

L'IMPERATRICE È NUDA? RAFFAELLA CARRÀ E I CORPI QUEER

Fabio Vittorini

«Ma io non credo che la totalità sia contenibile nel linguaggio;
il mio problema è ciò che resta fuori, il non-scritto, il non-scrivibile.»

Italo Calvino

Il 18 giugno 2023 ricorreva l'ottantesimo compleanno di Raffaella Maria Roberta Pelloni, in arte Raffaella Carrà, tra le più grandi icone della cultura pop italiana di tutti i tempi, scomparsa il 5 luglio 2021. Paradossalmente, nonostante i caratteri di semplicità, iterazione, stereotipia spesso associati al termine pop, il sistema di segni Carrà e la sua eredità culturale sono ancora di difficile interpretazione. Un buon punto di partenza può essere il film che, per omaggiare il recente doppio anniversario, Disney+, OTT di Disney Entertainment, ha commissionato a Cristiana Farina, sceneggiatrice di uno dei melò di maggiore successo della televisione italiana degli ultimi anni, *Mare fuori*, e a Daniele Luchetti, che con film come *Il portaborse*, *La scuola* e *Mio fratello è figlio unico* ha raccontato miserie e nobiltà della società italiana degli ultimi decenni: il documentario *Raffa. Il ritratto inedito di un'icona senza tempo* (2023). Sceneggiatrice e regista hanno messo mano a un materiale d'archivio immenso, per una volta non solo quello delle Teche Rai, ma anche quello di Mediaset e delle emittenti spagnole e sudamericane per le quali Carrà ha lavorato o che hanno seguito le sue tournée, selezionando circa 1200 clip, montate in un quadro ricchissimo di circa tre ore, con una cornice altrettanto ricca fatta di pochissime sequenze di fiction in bianco e nero di Carrà bambina che sogna il suo futuro e delle interviste alle persone che hanno lavorato con lei e l'hanno conosciuta sul set e/o fuori dal set. A interessarci non sono tanto le informazioni che ci danno Salvo Guercio (che funge a tratti anche da voce narrante), Barbara Boncompagni, Enzo Paolo Turchi, Nick Cerioni, Rosario Fiorello, Tiziano Ferro, Matteo Pelloni, Marco Bellocchio, Renzo Arbore, Loretta Goggi, Emanuele Crialesi, Bob Sinclar, Luca Sabatelli e molti altri, ma le chiavi di lettura, non sempre concordi, sulla vera identità di Pelloni/Carrà e l'affresco di storia italiana che passo passo si compone attorno alla figura della showgirl.

Un esempio su tutti: la sfortunata concomitanza, nel periodo marzo-aprile 1978, del programma *Ma che sera* con i giorni funesti del rapimento di Aldo Moro. La prima costosissima apparizione di Carrà a colori, celebrazione della nuova Italia in affannosa uscita dall'austerità causata dalla crisi energetica del 1973, con costumi (Sabatelli) e scenografie (Cesarini da Senigallia) spinti in direzione di un kitch ultraescapistico,

finì per cozzare col clima tetto degli anni di piombo. Venti anni dopo, in un'intervista a *L'Espresso*, Carrà racconterà: «Il giorno che rapirono Moro telefonai alla Rai e dissi “vi prego non mandate in onda il mio varietà”. E invece andò in onda lo stesso. Rapivano Moro e io cantavo *Com'è bello far l'amore da Trieste in giù*. Mi vergognai così tanto che non tornai più in Italia per molto tempo».¹ Non solo il programma venne trasmesso, ma vennero trasmesse anche tutte le provocazioni con le quali gli autori Gianni Boncompagni e Dino Verde, il regista Gino Landi e la stessa Carrà, nella fase di registrazione del programma, decisero di prendere di mira il perbenismo democristiano (di cui lo stesso Moro era emblema): la canzone *Luca*, che parla dell'amore di una donna per un ragazzo omosessuale, tema allora tabù; un balletto in cui Carrà, vestita da suora, era seduta su una mela con le gambe scoperte e attorno ballerini nudi che indossavano solo calze, una bombetta in testa e una seconda bombetta sulle parti intime; l'unico taglio colpito per ovvie ragioni la biografia politico-satirica in cui Alighiero Noschese, che si suiciderà l'anno dopo, imitava e prendeva in giro Moro.

L'utilità del documentario di Farina e Luchetti sta proprio nel non mirare alla costruzione di un ritratto chiuso, univoco, definitivo, quello che solitamente si fa quando si realizza un tributo (che quasi sempre diventa agiografia) o quando si scava nel lato oscuro di un personaggio famoso in cerca di scoop (che quasi sempre sono poco più che inutili gossip amplificati). Raffaella ha custodito gelosamente la sua vita privata, rendendo Pelloni opaca, per lasciare tutta la luce, non solo quella della ribalta, a Carrà. Al di là dei costrutti semplificati che lei stessa usava per raccontarsi/celarsi nelle interviste, come la mancanza di una figura paterna alla quale tutti gli intervistati riconducono le gioie e i dolori della sua vita, o l'appartenenza al segno astrologico dei Gemelli per spiegare la duplicità Pelloni/Carrà, l'essenza del personaggio va cercata non tanto in una profondità/interiorità essenziale/ontologica che si presume debba essere ancora sondata, ma in una superficialità/esteriorità estetica in cui quell'essenza è già tutta in bella vista e aspetta solo di essere rimessa in ordine, postulando che a collegare le due dimensioni c'è il nesso enigmatico «tra una struttura profonda e una struttura di superficie, che la svela come segno e la nasconde come cosa»:² Carrà (la struttura di superficie) rimanda costantemente a Pelloni, svelandola come segno (complementare alla semiosfera composta di tutti i testi spettacolari in cui la showgirl si è significata) e nascondendola come cosa (deprivata del glamour dello spettacolo, l'identità della donna reale smette di significare).

Così la parabola della donna determinata che cerca il palcoscenico giusto su cui sfondare, passando dalla danza al cinema e infine, dopo avere fallito nei primi due, alla televisione, o la parabola della donna che ha sacrificato la vita privata (non si è mai sposata

¹ Raffaella. *Ombelico d'Italia*, in «L'Espresso», Anno XLIV, n. 39, 30 settembre 1999.

² M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, p. 148

e non ha avuto figli) alla carriera, cedono il passo alla storia di una donna che, prima e meglio di molte altre, nell'industria dell'intrattenimento popolare italiano e di buona parte del mondo occidentale, è riuscita grazie a un controllo stupefacente del proprio corpo (inteso come corpo danzante, cantante, dialogante e soprattutto come corpo mostrato, reso superficie significativa, teatro esperienziale, feticcio) a renderlo il potentissimo medium di una comunicazione in grado di parlare a tanti pubblici diversi per estrazione sociale, cultura, orientamento sessuale (l'industriale in cerca di distrazioni erotiche, la casalinga che sogna la vita che non ha avuto, la ragazzina di famiglia modesta o ricca che sogna la vita che potrebbe avere ecc.).

Il *Tuca Tuca* ammiccante di Turchi, le coreografie muscolari di Landi e Japino, i costumi eccessivi di Sabatelli, le invenzioni narrative sarcastiche di Boncompagni si sono sedimentati progressivamente sul corpo della showgirl (letteralmente la ragazza dello spettacolo, o meglio la ragazza che, mostrandosi, fa spettacolo): un corpo che, mentre ne vengono mostrate alcune parti (su tutte l'ombelico), diventa, a valle di una irresistibile sineddoche, bandiera di liberazione non solo del corpo di tutte le donne, ma anche (come nel documentario di Luchetti ricorda in lacrime Cerioni) di tutti coloro che nell'Italia bigotta degli anni Settanta-Ottanta si sentivano abitanti di un corpo o di una mente diversi, strani o sbagliati, in una parola *queer*. Costumi, coreografie, racconti e montaggio inscrivono il corpo di Carrà nella dimensione molteplice, complessa, eccentrica, eccedente ogni norma, definizione, nomenclatura, confine, con la quale i Gender Studies nati in quegli stessi anni definiscono il concetto di «*Queer Body*»,³ il cui presupposto è che ciascun individuo è una combinazione di tratti somatici (l'anatomia sessuale, la genetica ecc.), psichici (l'identità di genere, l'orientamento sessuale ecc.) e sociali (i comportamenti: abbigliamento, gesti, linguaggio ecc.) unica, irripetibile e in costante evoluzione attraverso stati socio-psico-somatici provvisori, istantanee che l'individuo stesso, guardandosi con i suoi occhi o con quelli degli altri, scatta assecondando un bisogno invincibile di (auto) rappresentazione. Una (auto)rappresentazione che prende forma sempre entro dinamiche relazionali esplicite (tra individui che si conoscono) o implicite (tra l'individuo e il corpo sociale, preso nella sua interezza o scomposto in gruppi). *Queer* è il corpo disposto a «vedere e sentire oltre il pantano del presente», a «sognare e mettere in atto nuovi modi

3 Cfr. M. Holmes, *Re-membering a Queer Body*, in «UnderCurrents. Critical Environmental Studies», vol. 6 («Queer Nature»), May 1994, pp. 11-13; «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», vol. 15, Issue 2 («Intersex and After», ed. by I. Morland), April 2009; H. Sykes, *Queer Bodies: Sexualities, Genders, & Fatness in Physical Education*, New York, Peter Lang, 2011; *Looking Queer: Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgender Communities*, ed by D. Atkins, New York, Routledge, 2012. Si vedano anche la performance di Tim Miller *My Queer Body* (4 aprile 1992; Highways Performance Space, Santa Monica, CA: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/pvmcvgzr>) e l'articolo T. Fitzgerald, L. Marquez, *The World Today Was Built on Queer Bodies*, in *Vice*, 29 giugno 2020 (<https://www.vice.com/en/article/3azaj3/timeline-of-lgbtq-history-queer-activism>)

di godere più appaganti, nuovi modi di stare al mondo e, dunque, nuovi mondi»; *queer* è il corpo che contiene «progetti e schemi di una futurità là-per-sorgere», ma «queer è anche un atto performativo, perché non riguarda solo l'essere, ma anche il fare, per e verso il futuro. Il queer è sostanzialmente il rifiuto del qui e ora e l'insistenza sulla potenzialità o sulla possibilità concreta di un altro mondo».⁴ *Queer* ci ricorda che, se corpo, linguaggio e identità sono dimensioni non collimanti e irriducibili l'una alle altre, alla materialità e alla diversità prelinguistiche e preidentitarie dei corpi è dato rompere gli schemi e le simmetrie forzate, denunciandone il portato ideologico e manipolatorio, riaffermando la molteplicità aperta e aporetica della Natura a scapito della tendenza alla chiusura logica (attraverso classificazioni e polarizzazioni) della Cultura. Ecco perché il corpo di Carrà, che performa proiettata verso un futuro che non c'è ancora, diventa precocemente idolo della comunità queer globale (non si contano le sue imitazioni fatte da drag queen di mezzo mondo nel corso dei decenni).

Un altro aspetto essenziale della vicenda di Carrà, che getta un ponte tra la scomodità mediatica della queerness e la misoginia che essa genera (e dalla quale essa viene generata), è quello che riguarda le polemiche della stampa degli anni Ottanta sui compensi da capogiro che la Rai le tributava (contro i quali si mobilitarono perfino Bettino Craxi e i Radicali). Polemiche che oggi si trasformano nei segni di un'altra rivoluzione che nell'Italia del machismo/mammismo postfascista e dei moralismi catto-comunisti non si è mai compiuta, quella della cosiddetta gender equality, e mostrano della vicenda di Carrà un ulteriore lato libertario e antesignano di un futuro non ancora arrivato: quello in cui di arte e denaro si può parlare laicamente insieme e le donne guadagnano quanto o più degli uomini. È storia che negli anni di quelle stesse polemiche Carrà, votata personaggio più amato d'Italia dopo il Papa, firma un contratto miliardario di due anni con Scavolini (ricordiamo lo slogan: «la più amata dagli Italiani») e passa per un biennio alla Fininvest di Silvio Berlusconi con un contratto parimenti miliardario.

Un ultimo elemento degno di analisi della vicenda di Carrà è quello che riguarda le accuse di pornografia del dolore rivolte dalla critica televisiva e dall'establishment culturale a programmi come *Pronto, Raffaella?* (1983-85), *Carràmba! Che sorpresa* (1995-98 e 2002) e *Carràmba! Che fortuna* (1998-2001 e 2008). Accuse che si ribaltano oggi nel tributo perfino ovvio all'intuizione geniale di una donna di spettacolo che, traslatasi anche per ragioni di età dal totale del corpo che balla al primo piano del volto che (si) emoziona, ha accantonato l'idea di una tv verticale in cui, come nello star system della Hollywood classica, la diva si offriva al suo pubblico in apparizioni favolose e sovrumane, a favore di una nuova idea di tv orizzontale in cui a essere protagonista è il pubblico con il suo portato di realtà e umanità, precorrendo decenni di *reality television* a venire. Quanti futuri personali e collettivi iscritti sulla superficie del corpo di Carrà e in defini-

4 J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* (2009), Roma, Nero, 2022, p. 1.

tiva quante promesse realizzate, quante libertà incarnate da quel corpo che ogni spettatore o critico, fagocitandolo con lo sguardo, ha creduto di poter fare suo. Un corpo in apparenza infinite volte esposto all'occhio insensibile della telecamera o a quello sensibilissimo di chi guarda/critica, ma in realtà resistente a ogni tentativo di denudamento. Diversamente dall'Imperatore di cui il bambino svela la nudità nella celeberrima fiaba di Andersen, che Freud usò come metafora dell'inconscio svelato dalla psicoanalisi, nessun discorso biografico/critico ha ancora svelato una volta per tutte l'enigma Pelloni/Carrà. Ci è arrivato vicino il finale di *Raffa. Il ritratto inedito di un'icona senza tempo*, con un sound design che denuda la voce della protagonista mentre canta, producendo un potente effetto di straniamento. Spogliati delle ritmiche incalzanti sulle quali sono stati registrati, i versi di canzoni famosissime sembrerebbero poter o voler dire di Carrà (o di Pelloni?) cose inedite e imprevedibili, ma la stessa tecnologia che le veicola finisce per desemantizzarle, proiettandole in una dimensione prelinguistica nella quale, come in un loop, ci si ritrova al cospetto del corpo che le ha prodotte e che da esse doveva essere svelato. Un corpo ormai smaterializzato dalla morte fisica, eppure perdurante nella vita materiale dei suoi simulacri, presente e assente allo stesso tempo, significativo ma non sempre chiaramente significante, un corpo che instancabilmente «produce, ammuccia linguaggi, si lascia instancabilmente attraversare da essi», divenendo esso stesso la figura sfuggente di questo inesauribile «attraversamento».⁵

Fabio Vittorini è professore ordinario di Letteratura e media e Musica e immagine presso l'Università IULM di Milano, dove coordina il corso di laurea magistrale in "Televisione, cinema e new media". Scrive per il quotidiano «Il Manifesto». È autore e conduttore di programmi culturali per Rai Scuola. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv* (2020) e *Normal people. Gender e generazioni in transito tra letteratura e media* (2022).

5 R. Barthes, *Teoria del testo*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino, 1998, pp. 289-290.