

## Palinsesti *queer*: il pianeta *The L Word*

Valeria Gennero

*Alcune presentazioni indicano che il programma è un porno soft, "Cosce lesbiche per maschi etero". La maggior parte delle recensioni ritiene che lo show non rispecchi la vita delle lesbiche. Ripetete con me: Te - le - vi - sio - ne.*  
Kate Clinton, *What the L*

*The L Word* è un pianeta e senza dubbio orbita in un sistema solare che ha poco da spartire con il nostro. Le sue abitanti sono quasi tutte lesbiche, spesso ricche e non di rado bellissime. Molte di loro inoltre amano incontrarsi in un bar che si chiama proprio "The Planet", a ricordarci, caso mai avessimo dei dubbi, che quella su cui camminano non è la terra. Siamo in un universo a parte: quello della "Te-le-vi-sione", come opportunamente segnala – nella citazione in esergo – Kate Clinton, l'autrice/attrice che da vent'anni mette in scena con successo viluppi e sviluppi della cultura *queer* statunitense. Ripetiamo insieme a lei: "Televisione". È una precisazione preliminare indispensabile, specie in virtù degli innumerevoli commenti e dibattiti che dalle pagine delle riviste e su Internet risuonano degli spasimi amareggiati di spettatrici che lamentano di non trovare nelle vicende narrate "una rappresentazione realistica del mondo lesbico". L'universo in cui si colloca la serie creata da Ilene Chaiken (che ne è anche produttrice e talvolta regista) è invece quello dell'intertestualità televisiva, un sistema di relazioni e rimandi che, come vedremo, non può che rispondere ad aspettative consolidate anche nel momento in cui prefigura il loro possibile superamento. Le otto protagoniste di *The L Word* sono donne tra i 20 e i 45 anni che condividono gioie e delusioni sentimentali e professionali: si innamorano, tradiscono, giocano, si ammalano, investono in imprese commerciali e, a volte, patiscono l'omofobia di familiari e colleghi. Una soap opera? Una soap opera.

Nella prima stagione l'intreccio principale riguarda Bette, direttrice di un museo di arte contemporanea, e la sua compagna Tina, ex dirigente d'azienda che ha abbandonato la carriera per dedicarsi alla maternità. Le caratterizzazioni profes-

---

\* Valeria Gennero insegna Letteratura anglo-americana all'Università di Bergamo, dove collabora con il "Centro di studi sui linguaggi delle identità Zebra". Recentemente si è occupata di narrativa femminista statunitense e ha scritto la postfazione ai romanzi di Sue Kauf-

man, *Diario di una casalinga disperata* (Einaudi, Torino 2007) e *Alix Kates Shulman, Regina di bellezza* (Einaudi, Torino 2008). Sta ultimando un libro su Pearl S. Buck. Le citazioni delle puntate si daranno con il numero della stagione (S) seguito da quello dell'episodio (E).

sionali riecheggiano precedenti televisivi o mediatici illustri, che i fan del genere riconoscono con facilità. C'è Alice, la giornalista che proprio come Carrie Bradshaw, voce narrante di *Sex and the City*, tiene una rubrica di "interesse femminile" sulle pagine di un quotidiano locale, e c'è Jenny, un'aspirante romanziera tormentata da un'identità sessuale incerta. E poi ci sono Marina, una barista di origini aristocratiche appassionata di letteratura, Dana, la tennista che nasconde i propri amori femminili per non perdere i sostanziosi contratti con gli sponsor, e Shane, parrucchiere dal torbido passato ora seduttrice seriale al cui fascino nessuna donna sa resistere. Completa il quadro della prima stagione l'unica eterosessuale del gruppo: Kit, sorella di Bette e come lei afroamericana, diva in declino con problemi di etilismo. La gamma professionale, come si è visto, non è del tutto consueta. A essere assenti non sono solo commesse e impiegate, segnalate dalle statistiche come figure principali nella forza lavoro femminile: scarseggiano anche tutti i mestieri che rendono problematiche lunghe soste al bar, apparentemente quotidiane, per incontrare le amiche dopo la colazione e prima di cena. Te-le-vi-sio-ne.

La richiesta di realismo rivolta al mezzo televisivo può sembrare ingenua, tuttavia la centralità attribuita alla questione non vacilla neppure quando vengono invocati paradigmi teorici di notevole complessità. Un esempio: nell'analisi dell'influenza esercitata dal pensiero femminista sui palinsesti televisivi, Bonnie J. Dow invoca la critica post-strutturalista come strategia che permette di sancire la corrispondenza tra vita e finzione televisiva: "L'intuizione post-strutturalista per cui tutto è discorso e quindi non è possibile separare le pratiche discorsive dalla 'vita vera' è utile in casi come questo. Se la televisione 'rifletta' o meno la realtà al di fuori del tubo catodico è irrilevante: noi guardiamo la televisione e quindi la televisione è parte della vita".<sup>1</sup> L'enfasi decostruzionista sull'inevitabile evanescenza dei dati oggettivi quando vengono incorporati nella trama discorsiva viene qui rovesciata. Se "non c'è nulla al di fuori del testo" non è perché anche i fatti siano analizzabili come testi, ma perché anche i testi sono *fatti*, frammenti di reale collocati in posizioni ad alto impatto simbolico e politico. I responsabili dell'intrattenimento televisivo sono quindi i protagonisti di un'azione che contribuisce "ad articolare le linee principali del consenso culturale sulla natura della realtà".<sup>2</sup> Secondo questo tipo di lettura, il testo televisivo è reale nei suoi effetti, e il suo significato più profondo coincide con la storia della sua ricezione. A questo si aggiunge, nel caso di *The L Word*, la presenza di una sottocultura – quella lesbica – costretta per anni a un'invisibilità mediatica quasi assoluta. La scelta di criteri e forme della rappresentazione diventa così ancor più controversa. Inevitabile dunque che, dal 1990 a oggi, quella che è stata definita l'età dell'oro della televisione gay abbia suscitato trepidazione e innescato polemiche interminabili, alimentate dal desiderio, per definizione inappagabile, di trovare finalmente un risarcimento simbolico che compensasse decenni di silenzio e diffamazione.

---

1. Bonnie J. Dow, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture and the Women's Movement Since 1970*, University of Philadelphia

Press, Philadelphia 1996, p. 5.

2. Ivi, p. 8.

## Vero come la finzione

Dal "New York Times" alle riviste di settore dell'industria pubblicitaria i gay sono stati individuati quale nicchia di mercato prediletta, proprio in un periodo in cui il mercato di nicchia è al centro dell'interesse.  
Walters, *All the Rage*

Gli anni Novanta ci hanno abituati a palinsesti costellati da telefilm di successo con donne omosessuali come protagoniste. Il fenomeno è cresciuto con una rapidità ragguardevole, passando dallo scandalo nazionale per il primo bacio in *L.A. Law*, nel 1991, al vorticoso moltiplicarsi delle vicende gay nel popolare *Roseanne*, fino al trionfo mediatico di *Ellen*, il personaggio interpretato da Ellen DeGeneres, il cui *coming out* in scena nel 1997 valse alla serie omonima la prima pagina di "Time" e una breve stagione di grandi ascolti. Nel 2002 anche una delle serie più seguite dai giovani americani, *Buffy l'ammazzavampiri*, ha rivelato che una delle più fidate amiche di Buffy, Willow Rosenberg, è attratta dalle donne.<sup>3</sup> Non solo: molti dei programmi più popolari degli ultimi anni hanno inserito relazioni sentimentali al femminile tra i loro spunti narrativi. Non fanno eccezione *ER*, *Friends*, *Melrose Place*, *NYPD Blue* e *Sex and the City*. A queste vanno aggiunti i casi, forse più prevedibili, delle storie lesbiche introdotte in telefilm che hanno come protagonisti degli uomini gay, come *Will and Grace* e *Queer As Folk*. Nel 2007 l'elenco delle serie di successo con personaggi omosessuali include: *Nip/Tuck*, *Six Feet Under*, *Torchwood*, *Dark Angel*, *The Wire*, *Ugly Betty* e *Desperate Housewives*.<sup>4</sup> Tutti i dati dunque confermano un'acquisizione di visibilità ormai consolidata. Eppure anche in questo contesto la comparsa di un gruppo di donne esplicitamente e serenamente omosessuali ha costituito una novità tanto significativa da innescare dinamiche della ricezione del tutto peculiari; secondo Sarah Warn "per molte la fruizione di *The L Word* ha a che vedere tanto con la discussione, analisi e re-interpretazione della serie – con le amiche e con gli altri spettatori – quanto con la visione degli episodi in sé".<sup>5</sup>

La partecipazione appassionata del pubblico agli sviluppi delle produzioni seriali non è una novità. Il concetto di *fandom*, il regno dei fan, spesso evocato a proposito di *The L Word*, nasce infatti con le riviste di fantascienza degli anni Trenta e dilaga a partire da fenomeni televisivi come *Star Trek*. Solo dopo il 1990 Internet ha preso il posto delle *fanzine* postali e ha introdotto una miriade di possibilità aggiuntive che garantiscono ai contatti tra appassionati una velocità e una vastità prima inconcepibili. Anche questo elemento ha contribuito all'enorme partecipazione emotiva suscitata dal programma, che ha beneficiato della "combinazione ec-

3. Ancora in quest'ultimo caso la destra conservatrice ha cercato di coinvolgere i fan in una campagna di protesta e boicottaggio che si è rivelata fallimentare: Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York University Press, New York 2006, p. 146.

4. GLAAD, l'Alleanza gay e lesbica contro la

diffamazione, gestisce un imponente archivio online dedicato alla rappresentazione dell'omosessualità nei media. È consultabile all'indirizzo web <http://www.glaad.org>.

5. Sarah Warn, *Introduction*, in Kim Akass e Janet McCabe, a cura di, *Reading the L Word*, Taurin 2006, London-New York, p. 7.

cezionale tra l'isolamento provato (in grado maggiore o minore) dalla maggior parte delle lesbiche, che si sono sentite a lungo una minoranza invisibile, e la recente diffusione di internet".<sup>6</sup> *Mailing list*, forum, *webzine*, *fanfiction*, *podcast*, *fanart*: le modalità di rielaborazione e condivisione del proprio rapporto con il testo ufficiale – che può essere trasformato e ridiffuso, magari postato su YouTube in una versione personalizzata da un montaggio e/o un doppiaggio originale – sono una testimonianza della forza dell'impulso partecipativo che caratterizza il rapporto con i nuovi media. Nel dicembre 2007 Google rileva quattro milioni di siti che fanno riferimento a *The L Word*, mentre su YouTube sono presenti 14.900 video che rielaborano e diffondono scene del programma.<sup>7</sup>

Con il sistema dei media digitali del resto le autrici di *The L Word* interagiscono già a livello di sceneggiatura, evidenziando un grado di consapevolezza e un'originalità notevoli. Nel *Pilot* della serie Alice Pieszeski, una delle protagoniste, tiene aggiornata "The Chart", una mappa su cui sono disposti, collegati da una linea, i nomi di tutte le donne del gruppo che hanno condiviso una relazione sentimentale, in un grafico che rappresenta la traduzione nello specifico omoerotico del noto esperimento con cui Stanley Milgram aveva ipotizzato la presenza di sei soli gradi di separazione nel "piccolo mondo" in cui ci muoviamo. Successivamente *The Chart* diventa titolo e filo conduttore della trasmissione radiofonica che Alice dedica alla cronaca di fatti e tendenze della Los Angeles gay. A partire dalla quarta stagione (2007), il grafico si trasforma nella pagina web di una comunità virtuale: nelle nuove puntate le eroine tengono aggiornati i loro *links* su un sito che esiste anche nella realtà extra-televisiva ed è accessibile da ogni visitatore all'indirizzo [www.ourchart.com](http://www.ourchart.com). Registrandosi al sito, l'utente/spettatrice sceglie un'identità virtuale e crea intorno a sé un nuovo sistema solare; inoltre ha la possibilità di gestire uno spazio blog e accedere a una chat-room. Questo le permette una comunicazione costante con la comunità delle utenti, di cui fanno parte – naturalmente – anche i personaggi della serie Tv: l'auspicio è quello di entrare in contatto con altre monadi sparpagliate nelle galassie *web*, così da attrarre nella propria orbita altri corpi più o meno celesti analogamente dispersi.

Sul pianeta *The L Word* le giornate scorrono tranquille. Non ci sono conflitti di classe né discriminazioni etniche. I problemi economici che di tanto in tanto fanno capolino si dimostrano risolvibili facendo ricorso allo spirito d'iniziativa (Shane deve posare seminuda in una campagna pubblicitaria per pagare una parcella medica esorbitante) e a qualche sacrificio (Bette, licenziata, decide di vendere un quadro a cui è molto affezionata). Non bisogna però dimenticare come l'appartenenza a un mondo privilegiato e rassicurante faccia parte dei vincoli che la collocazione televisiva pone ai suoi prodotti, che sono innanzitutto veicoli commerciali:

In quanto imprese commerciali, in generale i network televisivi presentano una visione della cultura americana in cui i dati di classe vengono distorti. La crescente

---

6. *Ibidem*.

7. Sul concetto di *fandom* e sulle dinamiche

della ricezione innescate dal sistema dei media si veda Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers*, cit.

costruzione di gay e lesbiche come benestanti e in cerca di tolleranza anziché di uguaglianza economica aiutava a spiegare l'attrattiva del materiale gay per la sensibilità politica e per la logica di mercato degli anni Novanta. I programmi a tema gay di quel periodo hanno rispecchiato e rafforzato queste costruzioni.<sup>8</sup>

La radicalità e l'importanza del lavoro politico svolto dalla presenza di una collettività lesbica in prima serata non può essere sottovalutata, perché proprio la varietà dei personaggi proposti - al di là della comune, ineludibile appartenenza all'universo fittizio della televisione e ai suoi canoni estetici ed economici - di per sé contribuisce a smantellare il sistema di pregiudizi basato sull'accumulo di ripetizioni di stereotipi offensivi e deleteri. Ne è convinta anche Eve Kosofsky Sedgwick, che scrive:

È palpabile come l'effetto quantitativo, dovuto al semplice accumulo di più di un intreccio lesbico per volta, provochi una differenza qualitativa nell'incontro degli spettatori con la realtà sociale. La percezione dell'individualità lesbica - isolata o in coppia, scandalosa, scandagliata, barcollante sotto il fardello della rappresentatività - viene sostituita dalle potenzialità assai più intense di un'ecologia lesbica.<sup>9</sup>

Pur in presenza di una struttura narrativa convenzionale, il progetto della trasmissione si configura secondo Sedgwick come un'astuta appropriazione del potere ideologico della televisione, di cui sfrutta proprio la capacità di produrre effetti di reale ad alto impatto pedagogico. La varietà delle situazioni proposte esula finalmente dalle matrici narrative consuete, che in televisione assegnano ai personaggi lesbici due soli percorsi: il *coming out* - che descrive il processo, spesso doloroso, che porta alla rivelazione della propria omosessualità a familiari, amici o colleghi - e la maternità, resoconto di gioie e fatica per gravidanze strenuamente inquisite, "come se per le donne dopo il *coming out* non ci fosse nient'altro da fare se non sistemarsi e fare figli".<sup>10</sup> In entrambi i casi i personaggi vengono abitualmente collocati in una cornice de-sessualizzata e de-contestualizzata in cui, al di fuori dell'eventuale partner, l'accettazione del diverso orientamento sessuale va di pari passo con una normalizzazione sancita dal completo adeguamento a riti e valori della comunità di appartenenza.

Al contrario in *L Word* la forza del legame erotico tra le eroine viene costantemente sottolineata, e numerose scene descrivono senza reticenza l'intimità amorosa. La prima stagione (2004) tuttavia, fedele ai modelli consolidati, presenta ancora due linee narrative basate sul coming-out: sono quelle di Dana, una tennista timorosa di perdere sponsorizzazioni ed affetto materno, e di Jenny, scrittrice disorientata dalla prima infatuazione per una donna proprio mentre è in procinto di sposarsi con l'atletico Tim. La storyline principale, quella intorno a cui convergono i sette intrecci secondari, segue le varie fasi del desiderio di genitorialità della

8. Ron Becker, *Gay TV and Straight America*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2006, p. 179.

9. Eve Kosofsky Sedgwick, *The Letter L*, in

Akass e McCabe, *Reading the L Word*, cit., p. XXI.

10. Warn, *Introduction*, cit., p. 5.

coppia formata da Tina Kennard (Laurel Holloman) e Bette Porter (Jennifer Beals). Con il succedersi delle stagioni assistiamo alla nascita e in seguito all'educazione di Angelica, concepita grazie a un donatore afroamericano. Il tema razziale compare spesso: nelle prime puntate Bette viene accusata di approfittare della carnagione chiara per cercare di *passare* da bianca e respinge le accuse indignata. Risulta però assente ogni forma di discriminazione razziale: il figlio di Kit è medico, Bette ha studiato in un'università *Ivy League* e le altre presenze afroamericane ricorrenti sono accomunate dal successo professionale. Nelle stagioni successive il cast continua ad arricchirsi di personaggi di origine ispaniche (Carmen e Papi), afroamericane (Tasha) e asiatiche (Catherine) mentre l'unico accenno a una possibile conflittualità tra «borghesi» e «proletarie» è quello che sfocia in una sfida a pallacanestro all'inizio della quarta stagione. "L'unico sport per voi borghesucce è lo shopping" dice Papi, la seduttrice irresistibile che supera nel grafico di gruppo la ragguardevole soglia dei novecento *satelliti*, oltrepassando le pur numerose conquiste registrate dall'infaticabile Shane. Appare chiaro, dalla decisa reazione di Alice e compagne, che alle donne del Planet non piace essere definite "borghesi". Meno chiaro rimane il perché, vista la loro compiaciuta frequentazione di ristoranti di lusso, ville con piscina e yacht sterminati.

## Titillare e combattere

*Lo studio demografico che ha convinto la rete Showtime a realizzare The L Word indicava come l'attrattiva della serie per il pubblico non-gay consistesse nel fatto che il sesso lesbico rappresenta un prodotto di grande successo presso i maschi eterosessuali.*  
Eve Kosovsky Sedgwick, *The Letter L*

Per superare discriminazioni e pregiudizi non basta integrarli con stereotipi di segno opposto, descrivendo *tutti* i gay e lesbiche come maestri d'eleganza, raffinatezza e seduzione. Questo è tanto più vero nel momento in cui è il corpo femminile a diventare merce di scambio simbolico. I detrattori della serie sottolineano come la spettacolarizzazione della sessualità in *The L Word* sia talvolta indistinguibile dall'immaginario pornografico contro cui il femminismo ha condotto innumerevoli battaglie. Del resto le autrici del programma sembrano a loro volta desiderose di separare il discorso lesbico da quello femminista: una scelta che fa trasparire lo sforzo complessivo per eludere le dinamiche della politica dell'identità e sottolineare invece la duttilità delle identificazioni ipotizzata dalla teoria *queer*. Questa strategia, che percorre sottotraccia l'intera serie, viene esplicitata nel finale della seconda stagione, quando il gruppo di amiche si trova a discutere con una delle icone del femminismo degli anni Settanta, Gloria Steinem (nella parte di se stessa), giunta a Los Angeles per una conferenza:

Jenny: Un'altra idea sbagliata è quella per cui se sei lesbica sei automaticamente una femminista, mentre molte donne gay che conosco non si considerano affatto femministe.

Carmen: Di sicuro.

Shane: Beh, a me piacciono le donne.

Gloria: D'accordo, ma devi ammettere che è quello che dicono i maschi: "Mi piacciono le donne".

(*Lacuna*, S2E13).

Lo sguardo della lesbica, osserva Steinem, rischia di coincidere, semplicemente e acriticamente, con quello dello spettatore maschio eterosessuale, che del resto è blandito e inseguito in quanto necessario per sancire statisticamente il successo del programma e garantirne la prosecuzione nelle stagioni successive. Il *Pilot* è esemplare, nella sua messa in scena, della consapevolezza che le autrici hanno dei compromessi narrativi necessari a superare le resistenze dei network televisivi ad affrontare un tema politicamente controverso com'è la rappresentazione di un gruppo di lesbiche che, anziché tormentarsi e scontare con la solitudine il rifiuto della norma eterosessuale, conducono una vita affettiva piena e sessualmente inebriante. In una delle prime scene Jenny Schecter – che in queste prime fasi è eterosessuale e fidanzata – si accorge che due donne fanno sesso nella piscina della casa accanto alla sua. Incuriosita, si nasconde per spiarle. La telecamera ci mostra la scena attraverso il punto di vista dell'osservatrice indiscreta – rimandandoci un'immagine in soggettiva, discontinua e parzialmente ostruita da una staccionata – e intanto spia la stessa Jenny, che viene ripresa mentre osserva le donne. La visione ha un effetto conturbante su Jenny, che in seguito descrive al fidanzato Tim la scena cui ha assistito. Il racconto eccita Tim e la scena culmina in una ripetizione, da parte della coppia eterosessuale, dell'amplesso intravisto in piscina.

La sequenza è un esempio di quello che i responsabili del marketing definiscono "titillation factor", l'ingrediente fondamentale affinché il programma risulti allettante per gli investitori.<sup>11</sup> La scena tra Tim e Jenny funziona così da elaborazione metanarrativa del contratto diabolico che la visibilità lesbica deve stipulare con il sistema televisivo per ottenere uno spazio in cui raccontare le proprie storie: un patto faustiano rovesciato in cui la materialità del corpo viene scambiata con l'esistenza simbolica. Una riflessione analoga viene sviluppata tra gli intrecci principali della seconda stagione. Uscito di scena Tim, che abbandona Los Angeles dopo aver scoperto Jenny a letto con una donna, la produzione aveva richiesto alle autrici l'inserimento di una nuova figura che funzionasse da "punto d'accesso" alla storia per il pubblico maschile: la risposta è nel personaggio di Mark Wayland, un giovane e ambizioso regista che affitta una stanza nella casa in cui abitano Shane e Jenny. Quando si rende conto dell'intensa vita erotica e sociale delle due donne, Mark costella l'abitazione di telecamere nascoste e comincia a cercare un produttore per un porno-documentario programmaticamente intitolato *A Compendium of Lesbianism* (*Manuale di lesbismo*). Strada facendo Mark modificherà il progetto, conquistato dal coraggio e dall'amicizia di Shane. Alla fine, ormai redento, il giovane presenta ai

<sup>11</sup> Susan J. Wolfe e L.A. Roripaugh, *The (In)visible Lesbian: Anxieties of Representation in The L Word*, in Akass e McCabe, *Reading the L Word*, cit., pp. 43–54.

finanziatori inviperiti un lavoro depurato da ogni compiacimento voyeuristico e commenta: "Le donne parlano continuamente. Non è solo sesso. È rivelatore. È antropologico" (*Late, Later, Latent*, S2E9). Attraverso il personaggio di Mark, le autrici di *The L Word* delineano il progetto politico, oltre che artistico, della serie, e lo fanno con un'elegante rielaborazione narrativa del dibattito teorico che aveva accompagnato la prima stagione. A chi deplorava la scomparsa di ogni stile di vita «alternativo» nel programma, accusato di riprodurre i meccanismi di mercificazione del corpo femminile ereditati dalla tradizione figurativa dell'industria della pornografia *soft core*, la *Bildung* di Mark contrappone la necessità di correre il rischio per ottenere, in cambio, la possibilità di contribuire a modificare l'immaginario televisivo, maschile e non. Titillando e istruendo.

Certo la configurazione del soggetto lesbico televisivo emersa fino a oggi prevede due sole alternative: da un lato l'appartenenza a una sottocultura invisibile e discriminata, dall'altro la trasformazione in una nicchia di mercato. Le eroine della serie condividono senza contraddizioni apparenti un sistema di valori – politici economici ed estetici – elaborati dal capitalismo misogino stigmatizzato dal pensiero lesbico, il cui percorso si è dispiegato lungo linee ideali parallele a quello del movimento femminista. Non solo: il modello di femminilità adottato da tutte le protagoniste accoglie acriticamente un paradigma di genere che ripropone un conformismo iconografico decisamente pre-femminista. Lunghi capelli sempre freschi di parrucchiere, scarpe rubate alle protagoniste di *Sex and the City*, uso sapiente del trucco e ricorso massiccio all'ornamento: niente *gender bending* sul piccolo schermo, anzi. L'unico personaggio (vagamente) androgino - Shane – è anche, molto convenzionalmente, il solo a scegliere la promiscuità sessuale (maschile?), in un contesto in cui regnano monogamia, progetti matrimoniali, desideri di maternità e in cui anche una breve avventura extra-coniugale viene sanzionata, come accade a Bette, con tredici puntate e altrettanti mesi di tormento ed espiazione.

Eppure allo stesso tempo *The L Word* elabora e propone elementi ereditati dalla teoria *queer*, prima tra tutti una concezione dell'identità sessuale come principio duttile e sempre instabile. Alice spiega che la distinzione tra lesbiche ed eterosessuali è irrilevante perché "la maggior parte delle donne è etero finché non smette di esserlo, e molte sono gay finché non lo sono più" (*Let's Do It*, S1E2). Alice, che si definisce bisessuale, quando Shane e Dana sostengono di essersi sempre sentite lesbiche al cento per cento, dissente dalla loro visione dell'orientamento sessuale come innato e immutabile:

Alice: Io no. Io seguo il cuore, non l'anatomia.

Jenny: È sempre complicato, vero? In queste cose alcune persone possono scegliere e altre no, non vi pare?

Gloria: Proprio così.

(*Lacuna*, S2E13)

Scelta e responsabilità, riconoscimento e rispetto, sono questi i valori che *The L Word* pazientemente semina nel terreno a lungo interdetto dell'immaginario televisivo. Nelle ultime stagioni, nella cornice glamour dei cappuccini al latte di soia del Pla-

net, le protagoniste della serie hanno affrontato drammi personali e sociali che vanno dal trauma della violenza pedofila, all'autolesionismo e alla lotta al cancro; nel 2007 le autrici hanno dato ampio spazio all'attualità, con l'inserimento del personaggio di Tasha, una donna soldato appena rientrata dal fronte iracheno, che aggiunge elementi di complessità allo sfondo su cui si staglia la decisa opposizione alla guerra che emerge in tutte le stagioni della serie. Non solo: nella puntata finale della seconda stagione Gloria Steinem ha lo spazio per sostenere in prima serata, davanti a un pubblico di milioni di spettatori: "C'è un uomo alla Casa Bianca che rappresenta proprio quegli estremisti religiosi cui la gente cercava di sottrarsi quando ha raggiunto questo paese. Questo accade perché c'è una reazione (*backlash*) contro tutti i movimenti per la giustizia sociale: ma se non avessimo fatto un balzo in avanti (*frontlash*) non ci sarebbe il contraccolpo".

Non male, per una *soap opera*.

### Intertesti/paratesti

Lo slogan della campagna pubblicitaria che preparò il lancio della serie non lascia spazio a dubbi: *Same Sex. Different City*. "Stesso sesso", quello femminile (ma anche il *same-sex* delle unioni matrimoniali omosessuali, uno dei temi più controversi della sfida presidenziale Bush-Kerry negli stessi mesi del 2004). "Città diversa": da New York a Los Angeles. *Sex. City*. Nelle intenzioni dei produttori del canale via cavo Showtime, *The L Word* nasce come versione californiana delle prodezze delle quattro amiche newyorkesi protagoniste di *Sex and the City*, la serie televisiva che si è conclusa proprio nei mesi in cui *L Word* esordiva (rispettivamente nel febbraio e gennaio 2004).

La formula si sarebbe in effetti dimostrata di nuovo vincente dal punto di vista del successo commerciale. Merita una precisazione anche il titolo, scelto poco prima della messa in onda in sostituzione dell'originario *Earthlings* ("Terrestri"). Indicare un termine solo con la prima lettera – come nel caso di "La parola L" (*The L Word*) – rimanda convenzionalmente a espressioni oggetto di un tabù tanto forte da rendere opportuna una cancellazione quasi totale. Il veto è tuttavia debole quanto basta per costringere a nominare il fantasma dell'interdetto: un'unica lettera che permetterà agli iniziati di accedere alle premesse di un discorso ormai irripetibile. Potremmo vederla insomma come una forma di censura tipicamente americana, che ammicca alla libertà di espressione proprio mentre di fatto la nega. In passato l'espressione "L word" negli Stati Uniti indicava il termine *liberal*, a lungo oggetto di critiche serrate. I due significati oggi coesistono, anche se in questo momento l'associazione alla serie, in cui tutti gli episodi hanno un titolo che inizia con "L", è prevalente.<sup>12</sup>

Lo specifico lesbico dell'universo intertestuale di *The L Word* ha invece una

12. Judith M. Bennett, *The L-Word in Women's History*, in *History Matters: Patriarchy and the Challenge of Feminism*, University of

Pennsylvania Press, Philadelphia 2006, pp. 108-26.

genealogia che risale al New Queer Cinema degli anni Novanta e in particolare a *Go Fish* (1994), una pellicola a basso costo presto impostasi come fenomeno di culto. La regia era di Rose Troche, che da dieci anni ritroviamo nello staff della serie creata da Ilene Chaiken in veste di regista (suo è anche il *Pilot*), sceneggiatrice e produttrice esecutiva. Insieme a lei Guiniviere Turner, sceneggiatrice sia di *Go Fish* sia di *The L Word*, e attrice in entrambi i casi. La continuità non è casuale. *Go Fish* era infatti un precoce esempio di rappresentazione di quella che Sedgwick definisce "ecologia lesbica": quel sistema composito di relazioni tra persone con interessi, ideali e aspettative differenti che pur nella pluralità delle loro affiliazioni identitarie si riconoscono nel dato comune dell'orientamento sessuale. Il gruppo di amiche in *Go Fish* condivide però un atteggiamento critico nei confronti di consumismo e valori borghesi: Kia insegna Women's Studies e in una scena invita gli studenti a compilare una lista di donne lesbiche, perché "solo quando si capisce di avere una storia è possibile cominciare a cambiare la storia"; Ely si veste come una hippy fuori tempo massimo, beve innumerevoli tisane e si taglia i capelli da sola; tutte condividono interessi politici progressisti, una collocazione sociale medio-bassa e la consapevolezza del ruolo ideologico dei modelli di genere (con relative discussioni sulla polarizzazione *butch/femme*, linguaggio e rappresentazione, potere e sessualità). *Go Fish*, con la sua proposta di un linguaggio cinematografico capace di coniugare la novità dei contenuti con una ricerca formale originale, rappresentò una svolta decisiva per il cinema *queer*.<sup>13</sup>

La rappresentazione del modello sociale alternativo offerto dalla comunità lesbica poteva però contare su un altro precedente, molto noto negli Stati Uniti: si tratta dell'opera di Alison Bechdel, che nel 1983 ha iniziato a pubblicare con cadenza quindicinale *Dykes to Watch Out For* (Lesbiche da cui guardarsi/ a cui prestare attenzione). Si tratta di una striscia a fumetti di cui è protagonista un gruppo di amiche, in prevalenza omosessuali, attente commentatrici dell'attualità politica americana. La serie ancora oggi esce sui giornali statunitensi: nel 2005 ne è stata pubblicata l'undicesima raccolta in volume.<sup>14</sup> Dalla sua prospettiva privilegiata di cronista di un quarto di secolo di storia lesbica, Bechdel osservava già nel 1998 i sintomi di una trasformazione culturale che aveva un effetto disorientante sull'eroina di *Dykes to Watch Out For*, l'incorruttibile Mo:

[Mo] incorpora tutti i valori che associavo all'essere lesbica quando mi sono dichiarata tale: è una femminista socialista ed è contraria al razzismo, al classismo, alle grandi corporazioni e al consumismo. Quando ho iniziato a scrivere la striscia, spesso sottolineavo la sua lotta per condurre una vita socialmente responsabile in questo paese, e la frustrazione per le inevitabili complicità con il sistema. Di recente ho

---

13. Michele Aaron, *New Queer Cable? The L Word, the Small Screen and the Bigger Picture*, in Akass e McCabe, *Reading the L Word*, cit., p. 37.

14. Alison Bechdel, *Invasion of the Dykes To Watch Out For*, Firebrand Books, New York

2005. Alison Bechdel ha pubblicato inoltre *Fun Home* (2006), un libro di memorie familiari a fumetti, che ha raggiunto i primi posti delle classifiche di vendita e ha accumulato riconoscimenti critici.

dato spazio all'insofferenza di Mo nei confronti delle amiche che, sempre meno interessate alla rivoluzione, ingeriscono Prozac e carne, e chiedono un riconoscimento statale per il loro status genitoriale.<sup>15</sup>

Nei dieci anni che separano *Go Fish* da *The L Word* le militanti rivoluzionarie hanno abbandonato le tisane per il café mocha. Anche le camicie scozzesi di flanella hanno lasciato il posto a un guardaroba di pezzi firmati indistinguibili da quello delle *Charlie's Angels* fuori servizio. Sono scomparse inoltre le figure orgogliosamente matronali e sovrappeso che in *Go Fish* sottolineavano la necessità di rifiutare il modello impossibilmente magro che la moda divulga per idealizzare una femminilità irraggiungibile e denigrare i corpi reali delle donne. Finito. Tutte magre, belle, eleganti e agiate. E in cambio? Secondo Jennifer Vanasco il guadagno simbolico è evidente: "In America glamour è sinonimo di potere, per cui se aumenta la percezione del potere delle lesbiche televisive, aumenterà anche il potere delle lesbiche reali".<sup>16</sup> La realtà della finzione è anche in questo caso il nodo decisivo dell'argomentazione, Vanasco infatti non esita a definire *The L Word* "una specie di documentario" che "spiega con pazienza la cultura lesbica ai non iniziati, facendola sembrare cool, chic, e divertente".<sup>17</sup> Altre voci, meno persuase del valore documentaristico del programma, sono però adamantine nella loro difesa del lavoro politico sovversivo svolto dall'attribuzione di caratteristiche "raffinate" e "piacevoli" al mondo gay: "Ridurre la politica della televisione a quella della rappresentazione vuol dire confondere la TV con l'imitazione di una realtà che si suppone esista in un regno separato. Invece la televisione, come qualsiasi altro costrutto culturale, partecipa alla definizione della nostra realtà".<sup>18</sup>

In altre parole il dilemma rimane: il lesbismo femminista e socialista è scomparso o si è evoluto? Ha vinto la battaglia e ha cambiato il mondo, rendendo possibili modelli di femminilità prima impensabili, o si è dissolto, diventando indistinguibile nei valori e nei desideri da quel patriarcato competitivo, individualista e consumista cui aveva sognato di opporsi? Il responso di *The L Word* ci esorta all'ottimismo della volontà. Non a caso in *Lacuna* (S2E13) la regia di Ilene Chaiken alterna le scene della nascita di Angelica, accolta da due mamme emozionate, a quelle di una kermesse femminista. Attrici e musiciste si avvicinano in scena, e la telecamera indugia a lungo su Gloria Steinem che, di fronte a un pubblico entusiasta, ringrazia le donne presenti e ricorda a tutti che "la rivoluzione siamo noi".

15. Alison Bechdel, *The Indelible Alison Bechdel*, Firebrand Books, New York 1998, p. 65.

16. Jennifer Vanasco, *The Glamour Factor and the Fiji Effect*, in Akass e McCabe, *Reading the L Word*, cit., p. 183.

17. Ivi, p. 184.

18. Samuel Chambers, *Heteronormativity and The L Word*, in Akass e McCabe, *Reading the L Word*, cit., p. 85.