell’isola di *Lost*, come i naufraghi dell’*Isola dei Famosi*, si trovano a porsi domande come: che cos’è un’isola? Cosa significa sopravvivere? Che cosa è la verità? E la realtà? Qual è il rapporto tra *fiction* e *reality*? E quello che ne risulta è la messa in scena della ricerca della risposta a tali domande, la messa in scena del desiderio di sapere qualcosa della realtà, qual-

cosa di se stessi. Ma questa messa in scena svela solo la complessità della realtà, e naturalmente la complessità delle nostre identità (cfr. Regazzoni 2008).

Ecco: il *transgenre* (o, se vogliamo, la *transtelevisione*) è proprio questo: la messa in scena di identità (non solo sessuali) complesse, ibride, in transito, attraverso prodotti televisivi anch'essi ibridi e in transito, mai definibili una volta per tutte, dalla classificazione sfumata e sfuggente.

Secondo Gianni Vattimo (1989) la caratteristica postmoderna del panorama mediatico contemporaneo fa sì che si sia avuta una pluralità di *Weltanschauungen*, cioè di “visioni del mondo”, di punti di vista sulla realtà e sul modo di conoscerla. Questa pluralità non garantisce una forma di “trasparenza”, quasi come se ci fosse una – e solo una – realtà da conoscere, e che la televisione ci permette di conoscere: al contrario, il risultato di tutto questo è un effetto di “spaesamento”, un’erosione dello stesso “principio di realtà”. Ma come è possibile che proprio in questo consista quello che Vattimo definisce il carattere emancipatorio dei media? Spiega il filosofo:

qui, l’emancipazione consiste piuttosto nello *spaesamento*, che è anche, nello stesso tempo, liberazione delle differenze, degli elementi locali, di ciò che potremmo chiamare, complessivamente, il dialetto. Caduta l’idea di una razionalità centrale della storia, il mondo della comunicazione generalizzata esplose come una molteplicità di razionalità “locali” – minoranze etniche, sessuali, religiose, culturali o estetiche – che prendono la parola, finalmente non più tacitate e represses dall’idea che ci sia una sola forma di umanità vera da realizzare, a scapito di tutte le peculiarità, di tutte le individualità limitate, effimere, contingenti (Vattimo 1989, 17-18).

L’effetto di spaesamento è dovuto al fatto che, di fronte a tale pluralità di “dialetti”, ci rendiamo conto che la nostra non è la sola lingua, ma che ne esistono altre, di pari dignità. Questo ci porta a prendere atto della limitatezza e della contingenza degli altri sistemi di valori, a cominciare naturalmente dal nostro. In maniera molto evocativa e suggestiva, Vattimo traccia un parallelo tra questo soggetto postmoderno e il Superuomo di Nietzsche: il processo appena descritto, infatti,

è quello che Nietzsche, in una pagina della *Gaia Scienza*, chiama il “continuare a sognare sapendo di sognare”. È possibile qualcosa del genere? L’essenza di quello che Nietzsche ha chiamato il “superuomo” (o oltreuomo), lo *Uebermensch*, è tutta qui: ed è il compito che egli assegna all’umanità del futuro, proprio nel mondo della comunicazione intensificata (*ibidem*, 18).

In questa sovrapposizione – molto postmoderna, in effetti; ma comunque di grande fascino – tra Superuomo nietzscheano e fruitore dei media si gioca la sola forma di conoscenza possibile oggi: una forma frammentaria, destinata probabilmente a non darsi mai interamente (ma ci sarà una sua “interezza”, poi?), destinata a una pluralità di interpretazioni. Forse il fruitore dei media che più si avvicina a questa dimensione superomistica è proprio lo spettatore della *transtelevisione*: tra generi sessuali e televisivi “in transito” e non chiaramente definiti e definibili c’è da rimanere spaesati, certo; ma la

posta in gioco – l’emancipazione – potrebbe essere troppo importante per non correre il rischio.

## Bibliografia

Aroldi P. e Villa M.

1997 “Reality Television. Dalla tv della realtà alla tv dell’emozione”, in *Ikon – Ricerche sulla comunicazione*, 34

Bachtin M.

1979 *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi

Barlozzetti G.

1986 *Il palinsesto. Testo, apparati e generi della televisione*, Milano, Franco Angeli

Boni, F.

2007 “Maschilità e media”, in Grossi G. e Ruspini E., a cura di (2007)

2008 *Il superleader. Fenomenologia mediatica di Silvio Berlusconi*, Roma, Meltemi

Breton, Ph.

1996 *L’utopia della comunicazione*, Torino, UTET

Calefato P.

1996 *Mass moda. Linguaggio e immaginario del corpo rivestito*, Genova, Costa & Nolan

Casetti F. (a cura di)

1988 *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino, Nuova ERI

Connell R.W.

1996 *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli

Crespi F.

2005 *Sociologia del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza

de Kerkhove D. e Susca V.

2008 *Transpolitica. Nuovi rapporti di sapere e di potere*, Milano, Apogeo

Demaria C., Grosso L. e Spaziante L.

2002 *Reality Tv. La televisione ai confini della realtà*, Roma, Rai Eri

Dowey J.

2000 *Freakshow. First Person Media and Factual Television*, London, Pluto Press

Elias N.

1982 *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino

Fiedler L.

1981 *Freaks. Miti e immagini dell’io segreto*, Milano, Garzanti

Fiske J.

1987 *Television Culture*, London-New York, Routledge

- Garber M.  
1994 *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Milano, Cortina
- Giddens A.  
1994 *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino
- Goffman E.  
1969 *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino
- Grignaffini G.  
2004 *I generi televisivi*, Roma, Carocci
- Grossi G., Ruspini E. (a cura di)  
2007 *Ofelia e Parsifal. Modelli e differenze di genere nel mondo dei media*, Milano, Cortina
- Luxuria V.  
2007 *Chi ha paura della Muccassassina?*, Milano, Bompiani
- Meyrowitz J.  
1993 *Oltre il senso del luogo*, Bologna, Baskerville
- Moran A.  
1998 *Copycat Tv. Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*, Luton, University of Luton Press
- Mosse G.L.  
1996 *Sessualità e nazionalismo*, Roma-Bari, Laterza  
1997 *L'immagine dell'uomo*, Torino, Einaudi
- Novelli E.  
2006 *La turbopolitica. Sessant'anni di comunicazione politica e di scena pubblica in Italia*, Milano, Rizzoli
- Quassoli F.  
2006 *Riconoscersi. Differenze culturali e pratiche comunicative*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Regazzoni S.  
2008 *La filosofia di Lost. Philosophy fiction*, Milano, Ponte alle Grazie
- Sfardini A.  
2009 *Reality Tv. Pubblici fan, protagonisti, performer*, Milano, Unicopli
- Shilling Ch.  
1993 *The Body and Social Theory*, London, Sage
- Splendore S.  
2009 *Sociologia del format. Dall'idea al prodotto televisivo*, Milano, Unicopli
- Stella R.  
1991 *L'osceno di massa. Sociologia della comunicazione pornografica*, Milano, Angeli
- Turner B.S.  
1996<sup>2</sup> *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, London, Sage
- Vattimo G.  
1989 *La società trasparente*, Milano, Garzanti

Volli U.

1994 *Il libro della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore

Wolf M.

1986 “Generi e mass media”, in Barlozzetti G., a cura di (1986)