

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

L'ICONA GAY: ADORAZIONE E IDENTIFICAZIONE DELLA COMUNITÀ GAY
ATTRAVERSO LA BIOGRAFIA E LA CARRIERA DI JUDY GARLAND, MADONNA E LADY
GAGA

Relatore: prof.ssa Paola Dessì

Co-Relatore: prof.ssa Rosamaria Salvatore

Laureando: Davide Manghise

Matricola: 1229589

Anno Accademico

2021/2022

INDICE

INTRODUZIONE	3
1. JUDY GARLAND (1922-1969)	11
1.1. Prima del 1950: ordinarietà, androginia e <i>camp</i>	12
1.2. Dopo il 1950: emotività, sofferenza e resilienza	17
1.3. Judy Garland alla Carnegie Hall	20
1.4. L'accoglienza <i>queer</i> di <i>The Wizard of Oz</i>	23
1.5. <i>Over the Rainbow</i>	26
2. MADONNA (1958-)	31
2.1. La musica di Madonna: rendere <i>mainstream</i> il <i>camp</i> pop	34
2.2. I video musicali di Madonna: decostruire il genere e il sesso	37
2.3. <i>Justify My Love</i>	41
2.4. La rappresentazione <i>queer</i> in <i>Sex</i>	44
2.5. L'appropriazione culturale di Madonna: sincerità o opportunismo?	48
3. LADY GAGA (1986-)	51
3.1. Jo Calderone: sfidare il genere con la drag	54
3.2. Il <i>camp</i> come strumento di rappresentazione <i>queer</i> nell'opera di Lady Gaga	56
3.3. La copia delle icone del passato: il confronto con Madonna	60
3.4. <i>Born This Way</i>	63
CONCLUSIONE	67
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	69

INTRODUZIONE

In origine, il termine "icona" (dal greco *eikon*) faceva riferimento ad un'immagine sacra tipica dell'arte bizantina, spesso utilizzata per praticare il proprio credo religioso.¹ Era dunque una rappresentazione visuale che, tuttavia, permetteva al credente di andare oltre ed entrare in contatto con ideali astratti. Nella cultura di massa del XX secolo, il termine indica più comunemente un personaggio, reale o di finzione, accolto dal pubblico come rappresentante di un'identità culturale.² Di conseguenza, quando si parla di icona gay ci si riferisce ad una figura referente della stessa comunità.

Nonostante il confronto con l'origine d'ambito religioso ci possa sembrare oggi quanto più lontano, non è raro che queste figure, scherzosamente o meno, vengano stimate dai loro ammiratori a tal punto da raggiungere uno stato di venerazione. Craig Jennex, assistente professore presso la Toronto Metropolitan University,³ nel 2011 ha condotto un sondaggio online su cinquanta uomini omosessuali e fan di Lady Gaga. Nel citare alcune delle risposte ricevute fa riferimento ad un fan che scrive:⁴

All'età di 14 anni, ero solo. Non avevo nessuno a cui dichiararmi, nessuno che mi supportasse... Avevo molti pensieri suicidi ed un tentativo. Lady Gaga, ai miei occhi, mi ha davvero, completamente salvato. È la mia vita, la mia religione... Gesù era il Salvatore per i cristiani, Lady Gaga è il Salvatore per me.

Mentre un altro reagisce al sondaggio così:

Wow. Sono così felice che il monster fandom⁵ stia ottenendo l'attenzione che merita. Spero che più persone conoscano il potere che possono ricevere pregando al tempio di Lady Gaga.

L'icona gay è indissolubilmente legata al suo contesto d'origine. Parlando di icone culturali in termini generali, Mary F. Rogers, docente presso la University of West Florida,⁶ sostiene che esse non sono monodimensionali, bensì raggiungono questo status grazie alla loro «versatilità, [...] adattabilità ai bisogni e interessi di diversi individui, ambiguità e natura aperta». Ella prosegue

1 icòna su www.treccani.it.

2 Judith A. Peraino, *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley: University of California Press, 2005, pp. 110-111.

3 "Craig Jennex" su www.torontomu.ca.

4 Craig Jennex, *Diva Worship and the Sonic Search for Queer Utopia* in *Popular Music and Society, Volume 36, Issue 3: Fandom*, Regno Unito: Routledge, Abingdon, Oxfordshire, 2013, pp. 346, 348.

5 I fan di Lady Gaga si fanno chiamare Little Monsters, N.d.A.

6 Mary Rogers Obituary (2009) su www.legacy.com.

sottolineando la natura paradossale dell'icona culturale, che nel contempo evoca comunanza che le permette di essere eletta punto di riferimento di un gruppo, ma anche differenza per adattarsi alle singolarità incluse nello stesso.⁷

Occorre chiarire che, lungi dall'utilizzare sineddoticamente il termine "gay" per indicare l'intera comunità LGBT, c'è una differenza tra chi si identifica come omosessuale e coloro che preferiscono utilizzare il termine generico "*queer*". Gli omosessuali «tendono ad essere moderni, consumeristi, assimilazionisti, essenzialisti, e ad abbracciare la categorizzazione sociale e sessuale»; in altre parole, mirano a spianare le differenze tra i diversi gruppi sociali ma, al contempo, sono convinti delle differenze intrinseche agli individui e favorevoli alla categorizzazione, soprattutto in materia di orientamento sessuale. Al contrario, le persone *queer* «tendono ad essere postmoderne, meno consumeriste, costruzioniste, e a rifiutare la categorizzazione sociale e sessuale»; ossia, sono scettiche nei confronti delle grandi distinzioni sociali e convinte che esse siano frutto di processi costruttivi, piuttosto che di reali differenze insite negli individui.⁸ Ne consegue che ciascuna organizzazione interna alla comunità LGBT ha le proprie icone di riferimento, le quali non necessariamente vengono condivise dalle altre. Ne è un esempio Judy Garland, considerata una delle più grandi icone gay ma che, nonostante l'immagine androgina e *gender-bending*⁹ datane soprattutto nel suo ultimo film con la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), *Summer Stock* (1950), non è stata adottata come icona dalla comunità lesbica:

La sua emotività sullo schermo, così come la sua dichiarazione *off-screen* che le donne dovrebbero essere subordinate ai loro mariti [...], non ha offerto nulla di particolarmente trasgressivo o motivante alle donne che vogliono immaginare un diverso ordine mondiale.¹⁰

È errato compiere una generalizzazione anche all'interno della stessa "sotto comunità": non tutti gli omosessuali, infatti, amano le icone della loro comunità allo stesso modo. Tuttavia, ciò non impedisce di trovare caratteristiche unificanti nella cultura gay, e perciò una «sensibilità gay» che ha a che fare con i sensi e le emozioni, che «è stata forgiata nel tempo attraverso pratiche di resistenza, in opposizione a qualcosa di innato».¹¹ Dall'analisi di queste figure, pertanto, emerge che esse sono accomunate da alcuni elementi che manifestamente attirano gli uomini gay.¹² Anzitutto, la

7 Mary F. Rogers, *Barbie Culture*, Londra: Sage, 1999, pp. 2-3.

8 Georges-Claude Guilbert, *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2018, p. 3.

9 «Persona che trasgredisce al comportamento previsto dal ruolo del suo genere sessuale», da "Gender bender" su www.wikipedia.org.

10 Peraino, *op. cit.*, pp. 123, 130.

11 Guilbert, *op. cit.*, pp. 12-13.

12 "Icona gay" su www.wikipedia.org.

loro bellezza, a cui tuttavia questi individui guardano privi di desiderio sessuale o di possessione. Poi, la loro personalità talvolta eccentrica, la quale comporta che spesso ci si riferisca a queste icone con il termine "diva", che significa:

Una voce gigantesca, un ego ancora più grande e le palle per usarlo [...]. Solo gli uomini gay possono davvero apprezzare le sfumature e l'umorismo di questa immagine di femminilità esagerata [...]. Mostratemi un uomo gay che non sappia cosa si prova a vivere una tragedia nella propria vita. In poche parole, queste donne sono ciò che gli uomini gay vorrebbero essere se fossero nati di un genere diverso.¹³

In seguito, la loro forza di fronte alle avversità della vita. Difatti, mentre bellezza e personalità sono caratteristiche maggiormente legate al personaggio, anche la biografia dell'icona gay in quanto persona contribuisce alla sua elevazione culturale. Anzi, è proprio quando carriera e biografia si incontrano che essa raggiunge il suo massimo potenziale. Non è necessario che l'icona e i suoi fan condividano lo stesso vissuto, gli stessi traumi, o che abbiano dovuto affrontare gli stessi ostacoli: gli ammiratori si sentono più vicini all'icona quanto più tragica è stata la sua vita, indipendentemente dalla natura del suo male. Tanto meglio se, poi, si batte apertamente per i diritti e contro i problemi della comunità LGBT quali discriminazione, omofobia, lotta all'AIDS. Così, l'icona gay può configurarsi in due modi diametralmente opposti: può presentarsi come martire tragico che soccombe al proprio dolore e si fa portavoce di esso e di quello altrui, oppure risollevarsi e lanciare messaggi di forza ed emancipazione. In ogni caso, è percepita come una forte personalità.¹⁴ Per riassumere, è utile la discussione che Oso Raro fa di alcune delle qualità dell'icona gay nel suo blog *Slaves of Academe*: «forza, resilienza, resistenza alle norme di genere convenzionali».¹⁵

Un'ulteriore elemento di attrazione dell'icona per gli uomini gay è il suo essere *camp*. Nel 1964 Susan Sontag esaminava questo stile, caratterizzato dal cattivo gusto e dall'insita ironia, in relazione alla comunità gay:

Gli omosessuali hanno trovato la loro integrazione nella società nella promozione del loro senso estetico. Il *camp* è un solvente alla moralità. Neutralizza l'indignazione morale, promuove l'allegria.¹⁶

La comunità gay percepisce dunque il *camp* come una risposta all'eteronormatività dettata dalla

13 Simon Gage *et al.*, *Queer: The Ultimate User's Guide*, Londra: MQ Publications Ltd, 2002.

14 Guilbert, *op. cit.*, pp. 4-6.

15 Oso Raro, *How Do I Look?: The Gay Iconography of the Star* su www.slavesofacademe.blogspot.com.

16 Susan Sontag, *Notes on "Camp" in Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

società, oltre che come una forma di legame non solo con l'icona, ma anche tra gli appartenenti alla comunità stessa. È uno stile che offre rappresentazione, senso di comunanza ed esclusività.¹⁷

La maggior parte delle icone gay è di sesso femminile. Ciò non implica che a questo ruolo non possano assurgere anche uomini; tuttavia, è necessario tenere conto di due criteri coinvolti nel processo: l'identificazione e il desiderio. Come si è detto prima, infatti, l'attrazione verso icone donne è di pura ammirazione e non implica il desiderio sessuale, che arriva addirittura a prevaricare il senso di identificazione quando invece il soggetto coinvolto è un uomo. Dunque, è possibile avere un'icona gay di sesso maschile, ma i suoi tratti saranno diversi e governati dall'attrazione sessuale del fan.¹⁸

L'icona gay che si delinea attorno alle caratteristiche sopraccitate ha la sua origine nel melodramma ottocentesco, caratterizzato, sia nelle opere che nella letteratura, da «episodi clamorosi, una forte polarità tra il bene e il male, ed espliciti appelli alle emozioni». La modalità di espressione del melodramma permetteva di rappresentare la lotta morale dei personaggi attraverso grandi gesti, dichiarazioni e scenografie che spesso risuonano nella personalità estrosa dell'icona.¹⁹ Allo stesso modo, se non con maggiore forza, a partire dalla seconda metà del Novecento assistere a un'opera teatrale risultava affine alle abitudini degli omosessuali, in particolare bianchi, alto-borghesi e cittadini. Tale partecipazione era significativa nello sviluppare un'identità non solo personale ma anche comunitaria, oltre a creare uno spazio di ritrovo in quella che era considerata un'esperienza eteronormativa nella cultura occidentale. Inoltre, l'opera e le sue rappresentazioni offrivano agli uomini gay dell'epoca una via di fuga dalla loro esistenza spesso segnata dalla discriminazione e dal panico legato alla progressiva diffusione del virus HIV. Il film del 1993 *Philadelphia* ben racconta questa realtà: Andrew Beckett (Tom Hanks), un uomo gay malato di AIDS, si rifugia nella musica d'opera per allontanarsi dalla sua dolorosa condizione. Nello specifico è *La Mamma Morta*, un'aria dall'*Andrea Chénier* (1896) di Umberto Giordano eseguita dal soprano Maria Callas, a muovere particolarmente il protagonista:

Riesci a sentire l'angoscia nella sua voce? Riesci a sentirla, Joe? Adesso entrano gli archi e cambia tutto quanto. La musica è invasa dalla speranza. E ora cambia di nuovo, ascolta. [...] Oh, quell'assolo di violoncello. [...] Una voce piena d'armonia, e dice "Vivi ancora, io sono la vita".²⁰

Non è un caso che Maria Callas sia la diva operistica maggiormente associata al fandom gay. Quest'adorazione ha un posto di rilievo nel film del 2002 *Callas Forever*, in cui la Callas (Fanny

17 Jennex, *op. cit.*, pp. 352-353.

18 Guilbert, *op. cit.*, p. 4.

19 Peraino, *op. cit.*, pp. 114-115.

20 MrRoby51, *Philadelphia* – "Io sono l'Amore" su www.youtube.com.

Ardant) è rappresentata come la *fag hag*²¹ ideale che riesce prontamente a dare consigli agli uomini gay innamorati che la circondano.²² Questa nozione è opportunamente correlata all'autoproclamarsi «uomini gay intrappolati nel corpo di una donna etero» di diverse icone gay in tempi recenti: Madonna, Rose McGowan, Lady Gaga, Victoria Beckham, Mila Kunis, Courtney Love, Pamela Anderson, Michelle Visage.²³ Ritornando al tema principale di questo paragrafo, ad attrarre la comunità gay nei confronti delle dive d'opera è anche la loro potenza vocale, soprattutto nel registro più basso che scardina il sistema di genere delle voci nel canto. Il genere nel canto è infatti associato a precisi registri vocali: quelli bassi sono codificati come maschili e quelli più alti come femminili. Paul A. Robinson, docente all'università di Stanford,²⁴ parla di due «trasgressioni» che contribuiscono all'attrattiva verso la musica operistica: la prima è la forza fisica e l'autorità con cui le donne cantano, che contraddicono la credenza sulla loro inferiorità; la seconda si riferisce direttamente alla Callas ed è la tecnica vocale che la porta a cantare in un registro basso, con una voce di petto, appropriandosi appunto di un'autorità convenzionalmente maschile.²⁵ Un processo inverso rispetto alla tradizione dei castrati del XVII e XVIII secolo che andavano incontro ad un'operazione di asportazione dei testicoli per mantenere – nel caso delle cosiddette voci bianche – o "riconquistare" – nel caso di uomini adulti – una voce appartenente a un registro tipicamente femminile. I castrati interpretavano ruoli sia maschili che femminili, godendo così dell'adulazione sia di donne che di uomini.²⁶

Con l'ingresso nel nuovo millennio l'icona gay è stata giudicata da molti come una figura non più rilevante. La motivazione principale è data dalla maggiore libertà degli uomini gay di vivere oggi la loro vera identità rispetto alla stigmatizzazione dell'omosessualità nel passato. Così, alcuni considerano *mainstream* la comunità gay di oggi e di conseguenza il termine "icona gay", conosciuto dalla maggior parte dei media, viene utilizzato in maniera superficiale e commerciale. Sulla stessa linea di pensiero si pongono coloro che percepiscono l'obsolescenza dell'icona gay come un'ovvia conseguenza al conseguimento di maggiori diritti da parte della comunità negli ultimi anni, vedendo ora gli omosessuali più integrati nella società.²⁷ Michael Joseph Gross, autore e giornalista,²⁸ in un articolo per *The Atlantic* nel 2000 ha asserito che questa svolta alla normatività è uno sviluppo positivo per la nuova generazione di uomini gay, che quindi è indifferente

21 «Una donna che frequenta di preferenza o esclusivamente uomini omosessuali o bisessuali», da "Fag hag" su www.wikipedia.org.

22 Jennex, *op. cit.*, pp. 345-348.

23 Guilbert, *op. cit.*, pp. 7-8.

24 Paul A. Robinson su www.stanfordwho.stanford.edu.

25 Paul A. Robinson, *Opera, Sex and Other Vital Matters*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 167.

26 Peraino, *op. cit.*, pp. 135-136.

27 Guilbert, *op. cit.*, pp. 2-3, 6.

28 "Michael Joseph Gross" su www.wikipedia.org.

all'identificarsi con le icone dell'altro genere. Secondo Gross persino Judy Garland è oggi dimenticata in quanto «emblema di debolezza».²⁹ È tuttavia sbagliato ritenere che il miglioramento delle condizioni di vita per i giovani omosessuali sia un motivo sufficiente per cessare di venerare queste icone, così come è sbagliato credere che oggi tutti gli uomini gay siano dichiarati e liberi di vivere la propria identità. È l'obiettivo di Craig Jennex, nel sondaggio sopraccitato, dimostrare che l'identificazione con la propria icona rimane un elemento integrante del fandom gay e che «la loro appassionata adorazione delle musiciste donne svolge una funzione fondamentale nella vita gay contemporanea».³⁰

Un'altra problematica sorta in tempi recenti è la misoginia avvertita nei confronti dell'icona gay da parte di diverse scuole femministe. Essa è legata, in parte, alla necessità di alcune persone di credere che ci debba sempre essere una presenza maschile dietro la creazione di queste figure, come Alfred Hitchcock per Grace Kelly e Kim Novak o Josef von Sternberg per Marlene Dietrich. Tuttavia, più rilevante per questa discussione è l'impressione che l'atteggiamento di repulsione per la donna emerga anche dall'adorazione dell'icona da parte del fandom gay. La critica tocca soprattutto la tendenza a ridere bonariamente e parodiare l'icona nel momento in cui commette qualche errore o mostra le proprie debolezze. La convinzione di fondo è che gli uomini, in quanto tali, non possono schernire la donna, che il privilegio maschile non è vincolato all'orientamento sessuale e che nemmeno gli uomini gay possono comprendere l'oppressione sofferta dalle donne. Allo stesso modo, anche l'interesse *camp* per il decadimento e l'invecchiamento dei corpi viene disapprovato. In risposta, occorre far luce sul fatto che le parodie e gli scherni affettuosi sono fatti a fin di bene e non dovrebbero essere scambiati per avversione, bensì correlati alla lezione che gli uomini gay hanno imparato negli anni di farsi gioco gli uni degli altri e non prendersi troppo sul serio. Nella creazione dell'icona gay, l'ammirazione verso qualità come la bellezza, il canto, la recitazione, il ballo, convive pacificamente con una sana ridicolizzazione:³¹

Essere un'icona gay non riguarda semplicemente l'amore. Di solito si tratta di un'ambivalenza feroce e spaventosa nei confronti delle donne o di un'identificazione disperata e animata. Ogni donna che scopre di essere un'icona gay dovrebbe immediatamente guardarsi dai coltelli nella schiena e assicurarsi che i suoi piedi non siano stati saldati a un piedistallo. [...] Ecco perché essere morta aiuta, ma se ti capita di essere inopportuno viva i gay ti seppelliranno sotto lodi servili e isteriche.³²

La musicologa Judith A. Peraino propone di affidare alle icone musicali un grado maggiore di

29 Michael Joseph Gross, *The Queen Is Dead in The Atlantic*, agosto 2000, pp. 62-70.

30 Jennex, *op. cit.*, pp. 343-344.

31 Guilbert, *op. cit.*, 8-11.

32 Mark Simpson, *Diana 1961-1997: The gay icon – but never camp* su www.independent.co.uk.

identificabilità per la soggettività *queer* in generale in quanto la musica, essendo extralinguistica e non visuale, è spesso stata considerata ineffabile. La sua posizione al di fuori del linguaggio, quindi, la rassomiglia all'identità *queer* che si discosta dall'eterosessualità normativa. Il mezzo principale per la rappresentazione di questa ineffabilità è stato, nel XIX secolo, il melodramma, in cui i sentimenti e le emozioni che caratterizzavano la soggettività dei personaggi venivano spesso comunicati in maniera non verbale, come attraverso l'accompagnamento strumentale o una gestualità ed espressività caricata.³³ In conclusione, la partecipazione musicale permette agli individui di sentirsi parte di un gruppo, oltre a raggiungere con i sensi uno spazio più piacevole e riflettere sulla possibilità di un futuro migliore. Questa percezione idealizzata potrebbe essere giudicata irrazionale e incline alla delusione, ma la speranza di un'utopia fa parte della comprensione e dell'identificazione da parte della comunità gay.³⁴

33 Peraino, *op. cit.*, pp. 113-114.

34 Jennex, *op. cit.*, pp. 355-357.

1. JUDY GARLAND (1922-1969)



Immagine 1.1: Judy Garland nel 1943, in una foto promozionale per il film *Presenting Lily Mars*.
(Fonte: www.commons.wikimedia.org)

Un anno spartiacque per la vita e la carriera di Judy Garland, nonché per l'identificazione nella sua figura da parte della comunità gay, è il 1950, quando avviene il suo secondo tentato suicidio. Il primo risale a due anni prima,¹ ma è con il successivo che le sue sofferenze personali vengono a galla, permettendo una rilettura della sua persona e dei personaggi interpretati nei primi film. Viene così a configurarsi quella che alcuni hanno giudicato «l'icona gay per eccellenza»², grazie alla relazione della Garland con la sofferenza ma anche con aspetti omologhi alla cultura gay: ordinarità, androginia e *camp*. Questa rilettura dei suoi film e della sua immagine è influenzata, quindi, da una conoscenza e una comprensione successiva al 1950, così come molti degli scritti che trattano il tema risalgono a un periodo successivo la morte della Garland, quando si fa viva l'emergenza del moderno movimento di liberazione omosessuale. Judy Garland si spegne infatti pochi giorni prima dei moti di Stonewall, largamente considerati l'evento scatenante il movimento.³ Prima dell'emergenza, l'avvicinamento all'immagine della Garland era già considerato una sorta di *coming out* da parte degli uomini gay. In *Heavenly Bodies*, Richard Dyer cita l'esperienza di un fan ad un concerto a Nottingham nel 1960 ricevuta con una lettera:

1 "Judy Garland § Last MGM motion pictures" su www.en.wikipedia.org.

2 Louis Staples, *Why is Judy Garland the ultimate gay icon?* su www.bbc.com.

3 "Stonewall riots" su www.en.wikipedia.org.

Non dimenticherò mai l'entrata al Montfort Hall. [...] tutti si erano messi il vestito da festa, avevano tagliato i capelli e comprato nuove cravatte. C'era un'esuberanza, una vivacità, una comunità di sentimenti che era abbastanza nuova per me e comunque abbastanza rara per l'epoca. Era come se il fatto che ci fossimo riuniti per vedere la Garland ci desse il permesso di essere gay in pubblico per una volta.

Ma è con l'emergenza che è cambiata la rappresentazione degli uomini gay attraverso la Garland: dalla nevrosi e l'isteria alla resilienza di fronte all'oppressione. Inoltre, Dyer segnala un cambio tra le scritture precedenti e quelle successive nell'utilizzo dei pronomi, dal "loro" al "noi" in riferimento alle persone gay:⁴

La Garland è spesso dipinta come una figura patetica e i suoi fan – in particolare i suoi fan gay – come devoti del disastro... Ora che noi, in quanto persone gay, stiamo imparando di più su noi stessi come gruppo e cultura, possiamo iniziare a comprendere la vera attrazione di Judy Garland: è il suo spirito indomito, non le sue tendenze auto-distruttive, ad attirare il pubblico gay.⁵

A testimoniare il passaggio di percezione della figura della Garland dopo gli eventi degli anni Cinquanta e Sessanta è anche Ethan Mordden, considerato da John M. Clum il miglior scrittore sulla Garland:⁶

Per una generazione, la Garland è rientrata nella rigida convinzione che la gloria nello spettacolo fosse realizzazione personale. Per la generazione successiva, la Garland sembra dimostrare che quella gloria è dissolutezza, una perdita dei nervi.⁷

1.1. Prima del 1950: ordinarietà, androginia e *camp*

Frances Ethel Gumm nasce il 10 giugno 1922 a Grand Rapids, nel Minnesota. Fin da neonata mostra una grande sensibilità musicale, che crescendo si sviluppa in passione per il canto e per i riflettori, nonché in ambizione di «diventare qualcuno». Figlia di attori del *vaudeville*,⁸ fa il suo debutto ufficiale nel 1924 assieme alle sorelle Suzanne e Virginia nel teatro del padre. Di lì a poco il successo permette alla famiglia di trasferirsi a Lancaster, in California, dove le Gumm Sisters ottengono nuovi ingaggi e Frances ha il suo primo ruolo da protagonista in una recita scolastica. In

4 Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Abingdon: Routledge, 2004, pp. 138-141.

5 Dumont Howard, *The Garland Legend in Blueboy*, gennaio 1981, p. 95.

6 John M. Clum, *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*, New York: St. Martin's Press, 1999, p. 151.

7 Ethan Mordden, *I Got A Song* in *The New Yorker* 66, 22 ottobre 1990, p. 140.

8 "Judy Garland § Biografia" su www.wikipedia.org.

seguito a difficoltà finanziarie, la famiglia si sposta a Chicago per accettare nuovi impieghi, che tuttavia non risultano redditizi. Qui, però, la sera di un'esibizione all'Oriental Theater Frances ottiene un nuovo nome grazie all'incontro con George Jessel:

[...] Mi fece sedere sulle sue ginocchia e mi disse che ero "bella come una ghirlanda⁹ di fiori" – e poi ricordo che si interruppe ed esclamò "Garland! Garland è un nome adorabile per te [...] – perché non cambi il tuo nome in Garland?".

Dissi, "Sì, e Judy, voglio Judy come primo nome – mi chiamerò Judy Garland!". Così proprio quella sera, dietro le quinte, "Baby Frances Gumm" divenne Judy Garland.

Sempre a Chicago, inoltre, nel 1935 Judy firma un contratto con la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) dopo che Louis B. Mayer, cofondatore della compagnia, la vede esibirsi. Così è come la diciottenne Judy Garland ha raccontato le sue «prime volte» alla giornalista Gladys Hall nel 1940.¹⁰ Scritti più recenti testimoniano, tuttavia, dettagli tralasciati dalla versione edulcorata della giovane Garland: su tutti, l'omosessualità nascosta del padre, la vera causa del trasferimento a Lancaster per via dei pettegolezzi sui suoi affari illeciti con altri uomini.¹¹

I primi film con la MGM vedono la Garland recitare un ruolo sempre uguale a sé stesso: la "ragazza della porta accanto" che vive o viene da una piccola città e sogna una vita normale assieme al suo innamorato. Per questo motivo la sua figura è stata inizialmente connotata dall'ordinarietà, offerta come attributo morale per eccellenza dello stile di vita americano. Essa, inoltre, ha contribuito all'attrazione iniziale verso la Garland al di fuori della comunità gay: la sua immagine era, infatti, l'emblema della normalità della famiglia eterosessuale. Tuttavia, è possibile dare una lettura dell'ordinarietà anche come elemento omologo negli uomini gay: l'educazione che essi ricevono, infatti, è volta a crescerli come ordinari, ossia eterosessuali. Questa identificazione viene ribadita dopo il 1950, quando emerge che la Garland, in realtà, non è la ragazza ordinaria che appare nei film. Così, lo scarto tra le sofferenze della sua vita personale e la normalità dei suoi personaggi è stato osservato, all'interno della comunità gay, nella concezione dell'omosessualità come un tratto innato, che può essere represso e nascosto sotto la superficie ma c'è sempre e racconta una realtà diversa. I film con Mickey Rooney, come la serie di Andy Hardy, sono stati confezionati e recepiti come inni all'ordinarietà. Tuttavia, è *Meet Me in St. Louis* (1944) a celebrare maggiormente l'immagine ordinaria della Garland, anche se nel corso della narrazione sono state inserite alcune problematicità e contraddizioni per connettersi maggiormente con le vite degli spettatori. Sono due

9 "garland" in inglese, N.d.A.

10 Randy L. Schmidt (a cura di), *Judy Garland on Judy Garland: Interviews and Encounters*, Chicago: Chicago Review Pr., 2014, pp. 82-97.

11 Gerald Clarke, *Get Happy: The Life of Judy Garland*, New York: Random House, 2000, p. 23.

gli elementi dell'interpretazione della Garland qui rilevanti: l'intensità emotiva e la mancanza di glamour. Ella è Esther, giovane ragazza che vive la vita di città e l'innamoramento per John (Tom Drake) nel dramma di una probabile partenza a causa del nuovo lavoro del padre.¹² I sentimenti del personaggio sono espressi in musica con alcuni brani vivaci e altri *torchy*¹³, in contrasto rispetto alla sua caratterizzazione. Da una parte, la vivacità è sempre accompagnata dall'imbarazzo che genera e quindi dalla necessità di contenerla; dall'altra, l'emotività è associata al senso di sconfitta di Esther e, in definitiva, alla realizzazione che aver ottenuto ciò che desiderava, ovvero John come marito, segna la fine della sua vitalità. Nella società del tempo, questo contenimento dell'energia e delle emozioni non era percepito negativamente, poiché rappresentava il raggiungimento della maturità, nonché l'esaudirsi del desiderio di ogni ragazza, ovvero quello di trovare marito. Tuttavia, attraverso la sua interpretazione la Garland è in grado di mostrare un'altro modo di sentirsi. Per quanto riguarda il glamour, invece, attraverso *Meet Me in St. Louis* è restituita allo spettatore un'immagine attraente della Garland, una scelta inusuale per una figura spesso comparata alle altre donne dei film – da Lana Turner a June Preisser, da Ann Miller a Gloria de Haven – come inadeguata e inferiore su questo tema. La mancanza di glamour è percepita come mancanza di femminilità e potrebbe corrispondere al senso di inadeguatezza vissuto dagli uomini gay, visti come disadattati e fisicamente deformati. Tuttavia, poiché Judy riesce comunque ad ottenere ciò che vuole nei suoi film, questa identificazione non è necessariamente negativa, bensì può infondere speranza nel realizzare in ogni caso i propri desideri.¹⁴ Intervistata da Gladys Hall, la Garland racconta un aneddoto sulla sera dell'anteprima di *Babes in Arms* (1939), quando fu anche invitata a lasciare le sue impronte davanti al Grauman's Chinese Theatre:

Volevo sembrare glamour quella sera, come mai avessi voluto prima, o da allora. Dato che mi mangio le unghie mi sentivo male perché non potevo averle lunghe e luccicanti come Joan Crawford. Così il manicurista risolse con delle unghie artificiali. Dopo aver messo le mie mani nel cemento fresco entrai nel teatro e dopo un po' pensai che una paralisi si stesse estendendo, a partire dalle mie dita! Le sentivo intorpidite e pesanti. Sudai freddo finché non lasciammo il teatro e lì realizzai che un po' di cemento era finito sotto le mie unghie e si era indurito su quelle finte! [...] Il giorno dopo dovettero mozzarle! Quello era stato il mio primo e ultimo tentativo di essere glamour.

Lei stessa, dunque, è sempre stata consapevole della sua mancanza di femminilità, come in un

12 "Incontrami a Saint Louis" su www.wikipedia.org.

13 «Nella tradizione americana viene definita torch song una canzone d'amore nella quale il cantante canta di un amore non ricambiato o perduto, o di un amore nel quale uno dei due amanti è ignaro dell'esistenza dell'altro, oppure uno dei due amanti è partito, o ancora una relazione rovinata da un intrigo romantico», da "Torch song" su www.wikipedia.org.

14 Dyer, *op. cit.*, pp. 151-164.

passaggio precedente in cui si definisce un maschiaccio a cui non era mai importato come apparisse.¹⁵ Questo fallimento nel seguire le proprie norme di genere, così come era percepito dalla società, conduce a un altro tratto caratteristico della Garland in quanto icona gay: l'androginia. La comunità ha infatti visto nel modo in cui la sua immagine era avvertita di un genere intermedio, né maschile né femminile, un riflesso della percezione dell'omosessualità in quanto assenza di totale mascolinità o femminilità. Poco importa che la Garland esprimesse effettivamente «androginia di genere» invece di «androginia sessuale» (ossia omosessualità), anche se lei stessa era presumibilmente bisessuale.¹⁶ L'androginia della Garland risale agli inizi della sua carriera, quando da piccola appariva indossando accessori maschili come cappelli, colletti e polsini. Tuttavia, queste scelte stilistiche erano permesse nella moda femminile senza destare scalpore. È solo più tardi, da adulta, che la Garland si spinge oltre e in due direzioni opposte: la vamp elegante e il *tramp*¹⁷ tragicomico.



Immagine 1.2: Judy Garland canta *Get Happy* in *Summer Stock* (1950).
(Fonte: www.markrobinsonswrites.com).



Immagine 1.3: Judy Garland e Fred Astaire si esibiscono con *A Couple of Swells* in *Easter Parade* (1948).
(Fonte: www.pinterest.it).

Esempio della prima è l'esibizione di *Get Happy* dal film *Summer Stock* (1950), in cui la Garland esprime un'androginia con stile non solo nel vestiario – indossando fedora, frac e una gonna corta, uno stile ispirato alle lesbiche degli anni Venti¹⁸ – ma anche nei movimenti e nel rapporto con i ballerini maschi. In altre parole, si configura come «una di loro» ma trasudando *sex appeal*. Il secondo tipo è invece rappresentato dal barbone di *A Couple of Swells* in *Easter Parade* o dal pagliaccio di *Be A Clown* in *The Pirate*, entrambi del 1948, dove gli abiti larghi nascondono la forma del corpo. L'immagine è evocata, poi, anche nei concerti, grazie alle luci che incorniciano il volto della Garland con i capelli corti e permettono la fuga dalle norme di genere. Il *tramp* funziona

15 Schmidt (a cura di), *op. cit.*, pp. 92, 104.

16 Charles Kaiser, *The Gay Metropolis*, Boston: Houghton Mifflin, 1997, p. 192.

17 "barbone", "pezzente" in italiano, N.d.A.

18 Marjorie Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992, p. 158.

dunque sia per i numeri comici che per quelli sentimentali e annulla qualsiasi connotazione di sessualità e genere. Entrambe le direzioni portano a un'identificazione della comunità gay: con la vamp come qualcuno la cui sessualità è accettata e con il *tramp* come qualcuno che lascia dubbi sulla stessa.¹⁹

Negli ultimi film, l'immagine "intermedia" della Garland nella sessualità e nel genere ha contribuito ad associarla al concetto di "*camp*".²⁰ In relazione all'omosessualità, Dyer descrive questo stile come «un modo caratteristico degli uomini gay di trattare i valori, le immagini e i prodotti della cultura dominante attraverso l'ironia, l'esagerazione, la trivializzazione, la teatralizzazione e la presa in giro di ciò che è serio e rispettabile». Ad essere oggetto di questa presa in giro è spesso una star imitabile nel suo aspetto e nei suoi gesti grazie al suo stile esagerato. La Garland si presta perfettamente alla parodia non solo nelle interpretazioni ma anche nelle esibizioni, nel modo di tenere il microfono con la mano destra mentre con la sinistra si tocca i capelli, il viso, o la alza sopra la testa. Tuttavia, è un'imitazione che si limita solo alla componente fisica; anche la sua tecnica vocale è unica, con le note "gonfiate" e la difficoltà a raggiungere quelle più alte negli ultimi anni, ma in questo caso è troppo brava per essere copiata.²¹ La Garland non è tanto *camp* in sé, quanto piuttosto esprime un'attitudine *camp*. Per quanto riguarda i film, ciò appare chiaro sia grazie ad alcuni aneddoti sul suo atteggiamento al lavoro, sia attraverso la narrazione degli stessi. In *Presenting Lily Mars* (1943) si fa beffe dello stile canoro di Marta Eggerth, proponendo una sua versione di *When I Hear Beautiful Music* ma esagerando sia con la tecnica vocale che nei gesti. La celebre frase «*Toto, I've a feeling we're not in Kansas anymore*» che Dorothy pronuncia quando si ritrova ad Oz assieme al cagnolino può essere recepita con ironia *camp*. Tuttavia, è in *The Pirate* che questa componente è usata con maggiore consapevolezza ed efficacia. La Garland, nel ruolo di Manuela, anzitutto convoglia il suo umorismo in battute che smorzano la virilità della sua controparte maschile Gene Kelly, che interpreta Serafin. Inoltre, la Garland ricopre la posizione inusuale del soggetto del desiderio mentre il pirata Macoco, con cui desidera una vita assieme, ne è l'oggetto. Attraverso le battute e l'assegnazione dei ruoli, dunque, *The Pirate* esplora un atteggiamento *camp* verso la vita, soprattutto nella lettura che la subcultura gay fa di tale concetto.²² John M. Clum aggiunge alla lista di interpretazioni *camp* della Garland anche l'esecuzione di *The Trolley Song* in *Meet Me in St. Louis*, per via del turbamento eccessivo con cui il suo personaggio cerca l'innamorato nel filobus mentre intona un brano melenso, interpretando un vero dramma d'amore adolescenziale.²³ Nel

19 Dyer, *op. cit.*, pp. 165-176.

20 Judith A. Peraino, *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley: University of California Press, 2005, p. 122.

21 Clum, *op. cit.*, p. 149.

22 Dyer, *op. cit.*, pp. 176-184.

23 Clum, *op. cit.*, p. 150.

saggio *Camp and the Gay Sensibility* Jack Babuscio discute in che modo la Garland mette in scena il – e non è – *camp*:

Il *camp* in risposta alla performance nasce dalla preferenza della comunità gay per l'intensità del personaggio, in opposizione al suo contenuto: ciò che il personaggio trasmette tende a essere meno importante di come o perché viene trasmesso. Il *camp* è individualistico; come tale, apprezza l'unicità e la forza di cui è intrisa la personalità. Questa teatralizzazione dell'esperienza deriva [...] da una maggiore sensibilità ad aspetti della performance che altri potrebbero considerare come routine o non calcolati. È questa consapevolezza del doppio aspetto di una performance che spiega molto perché i gay costituiscono una parte sproporzionatamente ampia ed entusiasta del pubblico di star come, in particolare, Judy Garland.

Almeno in parte, la popolarità della Garland deve molto al fatto che è sempre, intensamente sé stessa. Collegato a questo è il fatto che molti di noi sembrano essere in grado di equiparare il nostro forte senso di oppressione (passato o presente), con la sofferenza/solitudine/sfortuna della star sia dentro che fuori dallo schermo.²⁴

1.2. Dopo il 1950: emotività, sofferenza e resilienza

Nel 1950, il pubblico viene informato che la Garland ha tentato di tagliarsi la gola. La notizia viene ridimensionata successivamente alla sua morte, ma al tempo getta una luce inedita sulla sua figura rispetto all'immagine ordinaria veicolata dalla MGM, conoscendo per di più le difficoltà al lavoro e il rapporto ormai alla deriva con la compagnia di produzione. La Garland viene licenziata nel settembre di quell'anno.²⁵ Le confessioni fatte per la rivista *McCall's* nel 1952, tra il tormento vissuto sia a casa che alla MGM e il senso di inferiorità e inadeguatezza rispetto alle altre star della sua età, permettono una nuova lettura e identificazione della Garland da parte della comunità gay. Anzitutto, l'emotività della Garland soprattutto nel canto diventa indice del suo subbuglio interiore, di ciò che è sentito dalla star e condiviso con il pubblico. È proprio questo sentimento autentico a essere la chiave di volta della rilettura, essendo sofferenza combinata con la forza. La comunità, infatti, si è ispirata alla forza della Garland nonostante la sofferenza e, viceversa, ai tormenti sopportati coraggiosamente. In poche parole, non è tanto la sofferenza in sé quanto più la capacità di affrontarla a essere elemento di identificazione per gli uomini gay. Nonostante le notizie trapelate sui tentativi di suicidio, i matrimoni falliti e le accuse di ubriachezza, la Garland si è ripetutamente rialzata, dalla nomination agli Oscar per *A Star is Born* (1954) ai concerti da tutto esaurito come quello al Carnegie Hall nel 1961. Questa resilienza, dunque, è il fulcro attorno al quale si profila la

24 Richard Dyer (a cura di), *Gays and Film*, New York: Zoetrope, 1984, p. 46.

25 "Judy Garland § Last MGM motion pictures" su www.en.wikipedia.org.

sua iconicità gay dopo il 1950, rappresentando l'esperienza dell'essere gay in una società omofoba. Nei rispettivi scritti, Jack Babuscio e Vito Russo danno risalto alla capacità della sensibilità gay di unire qualità altrimenti avvertite come antitetiche: sofferenza e sopravvivenza, vulnerabilità e forza, teatralità e autenticità, passione e ironia. Lo stesso fa la Garland attraverso l'intensa espressione delle sue emozioni.²⁶ Lungi dall'adorazione sadica per le sue debolezze, è questa l'immagine di Judy che gli uomini gay dell'epoca amano: il disastro emotivo, paralizzata dalla paura ma, una volta sul palco, in grado di esibirsi stupendamente e di crogiolarsi nell'adulazione del pubblico. L'identificazione è avvenuta poiché questi uomini non ricevevano altro se non l'odio della società, che spesso interiorizzavano:²⁷

Judy è stata aggredita dalla vita, messa in discussione, e alla fine è dovuta diventare più mascolina. Ha il potere che gli omosessuali vorrebbero avere, e che tentano di ottenere idolatrandola.²⁸

I Could Go On Singing (1963) è l'ultimo film della Garland, in cui recita un ruolo molto simile alla sua immagine post-1950. Inoltre, la sua interpretazione qui è una somma di tutte le caratteristiche che l'hanno resa un'icona gay. Jenny è una cantante di successo che torna nella vita del figlio dopo non averlo riconosciuto alla nascita, lasciandolo al padre David (Dirk Bogarde). Fin dai primi minuti vengono menzionati alcuni tratti della madre, come l'inaffidabilità e l'ubriachezza, che il personaggio condivide con l'attrice e che la Garland tratta con autoironia *camp*. In questo modo, Jenny/Judy si prende gioco di sé perché fallisce come madre e anche come donna, a causa della sua mancanza di femminilità. Tuttavia, ella non è presentata come androgina, anche se non si fa problemi ad agire in contesti dove vengono messe in dubbio le norme di genere, come nella scena in cui canta con il figlio e gli amici vestiti con abiti femminili dopo una recita scolastica. Ciò si relaziona alla consapevolezza e all'accettazione che la Garland, a questo punto della sua vita, ha nei confronti del suo pubblico gay, testimoniate ad esempio dalle battute su Fire Island²⁹ sia fatte da lei che presenti nel film. Ancora, i brani musicali sono carichi dell'espressività emotiva della Garland: *By Myself* rappresenta al meglio questo elemento, essendo una canzone sul coraggio di fronte alla solitudine e al rifiuto, che comincia fragile e vulnerabile ma si costruisce attraverso un climax sempre più forte. È una performance che esprime i sentimenti autentici di Judy/Jenny, ma allo stesso tempo teatralizza la sua esperienza. Infine, a decretare *I Could Go On Singing* il «film più gay» della Garland è l'assegnazione del ruolo di David a Dirk Bogarde, che già aveva recitato in

26 Dyer, *op. cit.*, pp. 138-151.

27 Clum, *op. cit.*, pp. 149, 151.

28 Peraino, *op. cit.*, p. 126.

29 Isola nello stato di New York tra le più famose e accoglienti per la comunità gay, N.d.A.

due film che presentavano delle relazioni omosessuali. In questo caso, la sessualità di David non è esplicitata, ma il suo aspetto è sufficiente a compararlo allo stereotipo del «triste, giovane uomo» nel quale anche gli uomini gay si rivedevano.³⁰

La lettura gay della Garland non è arbitraria, bensì è il prodotto del modo in cui l'omosessualità è socialmente costruita, indipendentemente dalla stessa subcultura gay. Essa fa emergere come l'identità gay è stata recepita in un certo periodo di tempo, precisamente dopo la metà del secolo scorso.³¹ La maggior parte degli scritti sulla Garland in quanto icona gay sono successivi alla sua morte; tuttavia, a questo periodo corrisponde anche un'idea della Garland come una figura ormai superata, che non rispecchia l'atteggiamento provocatorio e *sex-positive*³² della nuova generazione anni Settanta.³³ Una lettura contemporanea del rapporto tra la Garland e i fan gay fatta frequentemente interpreta la star come una figura datata, che crea imbarazzo e per questo viene ripudiata.³⁴ Inoltre, poiché il legame si era creato con la comunità precedente ai moti di Stonewall, il continuo richiamo a questa iconicità della Garland è stato avvertito anche come una rinnegazione dell'idea che «gli uomini gay non sono diversi da altri, la scelta del proprio oggetto di desiderio non ha nulla a che fare con il genere, la sessualità gay non è correlata alla femminilità, l'omosessualità è un orientamento sessuale, non una cultura o subcultura», propugnata invece dal moderno movimento di liberazione omosessuale.³⁵

Judy Garland muore il 22 giugno 1969 a causa di una prolungata ingestione di barbiturici in un lungo periodo di tempo. La sua morte è stata dunque certificata come accidentale.³⁶ Poche ore dopo il suo funerale, il 27 giugno hanno inizio i moti di Stonewall, che danno il via al moderno movimento di liberazione omosessuale. Gli storici così come coloro che hanno preso parte alla rivolta sono concordi nel non riconoscere il nesso tra i due eventi, giudicando che i partecipanti avessero preoccupazioni più grandi a cui pensare rispetto alla morte della Garland.³⁷ L'attivista Sylvia Rivera lo ha chiamato un «mito», mentre lo storico David Carter ha sottolineato l'inadeguatezza del legame.³⁸ L'immagine di Judy come icona gay, nonostante rimanga parte di quella cultura, doveva essere sepolta con lei,³⁹ anche se è innegabile che la sua morte, unitamente al sollevamento per i diritti della comunità LGBT, hanno segnato un prima e un dopo nella storia

30 Dyer, *op. cit.*, pp. 184-190.

31 Dyer, *op. cit.*, p. 191.

32 «[...] il termine "sex positive" [...] è usato per descrivere un atteggiamento positivo, aperto, privo di giudizio nei confronti del sesso», da *Ecco cosa significa esattamente essere "sex positive"* su www.cosmopolitan.com.

33 Peraino, *op. cit.*, pp. 125, 129.

34 Manuel Betancourt, *Judy at Carnegie Hall*, New York: Bloomsbury USA Academic, 2020, pp. 75-76.

35 David M. Halperin, *How To Be Gay*, Cambridge: Belknap Press, 2012, pp. 56-57.

36 "Judy Garland § Death" su www.en.wikipedia.org.

37 John Loughery, *The Other Side of Silence: Men's Lives and Gay Identities: A Twentieth-Century History*, New York: Henry Holt, 1998, p. 316.

38 Betancourt, *op. cit.*, p. 64.

39 Clum, *op. cit.*, p. 153.

omosessuale del XX secolo.⁴⁰

1.3. Judy Garland alla Carnegie Hall



Immagine 1.4: Judy Garland sul palco della Carnegie Hall, 1961. (Fonte: www.carnegiehall.org)

La sera del 23 aprile 1961 la Garland si esibisce alla Carnegie Hall di New York di fronte a 3.165 spettatori, in quella che è stata definita «la più grande serata nella storia dello spettacolo». L'attrice e giornalista Hedda Hopper così come il compositore Roger Edens, che ha collaborato con la Garland anche per quella serata, asseriscono di non aver mai assistito a nulla del genere prima:⁴¹

Il talento buono, solido, puro crea eccitazione. Quello era il fascino del concerto alla Carnegie Hall. Non l'avevo mai vista su [quel] palco prima. Continuo a non credere che una cosa del genere potesse succedere. Ha reso tutti entusiasti. Ha detto "facciamolo" come se non lo avesse mai fatto prima.⁴²

D'altro canto, nel momento in cui la Garland si reinventa diva da concerto viene fin da subito considerata tra i migliori performer di tutti i tempi, confrontata a quel tempo con Al Jolson nella capacità di incantare e farsi adorare dal pubblico. Tuttavia, il paragone con il cantante ebreo si fa presto fievole poiché, mentre la grandezza di Jolson si spegne nei decenni successivi, la Garland continua a essere ricordata per la sua presenza sul palcoscenico, per la vivacità e l'espressività con cui commuoveva e coinvolgeva le folle. Il rapporto con gli spettatori è infatti il fulcro attorno al quale ruota questo aspetto dell'iconicità della Garland. Ella è stata in grado di dissolvere il «confine tra privato e pubblico, tra ciò che è personale e quello che non lo è»,⁴³ la qual cosa è visivamente

40 Betancourt, *op. cit.*, p. 64.

41 *ivi*, pp. 1-3.

42 Schmidt (a cura di), *op. cit.*, p. 265.

43 David Caron, *Shame on Me or the Naked Truth about Me and Marlene Dietrich* in David M. Halperin e Valerie Traub, *Gay Shame*, Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 124.

dimostrata dall'intima esibizione di *Over the Rainbow* alla Carnegie Hall, in cui la Garland canta al suo pubblico seduta sul bordo del palco. La comunicazione è diretta, non c'è mediazione e i fan sentono di conoscerla. Più di tutti, la sua voce – testimonianza della vergogna, della tragedia, del desiderio e del rifiuto vissuti personalmente – giungeva alle orecchie degli omosessuali che ben conoscevano quei sentimenti, inseriti com'erano in una società che li derideva e screditava. La Garland è diventata dunque veicolo di identificazione per questi «rifiuti della nazione» che non venivano accettati per quello che erano.⁴⁴

Dei ventotto brani che compongono la scaletta della serata, tra reinterpretazioni e canzoni originali, la volontà della Garland era di non affidarsi troppo ai pezzi tristi, anche se lei stessa era consapevole dell'attrazione del suo pubblico verso essi:

C'è qualcosa della mia voce che fa loro vedere tutta la tristezza e la derisione che hanno vissuto. Permette loro di sapere che non sono così diversi [...]. È l'unica motivazione che posso dare alle persone a cui piace sentirmi cantare perché non sono una cantante così brava.⁴⁵

Di conseguenza, solo due dei brani eseguiti sono stati scritti successivamente al 1950; gli altri appartengono agli anni Venti e Trenta, a testimoniare i decenni di ascesa della Garland, quando i problemi della sua vita privata erano celati all'occhio pubblico. Ad ogni modo, nonostante la Garland abbia tentato di offrire anche altro al suo pubblico, come diversi numeri jazz, il concerto è sviato verso il "tragico" a più riprese. Brani come *When You're Smiling (The Whole World Smiles With You)*, *The Man That Got Away*, *Stormy Weather* e *Over the Rainbow*, la maggior parte scritti prima degli anni Cinquanta e non tutti per la Garland, riuniscono nei loro testi i tratti distintivi dell'identità di Judy nel suo ultimo decennio di vita: la solitudine, l'autocommiserazione e l'insicurezza, ma anche la resilienza, la fiducia e la speranza in un'utopia «oltre l'arcobaleno», dove le differenze rendono più forti e l'individualità è apprezzata. Questo è ciò che gli spettatori assorbivano e, alla fine dei conti, la dinamica che si manifestava era la seguente: la Garland si faceva portabandiera della loro sfortuna e, in cambio, il pubblico rimaneva con lei e l'accettava anche se ferita. La «vera Judy», come ha affermato lo sceneggiatore Mayo Simon, era quella che saliva sul palco fragile ma tenace e che rendeva gli spettatori testimoni del suo talento.⁴⁶

Un'altra caratteristica della Judy da palcoscenico è la corporalità con cui si esibiva, importante durante la performance in egual misura all'abilità vocale. La Garland concedeva tutta sé stessa ai suoi brani attraverso una gestualità e una presenza sul palco che pur sempre erano sintomo di un

44 Betancourt, *op. cit.*, pp. 8-9, 23-25.

45 Schmidt, *op. cit.* pp. xxiv.

46 Betancourt, *op. cit.*, pp. 17, 38-39, 44, 51, 70.

tumulto interiore. D'altronde, dopo anni passati a dover rispettare gli standard imposti dai ruoli che doveva interpretare, dopo i commenti ricevuti sul suo peso, il palco era lo spazio in cui potersi mettere in gioco ed essere il meno cosciente possibile del proprio corpo:⁴⁷

I giornali mi hanno spesso fatto cattiva pubblicità. Alcuni autori hanno detto che ero finita ma, per Dio, il pubblico è venuto e mi ha sostenuto. Quello che dicevano era, "Non ci importa nulla di quello che dicono i giornali, noi ti amiamo". Ecco perché non potrei mai fingere in una performance, [...]. Le mie emozioni sono coinvolte.⁴⁸

Il concerto alla Carnegie Hall è stato registrato e pubblicato il 10 luglio 1961 in un doppio album musicale. Benché sia rimasto tredici settimane in cima alla classifica Billboard, si sia aggiudicato quattro premi Grammy e sia diventato il doppio album con maggiore velocità di vendita nella storia, grande era l'apprensione prima della registrazione. La motivazione ufficiale dietro l'uscita è che la Capitol Records, l'etichetta discografica della Garland, trovava la semplice registrazione di un concerto il modo migliore per pubblicare un ultimo album, come da contratto, in un periodo in cui risultava sempre più difficile lavorare con la Garland. Tuttavia, come affermano le parole dello storico musicale Lawrence Schulman, il 1960, ovvero l'anno prima, era stato «l'anno più produttivo della Garland in termini di numero di registrazioni eseguite».⁴⁹ La storia della pubblicazione legata ai problemi della Garland è quindi una probabile distorsione dei fatti nel tentativo di rendere ancora più trionfante quanto improbabile il suo ritorno, a dimostrazione che ormai era impossibile parlare del successo di Judy senza fare riferimento ai suoi demoni.⁵⁰

Nel 2006 il cantautore americano Rufus Wainwright ha reso omaggio al concerto della Garland con una sua esibizione alla Carnegie Hall, registrata nell'album live *Rufus Does Judy at Carnegie Hall*. La volontà di Wainwright era quella di sottolineare l'importanza di quell'evento per la cultura gay, rimanendo il più fedele possibile alla serata originale: seguendo la stessa scaletta pur aggiungendo *Get Happy* e con un'orchestra di settanta componenti anziché i trentotto di Mort Lindsey, solcando il palco con atteggiamento *campy*, persino lasciando spazio ad aneddoti come aveva fatto la Garland nel 1961. Prima della sua grande serata spiegò:

È un'esperienza comunitaria; sto attingendo a un inconscio collettivo. Al giorno d'oggi penso che sia importante per noi, in quanto uomini gay, rispettare quella parte della storia e non relegarla a un luogo

47 *ivi*, pp. 52-60.

48 David Shipman, *Judy Garland: The Secret Life of an American Legend*, New York: Hyperion, 1992, p. 408.

49 Lawrence Schulman, *Judy Garland: The London Studio Recordings, 1957-1964* in *ARSC Journal* 43, no. 1, 2012, p. 119.

50 Betancourt, *op. cit.*, pp. 47-49.

di vergogna.⁵¹

Il concerto alla Carnegie Hall è un grande esempio di come la Garland abbia costruito la sua carriera sulla capacità di esibirsi con il cuore in mano. Questa purezza ha permesso al suo pubblico di gestire allo stesso modo il proprio dolore, colpito da una voce che feriva e confortava in egual misura.⁵²

1.4. L'accoglienza *queer* di *The Wizard of Oz*



Immagine 1.5: Judy Garland interpreta Dorothy Gale in *The Wizard of Oz* (1939).

(Fonte: www.stonemusic.it)

Secondo una lettura *queer* di *The Wizard of Oz* (1939) le tematiche centrali del film, così come le canzoni, i personaggi, le espressioni, persino i set e i costumi permettono un'identificazione da parte della comunità LGBT che va oltre l'intento originale. Infatti, *The Wizard of Oz* non esplora esplicitamente l'essere *queer*, ma la suddetta lettura conferma a più riprese il legame tra il simbolismo del film e gli elementi identitari di tali spettatori.⁵³

L'ambientazione è divisibile in due: da una parte, la casa degli zii di Dorothy nel Kansas del prologo e dell'epilogo del film; dall'altra, la terra dei *Munchkins* nel magico mondo di Oz. Nell'adattamento cinematografico della MGM questa distinzione è visivamente accentuata dal contrasto tra la geometria solida e lineare del Kansas con i suoi toni seppia e le forme non geometriche e i colori vivaci di Munchkinland. Inoltre, sebbene anche la scenografia della casa nel Kansas tradisca la sua artificialità, questa mossa è volontaria nella costruzione di Oz, in quanto deve risultare chiaro che quel mondo è frutto dell'immaginazione di Dorothy. Fin da subito la giovane

51 Adam Feldman, *Judy Blooms* su www.timeout.com.

52 Betancourt, *op. cit.*, pp. 96, 99-100, 103, 108.

53 Hannah Robbins, "*Friends of Dorothy*": *Queerness in and beyond the MGM Film* in Danielle Birkett e Dominic McHugh (a cura di), *Adapting The Wizard of Oz: Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York: Oxford University Press, 2019, pp. 155, 157.

viene presentata in contrasto con gli altri abitanti del Kansas: si scontra con Miss Gulch, distrae gli zii e gli altri lavoranti dal fare «quello che dovrebbero fare». Sconsolata e sentendosi fuori luogo rispetto all'ordinario rigore del Kansas, Dorothy canta *Over the Rainbow*, un punto focale per questa prima parte, che ha contribuito all'approccio *queer* al film ed è diventato un inno per molti nella comunità. Il testo chiarifica che Dorothy sente il bisogno di fuggire da quell'ambiente repressivo, di trovare un luogo nel quale poter essere sé stessa e con il quale sentirsi in armonia. Si immagina quindi un posto di non conformità, che intensifica la realtà dimostrando la sua palese artificialità, configurandosi così come un luogo originatosi dai sentimenti della ragazza e dall'aspetto *camp*:

I dettagli "camp" di Oz sono evidenti. Un'attrice in tarda adolescenza è stata travestita da bambina in età prepuberale (ma ha una voce quasi adulta). Viene trasportata in un mondo di fantasia artificiale e sgargiante pieno di personaggi disadattati. C'è magia nascosta, uso di illusioni, costumi sontuosi e polarità tra Munchkinland, la Città di Smeraldo e il castello della Strega in questo nuovo luogo. In tal modo, c'è un effetto cumulativo di scrittura, design e performance che consente un'assimilazione *queer* in gran parte impareggiabile con questo adattamento di *The Wizard of Oz*.

Il passaggio dalla «grigia assenza di vita» del Kansas al Technicolor di Oz rappresenta la liberazione di Dorothy, che le permette di adattarsi e crescere lontana dalla conformità di casa. Questa sequenza è stata accolta da molti come una metafora della possibilità di scappare da questa conformità e di trovare un luogo dove essere diversi è normale e sicuro. Inoltre, il parallelismo tra Dorothy e la Garland e l'interpretazione sincera ed emotiva di *Over the Rainbow* permettono una comprensione più matura del senso del viaggio ad Oz rispetto alla narrazione destinata ad un pubblico di più piccoli. Se Dorothy, sconnessa dal suo luogo di origine e dalle persone che la circondano, è un veicolo per l'assimilazione *queer*, *Over the Rainbow* è la chiave di questa lettura.⁵⁴ Il mondo di Oz non rispetta la conformità del Kansas e, per estensione, della società dell'epoca a partire dall'assenza di eteronormatività. Il film della MGM rimpiazza il romanticismo con la speranza e la ricerca di appartenenza, rendendo Dorothy forte e attraente per il pubblico senza che l'interpretazione della Garland debba essere provocante. Questa assenza è comprensibile considerando che *The Wizard of Oz* è l'adattamento per famiglie di un romanzo per bambini, ma essa è comunque significativa per la lettura *queer* nel modo in cui l'utopia di Oz è completamente dissociata da qualsiasi relazione eteronormativa. Così, gli spettatori *queer* non devono confrontarsi con l'ennesimo tentativo di provare che la felicità, l'uguaglianza sociale e l'autorealizzazione dipendono dall'eteronormatività. In questo senso, *The Wizard of Oz* si discosta dalla narrazione che

54 Robbins, *op. cit.*, pp. 142, 146-150, 155.

rinforza l'importanza delle unioni eterosessuali come parte della costruzione dell'identità personale, perpetuata invece dalla maggior parte dei musical dell'epoca. In un certo senso, l'assenza di eteronormatività è consolidata dalla rappresentazione di Oz come una terra dalle norme invertite. Sebbene anche quella di Oz sembra essere una società patriarcale, infatti, «il potere degli uomini, come suggerito, è illusorio; il potere delle donne è reale».⁵⁵ Il sindaco della città dei *Munchkins* detiene soltanto un potere simbolico, il mago di Oz si rivela essere un uomo comune e impotente rispetto ad altri personaggi; la Strega del Nord e la Strega dell'Ovest, invece, hanno vere abilità magiche e come zia Em e la stessa Dorothy sono caratterizzate da un certo autoritarismo.⁵⁶

Un altro elemento che impedisce la lettura puramente "eterocentrica" del film è il rifiuto di caratterizzare come eterosessuale qualsiasi personaggio le cui preferenze sessuali e romantiche non siano state esplicitate. Questo vale soprattutto per gli amici di Dorothy – lo spaventapasseri, l'uomo di latta e il leone – frequentemente indagati nella lettura *queer* del film. Nonostante la questione sia dibattuta, è evidente che i tre sono connotati da dettagli solitamente associati agli uomini omosessuali quali l'inflessione vocale e la gestualità:

Il travestimento elaborato e le modalità di comportamento esagerate [dei compagni di Dorothy] conferiscono loro un aspetto decisamente gay.⁵⁷

Tuttavia, a parlare maggiormente agli spettatori *queer* è la loro ricerca di un luogo di appartenenza, il tentativo di comprendere chi sono, specialmente nell'assenza di affinità per quello che dovrebbe essere il loro normale comportamento; ad esempio, il leone non è in grado di essere coraggioso, forte e dominatore. Dal canto suo, Dorothy si dimostra essere una vera alleata per i suoi amici, affrontando insieme le sfide, facilitando la loro ricerca personale, fino alla realizzazione finale che le qualità che cercavano erano sempre state dentro di loro. Indipendentemente dal film, l'espressione «*friends of Dorothy*» ha assunto un significato culturale che rivela il riconoscimento di *The Wizard of Oz* da parte della cultura *queer*: è infatti una frase in codice che i soldati gay dell'esercito americano probabilmente usavano per identificarsi tra di loro, poiché l'UCMJ⁵⁸ dal 1950 etichettava l'omosessualità come sodomia.⁵⁹

La validità della lettura *queer* di *The Wizard of Oz* può essere messa in discussione nel momento in cui si considera che Dorothy vuole immediatamente lasciare il mondo di Oz e il suo viaggio ha

55 Salman Rushdie, *The Wizard of Oz*, Londra: British Film Institute, 1992, p. 42.

56 Robbins, *op. cit.*, pp. 145, 151-153.

57 Raymond Knapp, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006, p. 133.

58 «Lo Uniform Code of Military Justice è il fondamento del diritto militare negli Stati Uniti», da "Uniform Code of Military Justice" su www.en.wikipedia.org.

59 Robbins, *op. cit.*, pp. 144, 153-154, 157.

esplicitamente questo fine, perché «nessun posto è come casa». Questo messaggio sembra elevare il Kansas al di sopra di Oz, ma la volontà di tornare a casa non è necessariamente negativa da questo punto di vista. "Casa", infatti, non è più la stessa perché la percezione che ne ha Dorothy è cambiata. Grazie al viaggio compiuto, la ragazza ha imparato che non può evitare i problemi, che è possibile trovare appartenenza in un luogo, che l'accettazione è il primo requisito nel rapporto con l'altro. Questa allegoria per gli individui *queer* che cercano affermazione culturale in una società eteronormativa, la fuga dalla conformità, la creazione di una propria comunità, l'essere accettati come individui sono le tematiche principali di *The Wizard of Oz* assunte dalla comunità *queer* per la propria lettura del film.⁶⁰

1.5. *Over the Rainbow*

Nel maggio del 1938 Harold Arlen e "Yip" Harburg firmano un contratto per la realizzazione della colonna sonora di *The Wizard of Oz*. Secondo il volere di Arthur Freed, produttore associato per il film, ogni brano si sarebbe dovuto generare dalla trama e avrebbe dovuto riflettere la situazione e le emozioni dei personaggi. Per *Over the Rainbow*, in particolare, Freed voleva una canzone «*I want*» che esprimesse il desiderio motivante le azioni della protagonista. Arlen ed Harburg si sono messi quindi al lavoro seguendo una routine propria della loro collaborazione, la quale sarebbe durata per oltre quattro decenni: Harburg si inventava un'idea basata su un elemento importante della trama, la presentava ad Arlen il quale componeva la musica e poi Harburg scriveva il testo. Poiché il Kansas dell'adattamento cinematografico di *The Wizard of Oz* riflette la Grande depressione che l'America ha sofferto negli anni Trenta del Novecento, Harburg avrebbe dovuto idealmente catturare questa tetra visione. Il grigiore con cui Baum ha descritto il Kansas nel romanzo ha ispirato l'immagine dell'arcobaleno che Harburg ha proposto ad Arlen:

Questa ballata in particolare era una ballata per una giovane ragazza che... era nei guai, e come tutte le giovani ragazze voleva andarsene da dove si trovava. E dov'era? Nel Kansas. Un luogo secco, arido e incolore. Non aveva mai visto niente di colorato in vita sua tranne l'arcobaleno. Ebbene, dove vorrebbe andare una ragazzina così, che non conosce il mondo? Su quell'arcobaleno. Dall'altra parte dell'arcobaleno... E l'ho detto a Harold, e lui si è messo a lavorare a una melodia.⁶¹

La genesi di *Over the Rainbow* è quindi legata ai sentimenti contrastanti di Dorothy per il Kansas. Harburg, contrario all'idea di «casa dolce casa» sostenuta dalla narrazione, ha creato con Arlen una

⁶⁰ *ivi*, pp. 150-151, 156.

⁶¹ Harriet Hyman Alonso, *Yip Harburg: Legendary Lyricist and Human Rights Activist*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012, pp. 82-83.

ballata che è stata riconosciuta come un appello alla fuga.⁶²

Over the Rainbow - Struttura

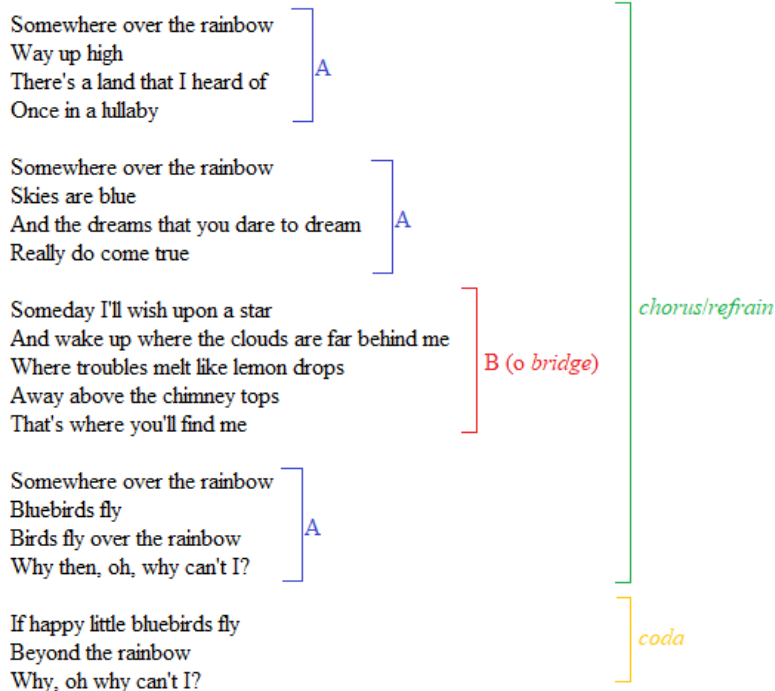


Immagine 1.6: La struttura di *Over the Rainbow* nella versione eseguita in *The Wizard of Oz*.

La struttura complessiva di *Over the Rainbow* include: un'introduzione di pianoforte (4 battute), una strofa (20 battute), un ritornello (*chorus/refrain*; 32 battute), una coda (8 battute). La strofa è stata aggiunta dopo la registrazione per il film, per la pubblicazione e le performance indipendenti del brano. Qui, rispetto al ritornello, il testo risulta più concreto e il messaggio che sembra voler comunicare è che «nella nostra immaginazione, così come in quella di Dorothy, dobbiamo rimanere vicini al suolo prima di poterci liberare oltre l'arcobaleno». I valori delle note sono più lunghi e l'armonia è più cromatica. Il ritornello, che assieme alla coda viene eseguito nel film e pertanto ha maggiore valore espressivo, ha una struttura AABA. La melodia parte dalla tonica MI \flat per fare un salto di ottava ed eseguire un accordo di D $\text{O}m7$ nella scansione della prima parola del testo "*Somewhere*". Lo stesso salto, che cattura il desiderio di Dorothy per un futuro più luminoso, è ripetuto al contrario quando il testo raggiunge "*lulla-by*", che conclude la prima sezione A della struttura. La melodia disegna dunque un arco analogo all'arcobaleno del brano. Il passaggio da una triade maggiore a un accordo minore più complesso, inoltre, manifesta il connubio di speranza e preoccupazione al centro della personalità di Dorothy.

⁶² Walter Frisch, *Arlen & Harburg's Over the Rainbow*, New York: Oxford University Press, 2017, pp. 9-10, 17-19, 124.

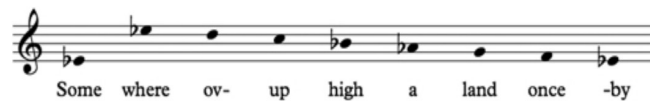


Immagine 1.7: L'ottava discendente che copre le prime otto battute del ritornello di *Over the Rainbow*.

Con questo salto, la melodia si allontana subito dalla tonica, ma vi fa presto ritorno nell'intonazione di "way up high" attraverso una progressione denominata cadenza plagale che la appropria a partire da un accordo consonante. Questo tipo di cadenza spesso appare negli inni sacri e qui riflette il tono devoto nella supplica di Dorothy di scappare. Il *bridge*, sezione B del ritornello, è comparso in due versioni testuali fino alla sceneggiatura definitiva dell'ottobre 1938, mentre lo spartito del brano era già stato completato entro la fine di giugno dello stesso anno.⁶³

Over the Rainbow è l'unico brano a essere cantato nel Kansas e di gran lunga il più "serio" del film.⁶⁴ La prima impressione di Harburg della melodia creata da Arlen era che fosse troppo triste per una ragazzina solare come Dorothy. Tuttavia, *Over the Rainbow* si è rivelata essere la chiave di *The Wizard of Oz* non solo perché, comparso come primo numero musicale, stabilisce il tono del film, ma anche perché il suo tenore malinconico pone la brama al centro.⁶⁵ È l'unico brano a non essere cantato per nessuno all'interno della trama; il suo carattere è privato, Judy/Dorothy lo esegue come fosse una preghiera a cui solo il cagnolino Toto e gli spettatori assistono. King Vidor, regista delle scene nel Kansas, è sensibile alla poetica di quel momento e dirige i movimenti e lo sguardo di Dorothy così da rendere evidente la distanza metaforica tra l'ambiente che circonda la ragazzina e ciò che invece desidera, oltre le nuvole. Con un movimento di camera, Vidor evidenzia la coda del brano permettendo per la prima volta agli spettatori di guardare nella stessa direzione di Dorothy, su nel cielo. Diversi dirigenti della MGM hanno giudicato la scena troppo lenta, tant'è che essa è stata considerata tra quelle da tagliare per ovviare alla durata eccessiva del film. È stato Freed, dietro la minaccia di abbandonare il progetto, a salvarla. Peralto, l'importanza di *Over the Rainbow* è data anche considerato che, originariamente, essa sarebbe dovuta essere ripresa altre tre volte nel prosieguo del film: a Munchkinland, nel castello della Strega e, alla fine, durante la dissolvenza tra l'ultima scena e i titoli di coda. In conclusione è stata aggiunta una sola ripresa orchestrale nell'ultima scena, quando Dorothy si risveglia, relegando quindi *Over the Rainbow* soltanto all'ambientazione del Kansas. Comunque, dato che la ballata esprime il desiderio di fuggire e non intende celebrare le virtù dello Stato, è corretto che ad esso appartenga e, in definitiva, vi rimanga.⁶⁶

Prima dell'uscita di *The Wizard of Oz*, *Over the Rainbow* non era ancora indissolubilmente associata

63 *ivi*, pp. 28-30, 52-58.

64 *ivi*, p. 9.

65 Betancourt, *op. cit.*, p. 67.

66 Frisch, *op. cit.*, pp. 32, 36-41.

a Judy Garland. Solo negli anni Cinquanta, quando il film inizia ad essere trasmesso con frequenza in televisione e i problemi della Garland si fanno noti, essa diventa la sua *signature song*⁶⁷:

[Per quanto riguarda] i miei sentimenti per *Over the Rainbow*, è diventata parte della mia vita. È simbolica dei sogni e dei desideri di tutti che sono sicura che è per questo che le persone a volte hanno le lacrime agli occhi quando la sentono. L'ho cantata dozzine di volte ed è ancora la canzone che mi sta più a cuore. È molto gratificante avere una canzone più o meno conosciuta come la mia canzone, o la mia sigla, e averla scritta dal fantastico Harold Arlen.⁶⁸

Over the Rainbow immortala da una parte l'innocenza della giovane Dorothy, dall'altra il tumulto dell'età adulta di Judy. Mentre nel film il brano compare all'inizio a esprimere la speranza e il desiderio di Dorothy, nei concerti come al Palace Theatre o alla Carnegie Hall di New York la Garland lo esegue verso la fine, perpetuando l'immagine di una donna più matura e più stanca, speranzosa ma anche realista. Il pezzo è stato registrato in cinque versioni in un arco temporale che va dal 1938 al 1960. La Garland lo ha sempre cantato in LA^b, una quinta sotto rispetto alla versione originale scritta in MI^b di Arlen. A cambiare attraverso le diverse registrazioni è l'aderenza alla melodia del compositore a favore di un approccio più libero nel tempo, nel timbro, nel ritmo, nel fraseggio, nella dizione e nella scelta delle altezze.⁶⁹

Over the Rainbow è considerata un inno per molti all'interno della comunità *queer*, diventando parte della colonna sonora della speranza e della lotta per l'uguaglianza.⁷⁰ Se in *The Wizard of Oz* essa manifesta il desiderio di fuga e di trovare approvazione, anche la tristezza che la caratterizza è stata considerata centrale per la connessione con gli uomini gay del XX secolo:⁷¹

Quando Judy Garland cantava *Over the Rainbow*, la tristezza nella sua voce, anche mentre cantava di immagini così felici come uccelli azzurri e gocce di limone, era palpabile, suggerendo profondità complesse al di là dell'immagine sana proiettata sullo schermo. Questo era, in effetti, il suono dell'armadio⁷², e diceva alla coscienza degli uomini gay che l'immagine che presentavano nella loro vita pubblica era spesso in contrasto con un senso più vero di sé che la società tradizionale non avrebbe perdonato.⁷³

67 «La canzone con cui un artista popolare e affermato è più strettamente identificato o per cui è meglio conosciuto» da "List of signature songs" su www.en.wikipedia.org.

68 Edward Jablonski, *Happy With the Blues*, New York: Da Capo, 1986, p. 121.

69 Frisch, *op. cit.*, pp. 51, 70, 74-77.

70 Robbins, *op. cit.*, p. 144.

71 Betancourt, *op. cit.*, p. 70.

72 «*to come out of the closet* (armadio)» è un idiomma inglese che significa dichiarare la propria omosessualità, N.d.A.

73 Steven Frank, *What Does It Take To Be a Gay Icon Today?* su www.newnownext.com.

L'associazione con la bandiera arcobaleno, un emblema della comunità LGBT, ha fatto credere a molti che l'ideatore Gilbert Baker si fosse ispirato all'immaginario del testo di Harburg.⁷⁴ La versione originale della bandiera, che contava otto strisce anziché sei, è stata creata nel 1978 in occasione della San Francisco Gay Freedom Day Parade, in ricordo dell'assassinio del politico e militante del movimento di liberazione omosessuale Harvey Milk.⁷⁵ In realtà, Baker non era conscio di questa associazione, ritenendo che lo status iconico della Garland appartenesse a una generazione precedente. Tuttavia, egli riconosce che la Garland, *Over the Rainbow* e la sua bandiera siano diventati componenti di un mito comune.⁷⁶

74 Robbins, *op. cit.*, p. 142-144.

75 "Harvey Milk" su www.wikipedia.org.

76 Frisch, *op. cit.*, p. 84.

2. MADONNA (1958-)



Immagine 2.1: Madonna nel servizio fotografico per il singolo *Justify My Love* (1990).

(Fonte: www.madonna.com)

Numerose pubblicazioni LGBT hanno eletto Madonna la più grande icona della comunità.¹ In primo luogo, a rendere Madonna un'icona gay è il fatto che si sia costruita da zero, decidendo che sarebbe diventata una grande star.² La sua «storia di sopravvivenza» inizia nel 1977, quando a diciannove anni si trasferisce a New York per studiare danza. Durante la sua carriera, i media hanno sempre dubitato del suo talento, della sua voce e delle sue abilità; se a ciò si aggiungono le critiche moraliste alle sue scelte di vita e alla sua libertà artistica, ne consegue l'opinione diffusa che ella non fosse la migliore a cantare, ballare o scrivere canzoni. Tuttavia, combinando le sue capacità con il carisma, il coraggio e l'innovazione si ottiene un'artista come nessuno prima di lei, unica nella sua generazione.³ Nonostante il disprezzo subito e il suo sentirsi un *outsider*, una persona ha creduto in Madonna fin dall'inizio: Christopher Flynn, il suo insegnante di danza alle scuole superiori e il primo uomo gay che abbia mai conosciuto. Nel 2019, accettando il premio Advocate for Change Award consegnatole dall'organizzazione LGBT GLAAD, la cantante ha dichiarato:

[...] Crescendo, mi sono sempre sentita un *outsider*, come se non mi adattassi. [...] Il primo uomo gay

1 "Madonna as a gay icon § Impact" su www.en.wikipedia.org.

2 Georges-Claude Guilbert, *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2018, p. 106.

3 Doron Braunshtein, *Madonna: The Greatest Gay Obsession: Interpreting the Essence of the Emotion, the Rational and the Never-Seen-Before Admiration by Gays Towards the Greatest Diva in the World*, 2019, pp. 6-7.

che abbia mai incontrato si chiamava Christopher Flynn. Era il mio insegnante di danza al liceo ed è stata la prima persona che ha creduto in me, che mi ha fatto sentire speciale come ballerina, come artista e come essere umano. So che sembra banale e superficiale, ma è stato il primo uomo a dirmi che ero bella.⁴

Il legame tra Madonna e la comunità gay, dunque, è di affetto e supporto reciproco e diventa immersivo quando la cantante si trasferisce a New York, tanto da farle sostenere che:

Non mi sentivo come se gli uomini eterosessuali mi capissero. Volevano solo fare sesso con me. Gli uomini gay mi capivano e mi sentivo a mio agio con loro.⁵

Madonna irrompe nel mondo della musica all'inizio degli anni Ottanta, quando la lotta della comunità all'AIDS è da poco cominciata. La cantante ha da sempre supportato questa battaglia, partecipando alle manifestazioni per chiedere cambiamenti politici nel trattamento e nella ricerca della malattia.⁶ Nel 1990, inoltre, durante un'intervista ha asserito che l'AIDS stava aumentando a un «tasso spaventoso nella comunità eterosessuale», affrontando la questione da un punto di vista inedito e lontano dalle illusioni bigotte sull'AIDS come un'afflizione che colpiva esclusivamente gli omosessuali.⁷ Il rapporto tra Madonna e la comunità gay è interdipendente anche nel mutuo beneficio che le due parti ne hanno tratto: sebbene l'amore di Madonna sia sincero, infatti, ella ha saputo trarre vantaggio dalla rilevanza ottenuta dalla comunità in quegli anni per prendere in prestito elementi propri della cultura.⁸ L'iconografia gay compare nei testi delle sue canzoni, negli atti sul palco, nei video musicali⁹ e questa appropriazione è stata anche additata come opportunistica piuttosto che mossa da un reale interesse per la comunità.

I momenti difficili che ha passato durante l'infanzia e i primi anni a New York, il supporto e la visibilità dati alla comunità, il senso di estraneità provato e le critiche ricevute sono dunque gli elementi dell'iconicità di Madonna con cui gli uomini gay sono entrati maggiormente in risonanza. Inoltre, ha giocato a favore della cantante anche il suo atteggiamento di sfida nei confronti della morale del tempo:

4 Samuel R. Murrian, *How Madonna Became the Ultimate LGBTQ Icon: A Timeline* su www.parade.com.

5 Christopher Glazek, *The Many Heresies of Madonna Louise Ciccone* su www.out.com.

6 Braunshtein, *op. cit.*, p. 10.

7 Lisa Henderson, *Justify Our Love: Madonna & the Politics of Queer Sex* in Cathy Schwichtenberg (a cura di), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, New York: Routledge, 1993, p. 110.

8 Braunshtein, *op. cit.*, p. 29.

9 Freya Jarman-Ivens, *What It Feels Like For Two Girls: Madonna's Play With Lesbian (Sub-)cultures* in Santiago Fouz-Hernández e Freya Jarman-Ivens (a cura di), *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, New York: Routledge, 2004, p. 69.

Gli uomini gay sono noti per amare le star che sono osé, le star che sono provocatrici, le star che non sono come le altre, per non parlare di quelle che osano essere diverse – e Madonna è stata fin dall'inizio una che si è distinta e si è discostata dal tipo comune di star femminili.¹⁰

L'uso del sesso come strumento artistico, le performance sul palco provocatorie, le voci sulle innumerevoli storie d'amore e avventure di una notte con diversi uomini hanno costituito il «*sex factor*» che è indubbiamente un denominatore comune tra Madonna e gli omosessuali. A questa convinzione ha contribuito anche lo stigma secondo cui molti uomini gay amano il sesso, nonché l'idea che la libido maschile sia maggiore di quella femminile e di conseguenza due uomini gay hanno e necessitano di più rapporti sessuali. Nel 1992, Madonna ha pubblicato un libro dal titolo *Sex* contenente fotografie provocatorie che la ritraggono; è inoltre nota per aver creato videoclip e messo in atto performance dalla forte carica sessuale. Ella ha cambiato la percezione del sesso, dando vita a un «nuovo femminismo» più audace, più scalciante e più militante.¹¹

A differenza di altre celebrità a lei contemporanee, Madonna è considerata generalmente un'icona *queer* in quanto la sua iconicità è riconosciuta da più subculture della comunità LGBT, ad esempio da gay e lesbiche in egual misura. La sua forza come icona *queer* risiede nella rappresentazione di un'intrepidezza e una fluidità sessuale e di genere che viene percepita da uomini e donne omosessuali come una liberazione da categorie stereotipate e semplicistiche che contribuiscono alla loro discriminazione. Ad attrarre il pubblico gay e di lesbiche è anche la volontà di Madonna di agire come un personaggio politico e riconoscere che sfere come il sesso, la religione e la famiglia sono costruzioni politiche, specialmente per queste comunità.¹² Il giornalista Michael Musto si è congratulato con Madonna sostenendo:

Il suo orgoglio, il suo sfarzo e il suo glamour raggiungono i ragazzi gay tanto quanto la sua dicotomia *butch/fem* e il suo rifiuto di essere vittimizzata colpiscono le corde delle lesbiche. Di conseguenza, Madonna [...] è la prima superstar ad attrarre allo stesso modo entrambi i campi. Non è la vecchia storia controversa di Judy, con ragazzi che piangono insieme alla diva mentre lei desidera ardentemente di andare oltre l'arcobaleno e rintracciare l'uomo che è scappato, mentre le donne rabbriviscono.¹³

Il riferimento di Musto a Judy Garland è significativo: sia lei che Madonna, infatti, incarnano il mascheramento. Tuttavia, mentre il travestirsi della Garland è stato associato alla possibilità delle

10 Braunshtein, *op. cit.*, p. 8.

11 *ivi*, pp. 11, 25-26.

12 Henderson, *op. cit.*, p. 119.

13 Michael Musto, *Immaculate Connection* in *Outweek*, 20 marzo 1991, p. 37.

persone *queer* di fingersi eterosessuali, sopravvivendo così nella vita pubblica seppur occultando la propria vera identità, quella proposta da Madonna non è una dissimulazione, bensì una rivelazione dell'artificio. È la volontà di esporre che ciò che in determinati contesti passa per maschio, femmina o eterosessuale non è altro che un costrutto.¹⁴ La messa in primo piano della sessualità da parte di Madonna rientra nella categoria della terza ondata femminista, con le sue tattiche taglienti e sfacciate e la glorificazione della ribellione, ma le politiche femministe si allineano a quelle lesbiche già a partire dalla seconda ondata. Fin dall'inizio della sua carriera, Madonna è stata accolta come un'icona pop femminista, soprattutto nel suo godere di rispetto e autonomia all'interno dell'industria musicale dominata da uomini. Questa intrusione nel potere patriarcale, assieme ai passaggi dallo stile *butch* a quello *femme*¹⁵ e a una sessualità sfrenata che include sadomasochismo e travestimenti hanno permesso a Madonna di associarsi più ampiamente alla comunità lesbica.^{16 17}

2.1. La musica di Madonna: rendere *mainstream* il *camp* pop

Nonostante Madonna venga oggi definita la «Regina del Pop», i musicologi a lei contemporanei erano restii a prenderla in seria considerazione poiché, in generale, ritenevano la musica degli anni Ottanta e Novanta, così legata alla cultura pop, insignificante. Susan McClary, la prima musicologa ad aver discusso di Madonna come un'artista "seria", ha attribuito la colpa all'idea stereotipata che la musica d'ispirazione dance sia femminile e debole rispetto allo stile rock, più forte e maschile:¹⁸

È per questo motivo che la musica dance in generale viene solitamente respinta dai critici musicali, anche dai critici rock "seri". Ricordate il disprezzo isterico accumulato nei confronti della disco quando è emersa, e ricordate anche che la disco era la musica che sottoscriveva il movimento gay, i club neri urbani, le immagini da *Saturday Night Fever* del tempo libero della classe operaia e altri contesti che non erano conformi all'ideale amato del rock ribelle (bianco, maschio, eterosessuale, borghese).¹⁹

Rispetto alle forme più serie del rock, la musica pop risulta più irriverente e sfarzosa, ed è consapevolmente superficiale e "da femminucce". In essa è evidente il trionfo *camp* dello stile sul

14 Henderson, *op. cit.*, p. 123-124.

15 «Il termine *femme* viene spesso usato per indicare una lesbica con atteggiamenti e abbigliamento prettamente femminili, generalmente in contrapposizione alla *butch*, una lesbica con atteggiamento e abbigliamento maschili» da "Femme (LGBT)" su www.wikipedia.org.

16 Judith A. Peraino, *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley: University of California Press, 2005, pp. 146-147, 150.

17 Jarman-Ivens, *op. cit.*, pp. 71-72, 81.

18 Keith E. Clifton, *Queer Hearing and the Madonna Queen* in Fouz-Hernández e Jarman-Ivens (a cura di), *op. cit.*, pp. 56-57.

19 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 153.

contenuto e dell'ironia sulla tragedia, così che il serio sia convertito rapidamente in banale. In gran parte del pop, il *camp* costituisce la componente principale della direttiva commerciale; così, anche nel pop di Madonna la produzione tecnica è al servizio di un'esperienza di ascolto immediatamente piacevole. Stan Hawkins, Professore Emerito di musicologia presso l'Università di Oslo,²⁰ prende ad esempio *Music* (2000) definendola una «vera e propria celebrazione del *camp*» grazie alla ripresa dello stile disco e alla giocosità nel fraseggio e nelle inflessioni vocali che rivelano la qualità *camp* della canzone. Il ritornello «*Music! Makes the people come together! Music! Makes the bourgeoisie and the rebel!*»²¹ al primo ascolto non promuove nulla, nascosto da una produzione sopra le righe. In realtà, esso ha un'implicazione politica di simultanea contestazione e obbedienza alla cultura borghese che oggi, secondo Barthes, si è commercializzata, volgarizzata e ridotta a un'ideologia occidentale comune. L'appropriazione del *camp* attraverso il suo stile musicale rivela la volontà di Madonna di ridefinirsi come avversaria dell'industria musicale guidata da uomini e del panorama musicale dominante. Il suo rendere *mainstream* il *camp* ha contribuito all'introduzione di politiche *queer* nella cultura pop, un segno distintivo di tutto il pop anni Ottanta e Novanta in generale, che ha riconosciuto la parte minoritaria del mercato musicale e il suo desiderio di avere una quota nel mercato dominante.²²

La musica di Madonna deriva da un'appropriazione musicale delle tendenze emanate dalla cultura dance. Una caratteristica dominante delle sue canzoni è l'espressione *camp*, data da produzioni raffinate e da ritmi accattivanti. Il suo stile si affida all'atteggiamento e all'ironia e, sebbene possa deridere la serietà del rock e di altre forme musicali, è comunque serio a modo suo nel sovvertire le regole sociali e morali vigenti, soprattutto attraverso i testi e i videoclip dei brani.²³ Madonna ha rifiutato di essere inserita in una singola categoria stabile: modificando il suo timbro vocale e la sua inflessione, ella ridefinisce costantemente il suo *sound* rendendo difficile stabilire un unico stile prevalente. Il fascino della comunità gay per la voce di Madonna è un dato spesso tralasciato, ma che si inserisce nella varietà dell'immagine, della moda, della musica e della vita romantica della cantante che l'archetipo di uomo gay brama. La sua evoluzione artistica è parallela all'evolversi della cultura gay dagli anni Ottanta a oggi. Madonna pone costantemente al centro della sua opera aspetti delle culture emarginate – neri, omosessuali, ispanici – così che queste possano identificarsi, e lo fa senza pregiudizi.²⁴

Il primo album di Madonna, dal titolo omonimo, viene pubblicato nel 1983. Lo stile e i testi sono

20 "Biography – Stan Hawkins" su www.stanhawkins.net.

21 «Musica! Fa riunire le persone! Musica! Fa riunire la borghesia e i ribelli» in italiano.

22 Stan Hawkins, *Dragging Out Camp: Narrative Agendas in Madonna's Musical Production* in Fouz-Hernández e Jarman-Ivens (a cura di), *op. cit.*, pp. 6-7, 12, 16-18.

23 *ivi*, pp. 3-4, 18.

24 Clifton, *op. cit.*, pp. 56-59.

simili a quelli di altre pop star del periodo, il timbro vocale di Madonna è brillante e femminile, ma viene superato nei lavori successivi. Già l'uscita di *Like a Virgin*, l'anno successivo, definisce un nuovo passo nella carriera della cantante, segnando l'arrivo della Madonna sensuale. Se nelle prime opere Madonna appare come una performer pop la cui musica presenta un ritmo dance palpitante, successivamente il suo lavoro si sposta su un formato quasi autobiografico con immagini che incorporano temi sadomaso e omoerotici controversi.²⁵ In questa dicotomia si incastra comunque una serietà nuova, introdotta da *Papa Don't Preach*. Il brano, contenuto nell'album *True Blue* del 1986, è una richiesta al padre di non essere più trattata come una bambina nonostante questo sia il modo in cui l'uomo la vede ancora; tratta dunque il tema della paternità, frequentemente evocato nell'opera di Madonna (per esempio in *Oh Father* del 1989 e in *Mother and Father* del 2003). Nonostante la narrazione riguardi la volontà di una giovane donna di tenere il bambino che porta in grembo e sposarne il padre, un contesto propriamente eterosessuale, il testo è stato letto anche in chiave *queer* e associato all'esperienza di molti omosessuali di dichiararsi al proprio genitore conservatore e omofobo nella speranza di essere accettati incondizionatamente. Madonna sta quindi parlando a un pubblico più ampio rispetto a quello che lei intende. La tonica in FA minore è spesso usata nella musica classica per esprimere *pathos* e in *Papa Don't Preach* segna la disgiunzione tra pop e classico, sottolineata anche dalla strumentazione ad archi nell'introduzione. La voce di Madonna è diversa rispetto a quella dei lavori precedenti, è più matura e in un registro vocale più basso. Tuttavia, è *Frozen* (1998) ad emergere come la «canzone più operistica» di Madonna, impiegando una gamma vocale bassa, armonie e strumentazioni lussureggianti e un testo espressivo. Lo stile vocale della cantante invita l'ascoltatore a condividere i sentimenti che lei descrive, avendo come obiettivo anche il pubblico *queer*. Infatti, pure *Frozen* presenta un sottotesto che entra in risonanza con molti uomini e donne omosessuali che si sono dichiarati a una persona cara solo per trovare rifiuto o esclusione. Lisa Peñaloza, professore associato di marketing presso l'Università del Colorado a Boulder,²⁶ riporta la risposta ricevuta da un giovane ad un sondaggio sulle interazioni dei consumatori con Madonna, in merito al video musicale di *Frozen*:

Questo video parla dell'essere intrappolati dentro di sé e di non vedere cosa c'è realmente. Devi guardare oltre ciò che vuoi vedere e vedere cosa c'è davvero. Non avere paura della tua sessualità.²⁷

La musica di Madonna tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta rivela una crescente

25 Lisa Peñaloza, *Consuming Madonna Then and Now: An Examination of the Dynamics and Structuring of Celebrity Consumption*, in Fouz-Hernández e Jarman-Ivens (a cura di), *op. cit.*, p. 179.

26 Fouz-Hernández e Jarman-Ivens (a cura di), *op. cit.*, p. x.

27 Peñaloza, *op. cit.*, p. 185.

profondità della sua arte. Negli album dal 1989 al 1996 esplora un *sound* più maturo. Con *Music* (2000) torna invece alla musica dance che l'ha resa famosa, anche se negli anni precedenti non l'ha mai completamente abbandonata. L'album è colmo di tematiche familiari agli ascoltatori *queer* e l'uso del linguaggio *camp* identifica la cultura gay e il metodo attraverso il quale gli omosessuali possono prendere le distanze dalla cultura dominante e stabilire la propria identità. Nel ritornello di *Music*, inoltre, Madonna definisce il suo credo artistico, ovvero che la musica ha il potere di superare le divisioni di razza, genere e sessualità. La sua eredità sta nel portare gli emarginati, i dimenticati e gli oppressi al centro della cultura pop americana:²⁸

Se i membri di una minoranza oppressa trovano sul palco rappresentazioni adeguate e catartiche di uno stato emotivo centrale per le loro vite affettive così plasmate dall'ordine sociale repressivo che li circonda, non c'è da meravigliarsi che investano così pesantemente nella forma d'arte.²⁹

2.2. I video musicali di Madonna: decostruire il genere e il sesso

L'uscita di *Vogue* (1990), assieme al film *Dick Tracy*, all'album *I'm Breathless* con brani ispirati ad esso e al seguente *Blond Ambition Tour* orientano i fan verso una nuova estetica di Madonna. La cantante si presenta ora come regina del disordine e della decostruzione di genere, di razza e della sessualità, convertendosi appieno in un'icona gay: l'ipersessualità propria di questo periodo entra infatti in risonanza con gli uomini gay la cui cultura post-liberazione tende ad essere organizzata attorno a feticismi sessuali.³⁰

Vogue si appropria delle radici della comunità gay afro-latina con la volontà di ricostruire la sua storia nella cultura pop contemporanea. Difatti, il vogueing è uno stile di danza nato nei locali gay frequentati da latinoamericani e afroamericani a partire dai primi anni Sessanta,³¹ che ha promesso di essere il fenomeno dance più sfruttabile commercialmente dai tempi della disco. Esso appare come la risposta a un'esistenza piena di problemi per le classi più umili. Nonostante le intenzioni, tuttavia, attraverso il brano e il suo video musicale Madonna rischia di sortire l'effetto contrario. Anzitutto, mentre il vogueing intende negare le norme di genere facendo muovere gli uomini con una gestualità ordinariamente associata a un atteggiamento femminile, la canzone di Madonna ristabilisce inavvertitamente il genere convenzionale parlando di «*ladies with an attitude, fellas that were in the mood*»³², riportando lo stereotipo che «le donne sono delle stronze e gli uomini hanno

28 Clifton, *op. cit.*, pp. 59-66.

29 Mitchell Morris, *Reading as an Opera Queen* in Ruth A. Solie (a cura di), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Musical Scholarship*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 192.

30 Peraino, *op. cit.*, p. 144.

31 "Vogueing" su www.wikipedia.org.

32 «Donne con carattere, uomini che sono in vena» in italiano.

sempre voglia». Anche il vogueing ricostruito nel video musicale sopprime parte della polemica di genere della danza: le movenze femminili sono smussate e rese più maschiline da ballerini vestiti similmente nel tentativo di tematizzare il corpo maschile come una forma priva di soggettività e profondità. Il ballo – generalmente eseguito in coppia, in terzetti, in linea o in massa e con maggior impeto – viene inoltre desocializzato attraverso inquadrature che si concentrano sul viso del singolo molto più di quanto si sperimenterebbe guardando una performance dal vivo. *Vogue* si presenta come un video di danza che decostruisce la stessa, un video politico che vorrebbe essere una visione di umanità al di là di genere e razza, ma che ricostruisce queste categorie. L'affermazione che «*makes no difference if you are black or white, if you're a boy or a girl*»³³ non fa breccia nella sensibilità degli attivisti gay e neri, poiché la storia dell'oppressione dei maschi gay neri e il razzismo affrontato anche nell'*enclave* degli omosessuali bianchi è difficile da trovare nel video. Le radici della cultura omosessuale afro-latina e la critica alla mascolinità e all'essere bianchi proprie del vogueing vengono eliminate a favore di una danza da «uomo gay chic». Eppure, l'uscita del videoclip di *Vogue* ha decretato una maggiore diffusione del vogueing e l'appropriazione da parte di una nuova generazione di uomini e donne omosessuali che percepiscono il proprio corpo in opposizione ai costrutti di genere.³⁴

Attraverso *Human Nature* (1994) Madonna sfida la mascolinità patriarcale e pretende rispetto da parte di coloro che l'hanno disprezzata in passato. Il video musicale iscrive questa lotta personale in una rappresentazione teatrale e ad alta visibilità drag. La dimensione erotica è evocata dal corpo di ballerini androgini vestiti di lattice nero, che fornisce un mezzo per l'identificazione *queer*. Grazie ad esso si raggiunge l'apice del fascino e del desiderio sessuale, che risiede nell'idea di andare contro le rappresentazioni normative, forse il lato più efficace della strategia *queer* di Madonna.³⁵ L'immagine della cantante è quella di una dominatrice che permette il confronto con il tema del sadomasochismo, qui messo in relazione con la subcultura lesbica e giustapposto alla parodia. Nelle clip in discussione, Madonna stuzzica e schernisce con un frustino una donna con le braccia legate a una barra sopra la sua testa. Il montaggio accelerato che ricorda un film muto e le risate di Madonna maliziose e sadiche, ma anche di puro divertimento, confermano la presenza di un senso dell'umorismo nel videoclip. Esso può essere percepito come stimolante e liberatorio, oltre ad avere una funzione potenzialmente dissociativa per Madonna:

Attraverso l'umorismo [femminista], un pubblico può essere manipolato per vedere o almeno ridere di

33 «Non fa differenza se sei nero o bianco, se sei un ragazzo o una ragazza» in italiano.

34 Cindy Patton, *Embodying Subaltern Memory: Kinesthesia & the Problematics of Gender & Race* in Schwichtenberg (a cura di), *op. cit.*, pp. 84-87, 93-101.

35 Hawkins, *op. cit.*, pp. 14-16.

stereotipi di genere o convenzioni patriarcali.³⁶

Human Nature introduce un soggetto controverso in un contesto *mainstream* neutralizzandone la minaccia attraverso la risata, sebbene questa strategia potrebbe anche essere interpretata come il distanziamento di Madonna dallo stesso.³⁷

Nella sua carriera, Madonna ha preso in prestito molto dalla cultura gay delle drag queen, ovvero artisti che si esibiscono indossando trucco e abiti femminili:³⁸ l'esibizionismo, la provocazione, il *camp*, ma anche una femminilità tanto esagerata da risultare una maschera.³⁹ Il video musicale di *Express Yourself* (1989), ambientato in una versione a colori della Metropolis di Fritz Lang, rappresenta una decostruzione dei confini che frammentano le polarità di genere attraverso la performance drag. All'inizio, Madonna è una femme fatale che sorveglia la città dall'alto mentre operai che rimandano alla pornografia gay lavorano e ballano sotto la pioggia. Il suo corpo funziona da sostegno per simulare l'eccessiva femminilità che stimola la visione maschile, come quando esso si proietta su uno schermo riducendosi a una silhouette da cartone animato. Così facendo, Madonna afferma che la femminilità è un mezzo. Nelle inquadrature successive, la cantante mostra l'altra faccia della medaglia drag, presentandosi in un completo maschile con tanto di monocolo ballando e afferrandosi il cavallo. Il suo corpo è quindi dinamizzato, la sua frammentazione riflette l'artificio del genere.



Immagine 2.2: L'appropriazione drag di Madonna nel videoclip di *Express Yourself*: la femme fatale (a sinistra) e la ballerina travestita (a destra).
(Fonte: "Madonna – Express Yourself (Official Video)" su www.youtube.com)

La danza drag di Madonna risuona con quella postmoderna che «dirige l'attenzione lontano da

36 Robin Roberts, *Humor and Gender in Feminist Music Videos* in Diane Raymond (a cura di), *Sexual Politics and Popular Culture*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1990, p. 173.

37 Jarman-Ivens, *op. cit.*, pp. 73, 77-78.

38 "Drag queen" su www.wikipedia.org.

39 Guilbert, *op. cit.*, p. 107-108.

qualsiasi immagine specifica del corpo e verso il processo di costruzione dei corpi»⁴⁰. Il suo corpo postmoderno, travestito e in evoluzione, è «instabile, fugace, tremolante, transitorio, un soggetto di molteplici rappresentazioni»⁴¹. Com'è evidente, Madonna è sovente associata al postmodernismo, un movimento sviluppatosi nel XX secolo caratterizzato da scetticismo, ironia e rifiuto delle ideologie del precedente modernismo.⁴² Il suo ruolo come inviata di questo movimento sfida i principi fondamentali più modernisti del femminismo, interessato maggiormente alla critica sociale rispetto al lato filosofico dei problemi. Ad esempio, mentre le pensatrici femministe spiegavano la disuguaglianza uomo/donna attraverso categorie universali che escludevano le determinanti di razza, classe e preferenza sessuale, il postmodernismo ha sottolineato la natura socialmente costruita di tutte le categorie di sesso e genere. Come veicolo postmoderno, Madonna fa leva per aprire uno spazio nel *mainstream* e fornire visibilità alle minoranze sessuali mentre provoca il femminismo a ripensare ai propri limiti. Le sue molteplici incarnazioni nei video musicali sono state descritte come una sfida postmoderna ai confini estetici. L'autrice E. Ann Kaplan ha osservato che:

Il femminismo postmoderno [di Madonna] fa parte di un più ampio fenomeno postmoderno che i suoi video incarnano anche nel loro offuscamento dei confini e delle polarità fino ad allora sacrosanti come maschio/femmina, [...].⁴³

Oltre alla decostruzione del genere, Madonna attua anche quella del sesso come base identitaria. In questa società il sesso biologico e il genere culturale sono combinati per produrre una forma accettabile di sessualità come derivazione "naturale" dei due: l'eterosessualità. Il video musicale di *Justify My Love* (1990) include una serie di proibizioni sessuali, giudicate tali attraverso il mantenimento di un unico standard sessuale: bisessualità, sadomasochismo, partner multipli. Lo spostamento e il ricollocamento dell'«obiettivo erotico», cioè la negazione che la scelta dell'oggetto del desiderio sia necessariamente regolata da un'attrazione eterosessuale, è al centro della trasgressione del videoclip. Attraverso la pluralità sessuale, esso rifiuta di abbinare l'identità sessuale con l'obiettivo e la scelta dell'oggetto. Dall'espressione polisessuale in *Justify My Love* al ballo drag in *Express Yourself*, Madonna simula e decostruisce continuamente le "verità" di sesso e genere.⁴⁴

40 Elizabeth Dempster, *Women Writing the Body: Let's Watch a Little How She Dances* in Susan Sheridan (a cura di), *Grafts: Feminist Cultural Criticism*, Londra: Verso, 1988, p. 48.

41 *ivi*, pp. 48-49.

42 "Postmodernismo" su www.wikipedia.org.

43 E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, New York: Methuen, 1987, p. 126.

44 Cathy Schwichtenberg, *Madonna's Postmodern Feminism: Bringing the Margins to the Center* in Schwichtenberg (a

2.3. *Justify My Love*

Justify My Love è stata composta da Lenny Kravitz e Andre Betts e il testo scritto da Ingrid Chavez con Kravitz, anche se inizialmente solo quest'ultimo compariva come autore nei crediti.⁴⁵ Ad una domanda su come sia nata la canzone, Chavez ha risposto:

Scrivere *Justify My Love* con Lenny Kravitz e Andre Betts è stato uno di quei momenti in cui accade una magia. Andre aveva un ritmo, Lenny ha registrato una traccia di synth e poi mi ha chiesto se avessi qualcosa che volevo dire. Avevo una lettera con me (le mie lettere sono come poesie) e così ho preso il microfono e praticamente ho letto la lettera. Un take e il resto è storia.⁴⁶

Il brano è stato identificato di genere house ed è organizzato ritmicamente su di un motivo di batteria che continua senza variazioni dalle due battute iniziali fino alla fine. Ad esso si sovrappone un motivo di archi che ruota attorno all'accordo di FA#m.



Immagine 2.3: Il modulo di batteria di *Justify My Love* che suona ripetitivamente con un tempo di 98 bpm.

In termini di timbro vocale, l'esecuzione di Madonna è principalmente parlata e sussurrata e anticipa lo stile che ha poi impiegato nel successivo album in studio *Erotica* (1992).⁴⁷ La voce ansimante dà alla strofa un senso di intimità e il respiro lento e continuo sepolto nella produzione sostiene questa sensualità. Esso, inoltre, fornisce il proprio ritmo seducente durante il ritornello mentre il raddoppio della voce di Madonna canta «*for you to justify my love*», spostandosi tra il primo piano e lo sfondo ed evocando complicità prima che ritorni il motivo di batteria. L'effetto complessivo dà una sensazione di essere:

Sospesi nei preliminari, in attesa (*aspettando te*), con i cicli della sequenza che forniscono un'analogia musicale per le ondate svolazzanti che fluiscono attraverso il corpo (svanendo in entrata e in uscita) mentre ti ecciti fino a raggiungere il punto di non ritorno, ma questo è ancora mantenuto musicalmente attraverso la costante enfasi sul pedale in FA#.

La popolarità di Madonna è legata anche alla lotta per il controllo e il testo di *Justify My Love*

cura di), *op. cit.*, pp. 130-132, 134-138, 140-143.

45 "Justify My Love" su www.en.wikipedia.org.

46 Jorge Hernandez, *Exclusive: Prince Collaborator Ingrid Chavez 'Deep' EP Debut* su www.vibe.com.

47 "Justify My Love" su www.en.wikipedia.org.

attinge alle dinamiche tra il supplicante (i verbi dei ritornelli: "volere", "avere bisogno", "aspettare", "sperare", "pregare", "bramare", "bruciare") e il dominante (nella terza strofa: «*tell me your dreams, am I in them? Tell me your fears, are you scared? Tell me your stories, I'm not afraid of who you are*»⁴⁸), posizioni che Madonna occupa entrambe.

Le immagini visive del video musicale di *Justify My Love* sembrano strutturare il significato della canzone. Nella musica pop i videoclip sono essenzialmente una rappresentazione visiva del contenuto musicale e, nella maggior parte, la loro sequenza di immagini sembra rispondere al ritmo sottostante che guida sia l'orecchio che l'occhio. La musicologa Sheila Whiteley ha sottoposto ad alcuni studenti dell'Università di Salford un questionario grazie al quale ha rilevato che la maggior parte di coloro che avevano ascoltato la canzone prima di guardare il video musicale si aspettavano da questo lo stesso focus sulle fantasie sessuali implicato nel testo:

Mi aspettavo che fosse sessualmente controverso. Presumevo che il video avrebbe incluso scene di sesso simulato. Mi aspettavo qualsiasi tipo di persuasione sessuale dal video.

L'interpretazione individuale è stata dunque plasmata dalla costruzione di Madonna della sessualità come luogo di potere, di fantasia e di erotismo polisessuale.⁴⁹ Il videoclip di *Justify My Love*, che secondo le parole di Madonna raffigura due persone oneste l'una con l'altra riguardo alle loro fantasie sessuali, espone una serie di trasgressioni: omosessualità, voyeurismo, sadomasochismo.⁵⁰ Madonna si presenta come una «cattiva ragazza» che, attraverso la rappresentazione sessuale, si emancipa e si scontra con le minacce di omofobia, razzismo, puritanesimo e violenza sessuale. Il video musicale, girato da David Fincher in bianco e nero per intensificare la teatralità delle azioni, mostra immagini sessuali omoerotiche contro la loro demonizzazione repressiva, fornendo al contempo altri modi di immaginare il sesso nella cultura pop. L'omosessualità, l'androginia, il coinvolgimento della fantasia sessuale e il voyeurismo negano qualsiasi senso di eterosessualità normativa per concentrarsi invece su temi multi-genere.⁵¹ Tuttavia, come avviene in *Vogue* e nella maggior parte dei videoclip di Madonna, anche *Justify My Love* trasmette un messaggio ambiguo, liberatorio ma conforme. Anche se il video fornisce un senso della femminilità come un atto performativo che coinvolge travestimenti, trucco, illuminazione e stili di ripresa,⁵² essa è

48 «Parlami dei tuoi sogni, io ci sono? Parlami delle tue paure, sei spaventato? Raccontami le tue storie, non ho paura di chi tu sei» in italiano.

49 Sheila Whiteley, *Seduced by the Sign: An Analysis of the Textual Links Between Sound and Image in Pop Videos* in Sheila Whiteley (a cura di), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York: Routledge, 1997, pp. 260, 263-267.

50 Peraino, *op. cit.*, p. 144.

51 Whiteley, *op. cit.*, p. 270.

52 *ivi*.

inequivocabile nell'immagine della cantante truccata e stringata alla Monroe e fa appello alla fantasia maschile eterosessuale. Molte delle interazioni sessuali rappresentate esplicitano un rapporto tra dominio e subordinazione, negando il concetto di mutualità di molti ripensamenti femministi e umanisti sulle relazioni sessuali. Infine, l'ambientazione nel corridoio di un hotel e nelle camere attigue ricorda un luogo appartato per un incontro sessuale ma anche un bordello dove si compie un soggiogamento delle donne a beneficio degli uomini. La spalla di Madonna nel videoclip è Tony Ward, ex pornodivo gay e partner della cantante al momento delle riprese. Quando egli si spoglia della camicia rivela numerosi crocifissi pendenti dal suo collo: il riferimento religioso è una condanna della repressione sessuale e delle ipocrisie del Cattolicesimo, ribadita anche dalla frase nel testo «*poor is the man whose pleasures depend on the permission of another*»⁵³. Per molte persone lesbiche e gay queste parole riecheggiano il rifiuto di attendere l'approvazione per avere rapporti sessuali e per forgiare la propria identità. La telecamera privilegia scene di sessualità alternative che negano le norme di genere: una coppia di donne che si disegnano i baffi a vicenda, uomini in drag che si accarezzano mentre Madonna guarda.⁵⁴ Travestendo le donne con abiti maschili, la cantante vuole provare che ciò è un atto performativo tanto quanto la drag.⁵⁵



Immagine 2.4: Donne androgine e uomini in drag nel video musicale di *Justify My Love*.

(Fonte: "Madonna – Justify My Love (Official Video) [HD]" su www.youtube.com)

Il grado di esplicitzza sessuale è stato la causa per cui MTV ha deciso di non mandare in onda il video musicale. Esso è stato proposto il 3 dicembre 1990 in un'intervista a Madonna per *Nightline* in cui la cantante, invitata a giustificarsi per le sue scelte artistiche, è riuscita ancora una volta a sfidare lo status quo sessuale.⁵⁶

53 «Misero è l'uomo il cui piacere dipende dall'autorizzazione di un altro» in italiano.

54 Whiteley, *op. cit.*, p. 270.

55 Jarman-Ivens, *op. cit.*, p. 78.

56 Henderson, *op. cit.*, pp. 107, 111-114, 116-117, 124.

2.4. La rappresentazione *queer* in *Sex*

Una caratteristica centrale dell'opera di Madonna è l'espressione del desiderio sessuale. Il suo successo è stato attribuito, più che al suo talento, alla sua abilità di sfidare convenzioni sociali stabilite e gerarchie di genere e di sessualità. Questo tema è proposto nei suoi video musicali degli anni Novanta che rappresentano persone e comportamenti considerati al di fuori dell'opinione corrente incorporando ruoli sessuali non tradizionali, relazioni interraziali e omosessualità. Madonna ha dunque lavorato molto per promuovere la visibilità gay e lesbica, favorendo quest'estetica nei suoi videoclip, nelle performance dal vivo e nel libro *Sex*.⁵⁷

Sex viene pubblicato nel 1992 e include una serie di scatti realizzati da Steven Meisel e Fabien Baron che vedono protagonista Madonna, talvolta da sola, talaltra impegnata nella simulazione di attività sessuali con altri personaggi.⁵⁸ Il contenuto softcore rende *Sex* la prima produzione di Madonna a essere preclusa al pubblico di adolescenti, anche se il libro si discosta deliberatamente dalla definizione di erotismo che il femminismo anti-porno contrapponeva alla pornografia hardcore: «niente giochi di potere, niente immoralità, niente roba da cattiva ragazza». Frutto di oltre vent'anni di radicalismo sessuale segnati dalle battaglie contro il puritanesimo di destra e di sinistra, *Sex* dovrebbe stare dalla parte dell'«arte cattiva» e della politica buona. Infatti, Madonna fa un uso pubblico del sesso che può definire politico, portando la sessualità sovversiva nel *mainstream* e accettando il rischio di un potenziale martirio come celebrità;⁵⁹ è convinta che *Sex* può avere una funzione nel portare gli "spettatori" ad accettare varie pratiche sessuali.⁶⁰

Il libro ha ricevuto dalla critica un responso contraddittorio: da una parte membri della destra religiosa e femministe contro la pornografia lo hanno trovato offensivo, dall'altra la critica liberale, che sostiene quasi tutte le rappresentazioni della sessualità, lo ha giudicato liberatorio e progressista.⁶¹ Dalle fila degli attivisti neri e *queer* l'impressione è che *Sex* sia stato in prevalenza criticato negativamente e accusato di razzismo, omofobia, misoginia e, ancora una volta, appropriazione opportunistica.

bell hooks⁶², femminista nera, condanna la perdita dello stile sovversivo di Madonna che la rendeva, prima di ridefinire il suo personaggio pubblico ed eliminare il suo iniziale supporto per le questioni femministe, «un simbolo della creatività e del potere femminile non repressi». Contrariamente all'asserzione di Madonna, hooks crede che l'immagine della cantante non sia più politicizzata e che

57 Peñaloza, *op. cit.*, pp. 180-183.

58 "Sex (book)" su www.en.wikipedia.org.

59 Andrew Ross, *This Bridge Called My Pussy* in Lisa Frank e Paul Smith (a cura di), *Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture*, Berkeley: Cleis Press, 1993, pp. 51, 53, 58.

60 bell hooks, *Power to the Pussy: We Don't Wannabe Dicks in Drag* in Frank e Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 69.

61 John Champagne, *Stabat Madonna* in Frank e Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 122-123.

62 Secondo il volere della scrittrice, il suo pseudonimo va riportato in minuscolo (fonte: "bell hooks" su www.wikipedia.org).

le immagini in *Sex* non siano radicali in quanto già utilizzate nelle pubblicità, nei film e in televisione, con la sola differenza che lo spazio che Madonna occupa in quanto intrattenitrice culturale e icona le permette di raggiungere un pubblico più ampio. hooks giudica l'appropriazione e l'uso dell'immaginario omoerotico l'aspetto più radicale di *Sex*, riportando una recensione del libro fatta per *Newsweek*:

Dato che l'aggressione ai gay è diventata uno dei crimini d'odio più comuni in America, l'iconografia gay sta ribollendo in modo provocatorio nei media *mainstream*. Da allora Madonna [...] ha interpretato il ruolo della drag queen, usando l'identità come forma di autodifesa. In cambio del suo affetto genuino, ha fatto irruzione nell'armadio della subcultura gay per il bene delle sue idee. [...] non sta solo rendendo il sesso esplicito *mainstream*; sta rendendo l'omosessualità esplicita *mainstream*. In questo è una pioniera. Per quanto sia difficile immaginare una grande celebrità di un'altra era realizzare un libro grafico come *Sex* e sopravvivere, è impossibile immaginare qualcuno farne uno altrettanto gay.⁶³

Tuttavia, raffigurare queste immagini per il pubblico di massa non è di per sé un intervento sovversivo in quanto il consumo di materiale omoerotico non corrisponde a una volontà di opporsi all'omofobia o di sfidare l'eterosessismo. Ne sono una prova visiva le prime immagini di carattere lesbico nel libro, in cui Madonna è mostrata distante dalle altre due donne protagoniste come se ne fosse angosciata, ferita dalla loro presenza, e non appartenesse alla loro sfera. Questa rappresentazione rafforza lo stereotipo degli omosessuali come predatori desiderosi di nutrirsi degli innocenti, in questo caso la stessa Madonna. L'omosessualità presentata in *Sex* non esige il riconoscimento e l'accettazione della differenza, ma appare semplicemente come un'estensione del piacere eterosessuale. La sua esistenza è presentata attraverso l'immaginazione eterosessuale, così che la cultura gay rimanga legata a un sistema di controllo patriarcale incorniciato da uno sguardo eterosessista.⁶⁴

La posizione voyeurista di Madonna che determina la rappresentazione dell'omoerotismo come un mero riflesso della prospettiva eterosessuale è criticata anche da autori *queer* come Pat Califia, Douglas Crimp e Michael Warner. Il primo è geloso dei bar e dei club che hanno permesso alle persone *queer* di creare una comunità per essere meno isolati ed emarginati, temendo che *Sex* attrarrà turisti e crociate morali in questo «sotterraneo sessuale».⁶⁵ Gli altri due – uno che si definisce un «riluttante consumatore di Madonna» e l'altro che non pensa che ella sia una musicista

63 John Leland, *Madonna's 'Sex' Book: The New Voyeurism* su *Newsweek*, 2 novembre 1992.

64 hooks, *op. cit.*, pp. 67-68, 70-73.

65 Pat Califia, *Sex and Madonna, Or, What Did You Expect from a Girl Who Doesn't Put Out on the First Five Dates?* in Frank e Smith (a cura di), *op. cit.*, p. 177.

– nelle fotografie scattate al Gaiety Theatre di New York percepiscono la stessa Madonna come una turista che deride il luogo in cui si trova. La sensazione che hanno è che gli uomini gay ritratti «non stiano facendo quello che vogliono fare», che siano in mostra come fornitori di glamour più che come partner sessuali di Madonna o tra di loro. Di nuovo, *Sex* ricerca il loro fascino esotico per uno spettatore eterosessuale più che la legittimazione del sesso omosessuale. È performativo per le persone *queer*, ma non a sufficienza, così come non è abbastanza sessuale. Crimp e Warner, infatti, sostengono che il fallimento del libro sta nel non essere sufficientemente oltraggioso: non c'è intensità, eccesso o pericolo, i corpi maschili non sono erotizzati e tra tutte le fotografie compare un solo pene, la qual cosa può essere letta negativamente in quanto complice della riluttanza a mostrare le erezioni come oggetti desiderabili. Sembra che il sesso e il glamour siano la stessa cosa. Tuttavia, Crimp e Warner ammettono che occorre essere felici di qualsiasi forma di positività sessuale, per quanto compromessa, soprattutto in un clima culturale in cui vengono organizzate campagne per chiudere gli spazi *queer* col fine di impedire il sesso non sicuro.⁶⁶ *Sex* è l'espressione della sessualità femminile di Madonna, è «autoerotismo totale».⁶⁷



Immagine 2.5: Uno scatto di Madonna al Gaiety Theatre.
(Fonte: www.goodreads.com)

Anche Carol A. Queen nota la celebrazione del piacere solitario in *Sex*. L'autrice è tra i sostenitori del libro poiché dialoga direttamente con la sua sessualità vissuta e fantasticata e loda Madonna per aver usato la sua fama, all'apice della sua visibilità culturale, per parlare di sesso mettendolo in prima pagina. Tuttavia, anch'ella non si esime dal criticare i pensieri misogini e omofobi che

⁶⁶ *ivi*, pp. 176.

⁶⁷ Douglas Crimp e Michael Warner, *No Sex in Sex* in Frank e Smith (a cura di), *op. cit.*, pp. 93-95, 97, 100-101, 105-106, 109-110.

emergono dalle pagine di *Sex*. Ad esempio, discutendo di sadomasochismo – rappresentato come una punizione, una scelta tra il ferire e l'essere ferito riguardante la lotta per il potere più che il sesso – Madonna lascia un commento inappropriato e difficilmente giustificabile:

Penso che per la maggior parte se le donne si trovano in una relazione abusiva e lo sanno e ci rimangono, a loro piace. [...] ho amiche che hanno soldi e sono istruite e rimangono in relazioni abusive, quindi devono ricavarne qualcosa.⁶⁸

In un altro passaggio, quando l'*alter ego* di Madonna, Dita, scopre dell'intrattenimento sessuale del partner con un altro uomo, lo lascia con una lettera spiegando: «Penso che mi sentirò male. La prossima volta che cerchi una fighetta, guardati allo specchio».⁶⁹

Le fotografie in *Sex* sono accompagnate da passaggi testuali in cui Madonna narra le sue avventure sessuali. La cantante interpreta un personaggio, Mistress Dita, ispirato all'attrice tedesca Dita Parlo.⁷⁰ In *Sex*, Madonna è un'eroina sadica e il suo sadomasochismo combina sessualità e violenza. Ella è presente in quasi tutti gli scatti ma, invece di partecipare all'azione, funziona più come istruttore, dimostrando la sua libertà e il privilegio nell'entrare in quei luoghi proibiti. In molti modi le fotografie enfatizzano l'isolamento di Madonna e questo suo ruolo, su tutti l'indugiare sui suoi capelli biondi e la pelle candida. Nessun'altra donna bionda appare nel libro.⁷¹ hooks avverte in questa scelta la tessitura della narrazione culturale della supremazia bianca, per la quale una donna deve essere bianca e bionda per occupare lo spazio della femminilità sacra. L'appropriazione dell'identità dell'attrice tedesca Dita connette ancora di più Madonna alla cultura del fascismo e del nazismo. In *Sex*, le persone di colore si trovano sempre in una posizione subordinata e non appaiono mai in coppia con la cantante. La struttura di questa narrazione fa appello alle fantasie sessuali dei suprematisti bianchi. Madonna, pur apparendo come l'incarnazione della femminilità idealizzata, è un'imperialista bianca che esercita il potere patriarcale per affermare il suo controllo sul regno della differenza sessuale. Sempre secondo hooks, il messaggio di *Sex* è che la vera libertà sta nel potere di scegliere se dominare o essere dominati.⁷²

L'autore gay John Champagne, che definisce *Sex* «banale» e «noioso», attribuisce il fallimento del libro al tentativo di commercializzare l'eterogeneità sessuale attraverso un impiego ridonante dell'immagine di Madonna, seppur poco familiare rispetto a ciò a cui il pubblico è abituato grazie al travestimento e alla resa del corpo come un oggetto d'arte. Nonostante il riferimento a pratiche

68 hooks, *op. cit.*, p. 74.

69 Champagne, *op. cit.*, p. 138.

70 "Sex (book)" su www.en.wikipedia.org.

71 Champagne, *op. cit.*, pp. 129.

72 hooks, *op. cit.*, pp. 75-76, 78-80.

associate alla comunità gay urbana, il libro non riesce nel suo intento di creare rappresentazioni della sessualità accattivanti ed eccitanti. Anzi, queste immagini si presentano come una serie di ritratti di bizzarrie sessuali e sono realizzate in modo tale da smussarne l'erotismo. Inoltre, *Sex* non è in grado di sfruttare la sua potenzialità *camp*: anzitutto, tentando un umorismo che però risulta volgare; poi perché la spettacolarizzazione *camp* del sesso viene continuamente interrotta dallo ristabilirsi dell'ego di una Madonna «chiacchierona, autopromozionale, desiderosa di attenzioni in modo imbarazzante».⁷³

Sex è stato promosso come una cronaca delle fantasie sessuali di Madonna. Tuttavia, è difficile credere che le fotografie e i testi rappresentino l'immaginario autentico della cantante quando ella stessa ha insistito che «nulla in questo libro è vero, mi sono inventata tutto». Il tema centrale del libro è l'esposizione dei segreti sessuali di Madonna, la quale però si costruisce artificialmente come un prodotto di cinema, moda e pornografia. *Sex* la presenta come una donna che desidera altre donne, complicando dunque le nozioni di eterosessualità e promuovendo la vita omosessuale. Ciononostante, la "bisessualità" di Madonna, costruita per rendere insolita ed eccessiva la sua sessualità, contribuisce alla percezione negativa delle persone bisessuali che sono spesso viste come autentiche opportuniste sessuali. Madonna è riluttante a rivelare qualcosa sulla sua vera sessualità che potrebbe compromettere la sua carriera di successo e, tuttavia, è anche attenta a non dissociarsi completamente dal prestigio che la sua affiliazione con l'omosessualità offre. Dal momento che vuole attrarre sia il pubblico gay che quello eterosessuale *mainstream*, ella costruisce una sessualità in cui si sente sicura, godendo di un'ambiguità che non è però un lusso per tutti.⁷⁴

2.5. L'appropriazione culturale di Madonna: sincerità o opportunismo?

In conclusione all'analisi dell'iconicità gay di Madonna occorre affrontare una questione emersa più volte nell'indagine sul suo rapporto con la comunità LGBT: l'appropriazione della cantante di elementi appartenenti alla cultura *queer* deriva da un interesse sincero?

Le nozioni di «opportunismo» e «avidità» sono state a lungo temi principali nell'accoglienza di Madonna sia da parte della stampa *mainstream* che da quella gay.⁷⁵ Visto dall'esterno della prospettiva dominante, il lavoro di Madonna è problematico poiché i membri di gruppi non tradizionali sono molto più attenti alle appropriazioni delle loro culture rispetto a quelli posizionati al di fuori di esse. Visto dalla prospettiva *mainstream*, il lavoro è altrettanto preoccupante poiché la raffigurazione degli "altri" è una semplice proiezione più che un tentativo di comprensione.⁷⁶

73 Champagne, *op. cit.*, pp. 116-117, 119-121, 126, 128. Champagne, *op. cit.*, pp. 116-117, 119-121, 126, 128.

74 Kirsten Marthe Lentz, *Chameleon, Vampire, Rich Slut* in Frank e Smith (a cura di), *op. cit.*, pp. 153, 156-161.

75 *ivi*, p. 162.

76 Peñaloza, *op. cit.*, p. 191.

È diventato comune nella critica sia accademica che giornalistica descrivere le pratiche subculturali di Madonna come «un'appropriazione di stile piuttosto che una politica sostanziale»⁷⁷, e ciò riguarda sia la cultura *queer* che quella di etnie diverse dalla sua. Madonna è stata accusata di essere una *wannabe*⁷⁸ che vuole «scegliere, prendere le caratteristiche attraenti e commerciabili della cultura urbana nera contemporanea... possedere, rivendicare, rendere bianco».⁷⁹ Anche rispetto all'influenza della cultura ispanica, che si riflette non solo nel lavoro ma anche nella vita di Madonna, si è parlato di appropriazione stereotipata del popolo ispanico e del machismo latino, oltre che di un costante distanziamento della cantante da quella cultura.⁸⁰ I critici hanno incolpato Madonna di essere un «vampiro» che «si rinnova continuamente traendo forza dagli altri, non solo dai suoi collaboratori, ma dal suo pubblico», un «camaleonte» che cambia pelle per adattarsi all'ambiente e non ha propri «colori veri». Essi hanno creato attorno a lei un sistema di credenze sessuofobico enfatizzando, nelle descrizioni sulla sua vita e sul suo lavoro, le accuse usate per denigrare le persone bisessuali: opportunismo, inautenticità, sfruttamento e avidità. Così facendo, le loro critiche hanno però alimentato ideologie omofobe, causando danni alla stessa comunità *queer*.⁸¹

Soprattutto nella stampa gay c'è preoccupazione per l'appropriazione di Madonna dei codici e degli stili della comunità. In un articolo per la rivista *Gay Community News*, la scrittrice Sydney Pokorny commenta:

Madonna è particolarmente abile nel trasporre i codici dei gruppi subculturali nella cultura di massa. Si adorna con i marchi dell'Altro e poi vende quell'aspetto alle masse attraverso il fenomeno *wannabe*... È una doppiogiochista che si svende dall'altra parte.

Nonostante questi segnali di chiaro disagio nei confronti della politica di adozione dei codici culturali gay da parte di Madonna, la maggior parte degli autori omosessuali in definitiva perdona la cantante, giustifica la sua ambiguità e ne respinge il pericolo.⁸² Pokorny prosegue:

Sebbene questa sia chiaramente un'appropriazione della nostra cultura e della nostra estetica, non è del tutto negativa.

77 Pamela Robertson, *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*, Londra e New York: I.B. Tauris, 1996, p. 133.

78 «Chi aspira a qualcosa, o finge di essere qualcuno o ricoprire un certo ruolo» da "Wannabe (slang)" su www.wikipedia.org.

79 Peñaloza, *op. cit.*, p. 185.

80 Santiago Fouz-Hernández, *Crossing the Border(line): Madonna's Encounter with the Hispanic* in Fouz-Hernández e Jarman-Ivens (a cura di), *op. cit.*, pp. 140, 141, 153.

81 Lentz, *op. cit.*, pp. 165-168.

82 Henderson, *op. cit.*, p. 124.

Michael Musto, invece, scrive:

Lei si insinua nella nostra immaginazione gay, allarga le gambe per la nostra approvazione lesbica, ci afferra per le pudenda e ci fa affrontare cose che non pensavamo fosse possibile imparare dalla musica pop. Dopo un'ora di sessione privata con lei, siamo [...] arrabbiati con lei per averci derubato, ma in qualche modo la ringraziamo per averci notato, legittimato, tirato fuori dal nascondiglio e inserito nel piacere pubblico di scrutinio e successo...⁸³

Questi autori riconoscono che è politicamente più importante celebrare le trasgressioni sessuali e di genere che Madonna ha introdotto nella cultura pop piuttosto che biasimarla per aver capitalizzato sulle culture "altre" o per non essere abbastanza originale o autentica.⁸⁴ Madonna non è necessariamente sinonimo di liberazione *queer*, ma il suo lavoro può essere connesso alle lotte e ai piaceri della comunità offrendo uno spazio di visibilità sul terreno della cultura dominante.⁸⁵

83 Musto, *op. cit.*, p. 36.

84 Lentz, *op. cit.*, pp. 164-165.

85 Henderson, *op. cit.*, p. 125.

3. LADY GAGA (1986-)



Immagine 3.1: Lady Gaga sventola la bandiera arcobaleno al Pride di New York nel 2013.

(Fonte: www.dailymale.co.uk)

La domanda «chi è lei?» compare sotto il nome di Lady Gaga nella copertina di un numero di *Vanity Fair* del 2010 che la ritrae.¹ Molti si sono posti lo stesso quesito esaminando il suo rapporto con la sessualità e il genere già dal 2008, quando Lady Gaga è esplosa nella scena musicale con il singolo *Just Dance*. La cantante si definisce un «"mostro" della fama» nel suo amore per l'attenzione e nell'uso della celebrità, della moda e dell'ambiguità di genere per trasmettere molteplici messaggi. La fama presentata da Gaga attraverso i suoi testi e le performance è fantastica ma fatta passare per reale, con la volontà di diffondere la consapevolezza di quanto sia socialmente costruito il mondo per le persone della sua generazione.² Così, Lady Gaga diventa un veicolo per trasmettere messaggi sulla razza, la classe, il genere e la sessualità³ e, nel farlo, adopera elementi fatti propri anche dalla cultura *queer*: la drag, il *camp*, nonché l'omaggio alle icone gay del passato. Benché si parli già di «miglior icona gay del XXI secolo»⁴, Lady Gaga non si considera tale:

1 Karley Adney, *"I Hope When I'm Dead I'll Be Considered an Icon": Shock Performance and Human Rights* in Richard J. Gray II (a cura di), *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012, p. 203.

2 Rebecca M. Lush, *The Appropriation of the Madonna Aesthetic* in Gray II (a cura di), *op. cit.*, p. 176.

3 J. Jack Halberstam, *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon Press, 2012, p. 2.

4 Georges-Claude Guilbert, *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2018, p. 75.

[...] non ho mai detto di essere un'icona gay. Quando è successo? Quelle parole sono nell'album? Assolutamente no... Non mi considero nemmeno... non so nemmeno cosa significhi quella parola. Era un'etichetta inventata anni fa. Sono... sono una sostenitrice gay.⁵

Difatti, Gaga ha da sempre supportato la comunità LGBT e ne ha riconosciuto il ruolo nel suo raggiungimento del successo. Confessando di aver faticato all'inizio per far trasmettere i suoi brani alla radio, la cantante ha aggiunto che:

Il punto di svolta per me è stata la comunità gay. Ho così tanti fan gay e sono così fedeli a me e mi hanno davvero sollevato. Saranno sempre al mio fianco e io sarò sempre al loro fianco.⁶

I fan omosessuali si sono sentiti anzitutto validati dalla dichiarazione della stessa Gaga di essere bisessuale, ribadita quando la critica l'ha additata come un gesto di marketing.⁷ Inoltre, la cantante si è spesso battuta sul terreno politico per affermare i diritti della comunità LGBT presenziando a numerose parate del Pride, incontrando l'ex-presidente degli Stati Uniti Barack Obama per affrontare il tema del bullismo anti-gay nelle scuole, scontrandosi con la politica transfobica del successore Donald Trump e con quella "*don't ask, don't tell*" delle forze armate americane.⁸ Contro questa politica in particolare, che escludeva dal servizio militare le persone apertamente omosessuali,⁹ Lady Gaga ha indossato un vestito di carne bovina agli MTV Video Music Awards del 2010. Alcuni commentatori l'hanno accolto come una dichiarazione contro il trattamento delle cantanti donne nell'industria musicale in un momento in cui la minaccia del download illegale porta il pubblico a interessarsi alle star non per la loro musica ma per il loro aspetto; altri l'hanno interpretato come un commento sull'invecchiamento. Il famigerato abito disegnato da Franc Fernandez, quindi, è più di una dichiarazione per pubblicizzare i diritti dei gay e fa parte di un panorama strutturale che mira a distinguere un sistema di valori culturali da altri che sono considerati dominanti e pregiudizievole.¹⁰

Il supporto alla comunità LGBT fa parte del progetto politico e artistico di Lady Gaga, la quale sfida la società a pensarla diversamente riguardo a questioni che lei ritiene importanti, come quella del genere. La cantante ritiene di essere una «narratrice» che dà voce a coloro che non possono parlare per sé stessi, mettendo in discussione le percezioni della nostra società e i valori che diamo

5 James Nichols, *Lady Gaga Discusses Bisexuality, Gay Icon Status in 'Attitude'* su www.huffpost.com.

6 Jocelyn Vena, *Lady Gaga On Success: 'The Turning Point For Me Was The Gay Community'* su www.mtv.com.

7 Mitchell Harrison, *8 Times Lady Gaga Earned Her 'Gay Icon' Title* su www.billboard.com.

8 "Lady Gaga § Activism" su www.en.wikipedia.org.

9 "Don't ask, don't tell § Storia" su www.wikipedia.org.

10 Chris Rojek, *Fame Attack: The Inflation of Celebrities and Its Consequences*, Londra: Bloomsbury Academic, 2012, pp. 128-129.

per scontati.¹¹ Nel compiere questa missione Gaga si reinventa continuamente, dando prova di come la sua identità non può essere irrevocabilmente definita. Ella esibisce la sua autenticità attraverso l'artificio e la performance, proponendosi come il prodotto della collaborazione con i suoi fan, i Little Monsters.¹² La sua identità è cangiante ed è spesso plasmata nell'imitazione di icone pop – e gay – a lei antecedenti quali David Bowie, Cher e Madonna. Per questo è stata accusata di essere priva di originalità e di aver plagiato queste figure,¹³ anche se la sua non è tanto una copia del loro stile quanto più una costruzione che vuole stabilire un'ascendenza pop nel contempo superandola, un'identità di genere che decostruisce nello stesso istante. L'omaggio che Stefani Joanne Angelina Germanotta rende alle stelle del passato è evidente anche nel suo nome d'arte: "Lady" deriva infatti dall'incontro con Lady Starlight, cantante e DJ statunitense nonché sua amica e collaboratrice,¹⁴ mentre "Gaga" è un noto riferimento al brano della band rock Queen, *Radio Gaga* (1984). Lady Gaga si rifiuta di mostrare la sua vera identità nascondendola sotto vestiti, maschere e parrucche e mette in primo piano, invece, la sua identità artistica e la performance di genere.¹⁵ La sua capacità di trasformarsi è sorprendente e allettante, anche per lei stessa:

È questa cosa che mi richiama dalle profondità della realtà e mi ricorda che il potere della trasformazione è infinito. Che io possiedo qualcosa di magico e trasformativo dentro, un'unicità e una particolarità in attesa di essere esiliate dalle profondità della mia identità.¹⁶

Il professore universitario J. Jack Halberstam ha coniato il termine «femminismo Gaga» per indicare un femminismo meno preoccupato per l'uguaglianza tra uomini e donne e più interessato all'abolizione di questi termini così come del sistema di genere sessuale. È una politica che riconosce che le idee che abbiamo di ciò che è "normale" e "accettabile" dipendono da supposizioni razziali e di classe. È un femminismo che apre la strada a un progetto anarchico di rivolta culturale e trova il suo inno liberatorio nella musica di Lady Gaga che, pur non essendo lontana dal pop, con la sua eccentricità apre un nuovo mondo per i giovani in particolare. Il «femminismo Gaga» non si fonda esclusivamente sulle istanze portate avanti da Lady Gaga, ma la colloca come l'indicatore più recente dell'estinzione dei modelli sociali convenzionali di desiderio, genere e sessualità e come un canale per veicolare nuove forme di relazione, intimità, tecnologia e incarnazione.¹⁷

11 Heather Duerre Humann, *What a Drag: Lady Gaga, Jo Calderone and the Politics of Representation* in Gray II (a cura di), *op. cit.*, p. 79.

12 Rebecca M. Lush, *op. cit.*, p. 186.

13 BuzzFeedVideo, *What Makes Lady Gaga A "Gay Icon"?* su www.youtube.com.

14 Halberstam, *op. cit.*, p. 134.

15 Katrin Horn, *Follow the Glitter Way: Lady Gaga and Camp* in Gray II (a cura di), *op. cit.*, pp. 86-87.

16 Humann, *op. cit.*, p. 83.

17 Halberstam, *op. cit.*, pp. 36-37, 132-133.

3.1. Jo Calderone: sfidare il genere con la drag

Lady Gaga sfida i preconcetti di genere e attua un ripensamento del desiderio, mettendo così in discussione la validità dell'eteronormatività e dell'eterosessualità nello stesso tempo in cui trasforma e cambia la sua identità a piacimento. La mossa più clamorosa con cui ha indotto a rivalutare il genere e il desiderio è stata l'intepretazione del suo *alter ego* Jo Calderone, prima in un servizio fotografico per *Vogue Hommes Japan* nel 2010 e successivamente agli MTV Video Music Awards del 2011.



Immagine 3.2: Lady Gaga come Jo Calderone agli MTV Video Music Awards.

(Fonte: www.commons.wikimedia.org)

Apparendo pubblicamente come un uomo, Gaga mette in discussione le convinzioni sul genere, suggerendo che è molto più fluido di quanto le percezioni popolari potrebbero indicare. Indossando i panni di Jo Calderone, inoltre, la cantante pone la questione di genere attraverso la performance drag che rende ovvia la dimensione socialmente costruita di esso. Parlando della creazione di Jo, Lady Gaga ha infatti dichiarato:

Iniziato come un'invenzione della mia mente, Jo Calderone è stato creato con Nick Knight¹⁸ come un esperimento malizioso. [...] Nick e io abbiamo iniziato a chiederci: quanto possiamo farla franca esattamente? [...] Come possiamo rimodellare il modello? In una cultura che tenta di quantificare la bellezza con un paradigma visivo e uno standard quasi matematico, come possiamo fottere con le menti malleabili degli spettatori e cambiare la prospettiva del mondo su ciò che è bello? Mi sono posta questa domanda. E la risposta? La drag.¹⁹

¹⁸ Il fotografo che ha realizzato il servizio per *Vogue Hommes Japan*, N.d.A.

¹⁹ Lady Gaga per *V Magazine*, no. 74, inverno 2011.

Le nozioni di ambiguità di genere e arbitrarietà nella scelta di esso sono al centro della performance drag, che «non ha a che fare con la proliferazione dei generi... ma piuttosto con lo smascheramento o il fallimento dei regimi eterosessuali nel legiferare o contenere i propri ideali»²⁰. Nello specifico, il travestimento di Lady Gaga rientra nella performance dei drag king²¹, in cui sembra essere centrale l'atto della trasformazione invece della semplice interpretazione. L'obiettivo dei drag king è dichiaratamente politico nella sfida che lanciano alle norme di genere e ai costumi sociali. Attraverso l'adozione del personaggio Jo Calderone, Gaga è provocatoria e trasformativa, sfida il paradigma eterosessuale e gioca con il binarismo di genere, decostruendo e mettendo in discussione la loro esistenza. Questa sua esibizione può essere considerata «un'estensione del suo ininterrotto progetto politico» in cui mira a dare voce agli altri, in questo caso alla rappresentazione stereotipata di un uomo eterosessuale i cui interessi principali sono le donne e le automobili. Essendo Jo la personificazione degli stereotipi sul genere maschile, dunque, la performance di Lady Gaga risulta parodistica e, anche se questo sembra essere il suo scopo, è comunque chiaro il fine politico. Durante gli MTV Video Music Awards, in cui Gaga è rimasta in drag per tutta la serata, "Jo" ha parlato della loro relazione in un monologo: «Volevo essere reale, ma lei ha detto: "Jo, io non sono reale. Io sono teatro. Tu e io, questa è solo una prova"». Con questa esibizione Lady Gaga non solo critica la mascolinità ma sottolinea anche la natura teatrale del genere, inclusa la sessualizzazione e l'oggettivizzazione della stessa Gaga da parte di Jo.²² Inoltre, la cantante associa alla performance drag l'androginia e il suo potere di affascinare nel modo in cui permette di impersonare molteplici generi. Nel forum online ladygaga.com un intervistato ha visto questo nuovo personaggio in linea con il marchio artistico di Gaga:

Avrebbe senso che Gaga stia giocando con il genere. Dopotutto, il suo personaggio Gaga è l'archetipo della donna ipersessualizzata e ipercolorata; quale modo migliore di giocare se non quello di ritrarre un uomo androgino spogliato in bianco e nero. Potrebbe essere un servizio di moda una tantum o potrebbe avere in mente qualcosa di più ampio. Ricordate che non è solo una cantante; è un'artista performativa e il genere è una delle cose che questi artisti possono piegare e capovolgere nelle performance.

Fingendosi un uomo Gaga sfida anche la nozione di eterosessualità del desiderio, dimostrando come "Lady Gaga" sia una creazione tanto quanto "Jo Calderone" e come un uomo eterosessuale attratto

20 Judith Butler, *"Critically Queer"* in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1993, p. 26.

21 «Donne che si esibiscono su un palco o in un locale interpretando personaggi maschili famosi o anche solo stereotipi maschili», da "Drag king" su www.wikipedia.org.

22 BuzzFeedVideo, *What Makes Lady Gaga A "Gay Icon"?* su www.youtube.com.

dalla prima possa rendersi conto, di fronte al secondo, che i due sono artificiali in egual modo.²³

Nel 2011 Craig Jennex ha condotto un sondaggio online su cinquanta fan omosessuali di Lady Gaga con il quale ha invitato loro a spiegare l'ossessione per Gaga, descrivere come l'hanno espressa all'interno del fandom e analizzare come ciò abbia influenzato la comprensione della loro identità gay. Il suo obiettivo definitivo era di mostrare che l'ossessione per le musiciste del genere opposto rimane un aspetto significativo della cultura gay. Tra le risposte ricevute, Jennex riporta il caso di tre fan che hanno identificato il fallimento di Lady Gaga nella «corretta femminilità» come ciò che originariamente li ha attratti alla pop star:

Quando ho ascoltato Gaga per la prima volta si diceva che fosse un'ermafrodita! Questo era il mio intrigo iniziale. Cercavo indizi vocali sul suo genere.

La voce della diva è un investimento primario sia per i fan contemporanei che per quelli delle regine operistiche. Pertanto, l'enfasi sulla voce di Lady Gaga accomuna l'esperienza dei Little Monsters a quella dei fan d'opera poiché anche Gaga canta in un registro più basso rispetto a quello solitamente associato al genere femminile, negando quindi ogni sistema di genere e sessualità. Cantando «come un uomo» Gaga confonde le nozioni di genere corretto e interpreta una versione «impropria» del genere che sfida la normatività.²⁴ Inoltre, anche l'uso di Auto-Tune che Gaga fa nelle sue canzoni per alterare la propria voce è una forma di mascheramento dell'identità che esprime l'estetica *camp* dell'inautentico, del fingere ciò che non si è.²⁵

3.2. Il *camp* come strumento di rappresentazione *queer* nell'opera di Lady Gaga

La validità del *camp* come strategia *queer* viene ristabilita nella cultura post-Stonewall degli anni Ottanta grazie a un nuovo approccio all'argomento e a una rinascita dell'interesse dopo che «l'AIDS e la teoria poststrutturalista [hanno reso] il *camp* di nuovo rispettabile intellettualmente e politicamente». Esso continua a essere definito come un espediente parodico caratterizzato da quattro elementi fondamentali – ironia, estetismo, teatralità e umorismo – e a costituire una modalità di comunicazione *queer* in un ambiente ampiamente eteronormativo.

The Wizard of Oz è un ottimo esempio della funzione del *camp* nella costruzione e nella produzione dei codici della comunità *queer*, nonché un'ispirazione determinante per la sua estetica esagerata. Nella sua predilezione per rendere omaggio alle icone del passato, Lady Gaga raccoglie l'eredità di

23 Humann, *op. cit.*, pp. 74-83.

24 Craig Jennex, *Diva Worship and the Sonic Search for Queer Utopia* in *Popular Music and Society, Volume 36, Issue 3: Fandom*, Regno Unito: Routledge, Abingdon, Oxfordshire, 2013, pp. 344-345, 353-355.

25 Horn, *op. cit.*, p. 102.

Judy Garland e si serve del *camp* come mezzo di risignificazione creativa, ma anche di critica e di trasgressione. *The Monster Ball Tour* è uno degli esempi più notevoli dell'uso strategico del *camp* da parte di Gaga per raggiungere il piacere *queer*. Il *tour*, a supporto dell'EP *The Fame Monster* e durato dal 2009 al 2011, è una mescolanza tra *The Wizard of Oz* e il concerto alla Carnegie Hall e include molteplici riferimenti alle opere della Garland. Anzitutto, l'indicazione ai fan che «per raggiungere *The Monster Ball* tutto ciò che dovete fare è seguire il sentiero glitterato» ricorda quella data a Dorothy dalla strega Glinda per tornare a casa: «segui la strada di mattoni gialli». Poi, durante lo show Gaga assume brevemente il ruolo dell'ingenua Dorothy durante un interludio in cui un tubo di schermi giganti cala minaccioso sul palco come il famoso tornado nel film:

Oh, cos'è quella cosa in alto nel cielo? È molto bella ma molto strana. È un arcobaleno? No. Ohh, non mi sento molto bene. Little Monsters... mi sento molto strana. Oh no, è un tornado!

In generale, *The Monster Ball Tour* si sviluppa come una rivisitazione *camp* e distorta delle avventure di Dorothy con un cambiamento nella morale della storia: mentre in *The Wizard of Oz* lo scopo era quello di trovare accettazione e inclusione da parte dei "normali", Lady Gaga non ricerca nessun tipo di casa o famiglia tradizionale e si dirige invece verso un luogo al di là di ogni visione di normalità. D'altronde, la messinscena giocosa e *queer* dello spettacolo, che esibisce stereotipi esagerati e l'artificialità del genere e dei ruoli sociali, avvicina *The Monster Ball Tour* più agli "strambi" della Città di Smeraldo che non alla fattoria nel Kansas di zia Em. Un altro tributo a Judy Garland, seppur involontario, è stato fatto nel 2019 quando Lady Gaga si è presentata ai Golden Globes con un abito simile a quello indossato dalla Garland alla prima di *A Star Is Born* nel 1954. Quella sera Gaga era candidata come miglior attrice nel *remake* dello stesso film e, quando l'intervistatrice le ha fatto notare la somiglianza, ha confessato:

Sai una cosa? Non l'abbiamo notato, ma gli somiglia moltissimo, vero? Lei è bellissima. [...] Grazie per avermelo mostrato, hai svoltato la mia serata. Oh, wow. Adoro Judy Garland.²⁶

Nella prospettiva *camp* e *queer*, la cosa più importante del *The Monster Ball Tour* è la serietà di fondo nonostante lo sfarzo superficiale e la stravaganza visiva. La contraddizione tra serietà e bizzarria, tra superficialità e preoccupazione, è all'origine dell'effetto paradossale che caratterizza l'apprezzamento del *camp*. Nonostante la componente visiva, il rifiuto di qualsiasi autorità normalizzante in materia di identità di genere, sessuale e morale da parte di Lady Gaga non è mai

²⁶ Entertainment Tonight, *Golden Globes 2019: Lady Gaga Reacts to Channeling Judy Garland at 2019 Golden Globes (Exclusive)* su www.youtube.com.

compromesso. Ancora una volta, questo collega Lady Gaga a Judy Garland:

L'unica cosa su cui la Garland non ha mai scherzato è stata *Over The Rainbow*. Conosceva le associazioni complesse e altamente personali che la canzone aveva per molti nel suo pubblico e non si è mai allontanata da quelle emozioni.²⁷

Anche nei suoi video musicali Lady Gaga critica i discorsi dominanti su genere e sessualità, presentando allo stesso tempo elementi intertestuali che hanno una risonanza *queer*. Un esempio in particolare è il videoclip accompagnatorio al brano *Telephone* in collaborazione con Beyoncé. In questo caso, l'impiego di un design visivo *camp* permette la coesistenza e l'interazione tra l'intrattenimento *mainstream* potenzialmente misogino e omofobo e il distanziamento critico da esso. Halberstam definisce *Telephone* «un inno pop sulle donne, il desiderio, e la fine degli uomini» e sostiene che Gaga e Beyoncé forniscono un nuovo tipo di femminismo, rifiutando lo schema di genere costruito attorno al telefono che prevede la donna come «ricevittrice silenziosa» in attesa di una chiamata mentre l'uomo è il «gentiluomo attivo» che decide quando chiamare. Le due cantanti reinventano l'essere donna, decidono di liberarsi dalla tirannia del telefono e intraprendono la loro avventura di donne in fuga impegnate in imprese omicide.²⁸



Immagine 3.3: Lady Gaga e Beyoncé nel videoclip di *Telephone*.

(Fonte: www.variety.com)

Il video musicale di *Telephone* glorifica e sessualizza la vita dietro le sbarre; la rappresentazione delle detenute enfatizza il piacere *queer* spaziando dall'iperfemminilità all'androginia, dalla lesbica *femme* al maschiaccio. La stessa Gaga cambia identità nel corso del videoclip, passando dall'immagine convenzionale della casalinga devota a quella altrettanto stereotipata nei media della

²⁷ Wade Jennings, *The Star as Cult Icon: Judy Garland* in Jay P. Telotte (a cura di), *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*, Austin: University of Texas Press, 1991, p. 100.

²⁸ Halberstam, *op. cit.*, pp. 18, 67-69.

spogliarellista sexy. Questa iconografia deriva dal genere di film *lesploitation*, basato sull'oggettivazione dei corpi e della sessualità femminile – soprattutto lesbica – sulla banalizzazione della violenza contro le donne e sull'impossibilità di un legame significativo tra donne. Ne è un esempio il film del 1991 *Thelma & Louise* a cui *Telephone* fa riferimento nelle istantanee scattate da Gaga e, in generale, attraverso l'avventura in macchina delle protagoniste: Thelma e Louise a bordo di una Ford Thunderbird, Gaga e Beyoncé con il *Pussy Wagon* che è una citazione al primo *Kill Bill* di Quentin Tarantino (2003). L'autrice Hanna Rosin ha argomentato per *The Atlantic*:

Nel suo recente video, *Telephone*, Lady Gaga, con il suo infallibile radar per il confine culturale, riscrive *Thelma & Louise* come una storia non sull'inafferrabile emancipazione femminile, ma sul potere puro e spietato. Invece di uccidersi, lei e la sua ragazza (interpretata da Beyoncé) uccidono un fidanzato cattivo e altri a caso in una follia omicida e poi scappano nel loro camioncino giallo, mentre Gaga si vanta: "Ce l'abbiamo fatta, Honey B".²⁹

Presumibilmente, il genere *lesploitation* è stato costruito per l'eccitazione e il piacere visivo del maschio bianco eterosessuale. Gaga lo prende in prestito pur sovvertendo il fascino delle idee convenzionali sull'identità di genere e il desiderio, offrendo così una rappresentazione positiva del desiderio *queer* e della performance di genere. Per sua stessa ammissione, Gaga vuole «sedurre le persone a essere interessate a qualcosa che è sgradevole»³⁰; in questo caso, il video musicale raffigura come attraente ciò che la cultura eteronormativa rifiuterebbe. La cantante sovverte ciò che è familiare e normale tramite l'utilizzo del *camp*, poiché esso comporta una parodia delle carenze nella cultura dominante e sottolinea il trionfo dell'essere *queer* contro le limitazioni della società. Inserendo in *Telephone* riferimenti al patriarcato – quale la rivendicazione dell'automobile come spazio femminista –, all'eterosessualità e agli ideali della cultura pop sulla femminilità, la narrazione rafforza il sottotesto *queer* che non si limita solo alla romanticizzazione lesbica della coppia di protagoniste, ma sottolinea la performatività *queer* del genere e della sessualità. Lady Gaga si atteggia «ad ermafrodita, che si spaccia per una donna, che interpreta una lesbica che sta imitando un uomo transessuale»³¹, che si spaccia per una donna modellata su una Wonder Woman asessuale». I «devianti di genere» in *Telephone* non sono un'opposizione contro cui porre l'alternativa "sana" eteronormativa, ma rappresentano essi stessi un'alternativa ai discorsi dominanti quando questi vengono smascherati come artificiali e oppressivi. Attraverso il *camp*, Lady Gaga si appropria dei discorsi *mainstream* per lasciare spazio a ciò che è inquietante, motivante e *queer*.

29 Hanna Rosin, *The End of Men* in *The Atlantic*, luglio/agosto 2010.

30 Neil Strauss, *Lady Gaga Tells All* in *Rolling Stone*, luglio 2010, p. 70.

31 Nel videoclip Lady Gaga e Beyoncé compaiono anche con un costume a stelle e strisce che richiama il bikini del personaggio transessuale Myra Breckinridge, creazione letteraria di Gore Vidal, N.d.A.

Giocando con il genere, la sessualità, il desiderio e l'identità, il *camp* di Gaga è sia un modo per sostenere l'umorismo e il piacere *queer* che un veicolo per una seria critica ai discorsi dominanti che opprimono i modelli alternativi.³²

3.3. La copia delle icone del passato: il confronto con Madonna

Nella costruzione di Lady Gaga di un'identità performativa che si basa su referenti culturali del passato, i media l'hanno spesso comparata a Madonna, sua antecedente più diretta, e rappresentata come la vera erede. Per questo confronto sono stati considerati le origini italoamericane delle due, il genere dance e pop della loro musica, nonché il seguito significativo che hanno nelle comunità gay, lesbica e transessuale. Inoltre, entrambe hanno costruito la loro carriera causando critiche per la loro sessualità e l'allineamento a una politica liberale. Camille Paglia, seguace di Madonna, ha definito Gaga una «diva del déjà vu» e un'imitatrice che rappresenta «la fine della cultura, la fine della civiltà, la fine della verità, dei valori, del significato, la fine del sesso, e il trionfo di un'era robotica svuotata del sentimento umano»³³. Tuttavia, anche se Lady Gaga come Madonna ha fatto dell'emulazione una parte indistinguibile della sua celebrità, la sua carriera è comunque unica per il diverso approccio alla performance e le strategie di appropriazione culturale utilizzate. Mentre Madonna riconosce la sua copiatura della cultura pop nel combinare stili e temi altrui e ricontestualizzarli per farli propri, Gaga copia lei e così i suoi precedenti senza reinterpretazione. Madonna vuole che il suo pubblico e i media siano consapevoli da chi deriva esattamente la sua appropriazione, invece Gaga spesso offusca i suoi antecedenti non per plagio ma per apparire originale nonostante la dipendenza dal passato culturale pop e, nel farlo, confonde anche la sua identità personale. Madonna ha costruito la sua carriera sull'appropriazione di movimenti artistici e figure, riassemblendoli per riflettere un contesto specifico e nuovo per ogni album; ciascuno di questi può essere identificato come "Madonna", ma restano comunque unici nel rappresentare l'era musicale per la quale sono stati creati. Se Madonna cambia ogni due anni, Lady Gaga si reinventa molto più spesso, il che può essere giudicato negativamente e visto come una serie di travestimenti senza significato.³⁴ Inoltre, l'arte di Gaga sembra essere meno malleabile e aperta all'interpretazione e tentare di connettere la metafora al messaggio risulta spesso contraddittorio, poiché Gaga non fornisce mai una spiegazione di come funzionano le sue metafore. Entrambe le cantanti, attraverso la loro opera, hanno affrontato questioni sociali relative al genere, al potere e alla sessualità, nonché problemi riguardanti la comunità LGBT, ma in definitiva Gaga indaga maggiormente il processo della performance e il ruolo della fama nella costruzione dell'identità. Sia Madonna che Lady Gaga

32 Horn, *op. cit.*, pp. 85-100, 103-104.

33 Camille Paglia, *Lady Gaga and the Death of Sex in Sunday Times Magazine*, settembre 2010.

34 Guilbert, *op. cit.*, p. 73.

si affidano a un immaginario sessuale ma la più giovane non trasmette un'identità sessuale significativa, bensì ha un approccio insensibile e distante dal sesso. Pur imitando atti sessuali nei suoi video e sul palco, il volto inespressivo che indossa come una maschera rende Gaga asessuale e la mancanza di un'espressione sessuale autentica nella sua opera attira le accuse di essere una copia. Al contrario, Madonna ha compreso il potere nell'utilizzare la sua identità sessuale per fare una dichiarazione sui diritti delle donne. Mentre vede Gaga come un simbolo della «morte del sesso», Paglia sostiene che il posizionamento di donne «sessualmente cariche» in prima linea nella società e non per via dell'oggettivazione maschile è la principale rivendicazione di Madonna da parte del movimento femminista.

Il confronto tra Lady Gaga e Madonna ha incluso anche l'esame del video musicale di *Alejandro*, singolo di Gaga del 2009. I critici hanno citato diversi videoclip di Madonna – da *Express Yourself* per il taglio corto di capelli e il blazer nero di Gaga a *Vogue* per il reggiseno-mitragliatrice che ricorda quello conico di Madonna³⁵ – ma il debito estetico che *Alejandro* ha è soprattutto verso il video di *Like A Prayer* (1989). Ancora una volta, Paglia scrive: «Gaga ha preso in prestito così tanto da Madonna (come nel suo ultimo video, *Alejandro*) che c'è da chiedersi, a che punto l'omaggio diventa un furto?»³⁶. Mentre la canzone in sé non trasmette le stesse immagini del video musicale, questo mostra una varietà di simboli e scene militari, religiosi e sessuali, ricordando l'iconografia chiave delle esibizioni di Madonna. Nello specifico, è l'immaginario religioso che echeggia il videoclip di *Like A Prayer*. Secondo una dichiarazione del regista Steven Klein, che ha precedentemente lavorato anche con Madonna,³⁷ esso è l'immaginario chiave poiché il video rappresenta la lotta tra il bene e il male con la vittoria del primo sul secondo data dall'apparizione finale di Gaga vestita da suora. Come prevedibile, tutto ciò ha suscitato le critiche da parte della Lega cattolica che ha accusato Gaga di essere una «copia di Madonna»³⁸. A riguardo, la critica Mónica Herrera ha commentato:

[*Alejandro*] va incontro alle controversie religiose più o meno allo stesso modo in cui una volta aveva fatto il video di Madonna *Like A Prayer*, mescolando immagini cattoliche come rosari e tonache da suora con segnali sessuali.³⁹

Data la spiegazione di Lady Gaga che il video musicale di *Alejandro* rappresenta la sua rabbia verso la politica "*don't ask, don't tell*", è chiaro che ella utilizza un immaginario familiare per fare una

35 "Alejandro (song) § Music video" su www.en.wikipedia.org.

36 Paglia, *op. cit.*

37 *ivi.*

38 Bill, *Lady Gaga Mimics Madonna* su www.catholicleague.org.

39 Mónica Herrera, *Lady Gaga 'Alejandro' Video Premieres, Channels Vintage Madonna* su www.billboard.com.

dichiarazione sui diritti dei gay che riflette la sua costruzione della propria identità come attivista per l'uguaglianza. D'altro canto, anche Madonna in *Like A Prayer* ha sottolineato la performatività delle identità sociali, insinuando che la maggior parte dei pregiudizi sono il risultato di costruzioni sociali in contrasto con le differenze fondamentali tra gruppi. La narrazione in *Alejandro* è frammentata nell'assemblaggio di immagini del video musicale, il che complica la capacità di comprenderne il significato ma è anche la miglior esibizione della citazione visiva a Madonna.

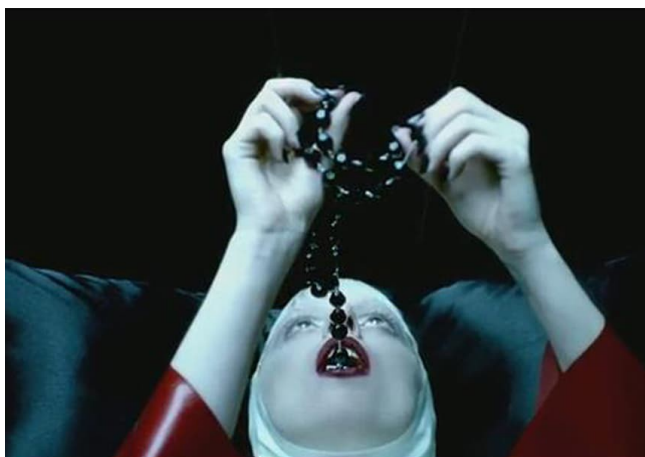


Immagine 3.4: Lady Gaga ingoia un rosario vestita con una tonaca da suora in lattice rosso nel videoclip di *Alejandro*.

(Fonte: www.music.fanpage.it)

Lady Gaga copia l'iconografia visiva di Madonna per pronunciarsi su sé stessa e sul suo ruolo come artista discografica, più che su questioni sociali nonostante il suo attivismo. La copiatura le consente di rafforzare idee su sé stessa che a loro volta rafforzano la copertura mediatica nei suoi confronti. L'enfasi sul performer individuale e sul suo status di celebrità è una variazione postmoderna delle esibizioni e della copia culturale di Madonna.⁴⁰

Il parere delle dirette interessate sul confronto che ne hanno fatto i media è ambiguo: in alcune occasioni, entrambe hanno smentito una possibile faida in corso tra di loro; in altre, le due hanno parlato l'una dell'altra con una certa ostilità. L'episodio più famoso e rimarcato è un'intervista del 2012 in cui Madonna, pur negando la percezione di Gaga come una sua «scopiazatura», ha confessato che il singolo *Born This Way* (2011) della più giovane suonasse «molto familiare» e sembrasse «riduttivo» rispetto alla sua *Express Yourself*.⁴¹ Nel documentario *Gaga: Five Foot Two* (2017) Lady Gaga ha commentato che Madonna non avrebbe mai chiamato *Born This Way* riduttivo di fronte a lei, paragonando il suo comportamento a «un ragazzo che mi passa un biglietto tramite il

40 Lush, *op. cit.*, pp. 174-185.

41 fbritobr, *Madonna on Lady Gaga (20/20 Interview – 2012)* su www.youtube.com.

suo amico». Ad ogni modo, la "pace" tra le due sembra essere stata siglata nel 2019 quando Madonna ha condiviso uno scatto assieme a Gaga durante l'*after-party* degli Oscar scrivendo: «non scherzare con le ragazze italiane».⁴² In merito all'attrattiva dei giovani omosessuali per Lady Gaga, invece, nel 2012 Madonna ha dichiarato per *The Advocate*:

Sembra genuina. Sembra naturale, e posso capire perché ha un seguito di giovani gay. Posso vedere che si connettono al suo non adattarsi alla norma convenzionale. Sembra aver avuto una formazione difficile, quindi posso vedere anche dove avrebbe quel tipo di connessione, una relazione simbiotica con gli uomini gay.⁴³

Nell'intervista, la cantante fa riferimento alle confessioni di Lady Gaga sul suo passato, dal bullismo subito durante gli anni scolastici allo stupro all'età di 19 anni da parte di un uomo più grande per il quale è rimasta incinta e ha dovuto ricorrere all'aborto. A causa dell'accaduto, Gaga ha dichiarato di aver iniziato a soffrire di disturbo da stress post-traumatico e, prima di andare in terapia per superare lo shock, ha cercato di superare il trauma con l'alcol.⁴⁴ Dunque, come è avvenuto per Judy Garland e seppur le esperienze di vita non coincidano, la giovane generazione di ragazzi e uomini gay vede in Lady Gaga un modello di identificazione anche per la forza con cui ha dovuto subire gli eventi traumatici della sua vita privata e affrontarne le conseguenze.

3.4. *Born This Way*

Lady Gaga ha definito *Born This Way* la sua «*freedom song*», in origine canzoni cantate dai partecipanti al movimento per i diritti civili del secolo scorso.⁴⁵ Il brano, pubblicato nel 2011, è il primo ad essere stato scritto e registrato per l'album omonimo e il nesso tra il singolo e l'intero progetto:

Risiede in questa idea che non sei necessariamente nato in un momento. Hai tutta la vita per far nascere te stesso e diventare la visione potenzialmente definitiva che vedi per te. Chi sei quando esci dal grembo di tua madre non è necessariamente chi diventerai. *Born This Way* dice che la tua nascita non è finita, la tua nascita è infinita.⁴⁶

Questo concetto viene espresso anche nel video musicale del singolo, nel cui prologo Gaga narra la storia della creazione di una razza extraterrestre che «non ha pregiudizi, giudizi, ma libertà

42 Joey Keogh, *The Truth About Madonna's And Lady Gaga's Feud* su www.thelist.com.

43 Ari Karpel, *Madonna The Truth Is She Never Left You* su www.advocate.com.

44 "Lady Gaga § Biografia" su www.wikipedia.org.

45 "Freedom Songs" su www.wikipedia.org.

46 Bill Werde, *Lady Gaga 'Born This Way' Cover Story* su www.billboard.com.

illimitata», seguito da scene in cui Gaga partorisce «una nuova razza all'interno della razza dell'umanità». ⁴⁷



Immagine 3.5: Lady Gaga partorisce una nuova razza nel videoclip di *Born This Way*.
(Fonte: www.wikipedia.org)

La canzone è stata scritta da Gaga assieme a Jeppe Laursen e prodotta da DJ White Shadow e Fernando Garibay. È di genere elettropop ed è principalmente contrassegnata dal suono di un sintetizzatore e di un basso che occasionalmente fanno spazio a un ritmo meno "carico" e guidato da un battito di mani, come avviene nelle prime quattro battute della prima strofa. Altri elementi della produzione sono gli strumenti a percussione che accompagnano il ritornello e l'aggiunta di un organo che chiude la canzone dopo la dissolvenza del motivo elettronico principale. Il brano è composto in SI maggiore ed è scandito da un ritmo dance che suona a 124 battiti per minuto. La voce di Gaga si muove da FA#3 a DO#5. ⁴⁸

Il testo nelle strofe parla di emancipazione, mentre il ritornello invita ad accettare sé stessi senza rimorsi. Mentre nei suoi lavori precedenti non si è mai rivolta direttamente alle comunità quali quella LGBT, con *Born This Way* Gaga ha avuto l'opportunità di sostenere il suo credo politico e sociale e di rendere omaggio alle comunità che l'hanno supportata negli anni: «non sto cercando di acquisire nuovi fan. Amo i fan che ho già, e questo è per loro». ⁴⁹ Riguardo all'ispirazione per la canzone, Gaga ha spiegato:

Voglio scrivere il mio inno questo-è-chi-cazzo-sono, ma non voglio che sia nascosto nella magia poetica e nelle metafore. Voglio che sia un attacco, un assalto alla questione perché penso, specialmente nella musica di oggi, che a volte tutto diventi un po' sbiadito e il messaggio si nasconda nella lirica. Risalendo ai primi anni Novanta, quando Madonna, En Vogue, Whitney Houston e TLC

47 "Born This Way § Music video" su www.en.wikipedia.org.

48 "Born This Way § Composition" su www.en.wikipedia.org.

49 *ivi*.

stavano producendo musica molto potente per le donne, la comunità gay e tutti i tipi di comunità prive di diritti civili, i testi e le melodie erano molto toccanti, molto gospel e molto spirituali e ho detto: "Questo è il tipo di disco che devo fare. Questa è la registrazione che scuoterà l'industria".⁵⁰

I versi «*no matter gay, straight, or bi, lesbian, transgender life / I'm on the right track, baby, I was born to survive*»⁵¹ unitamente al messaggio di uguaglianza hanno fatto in modo che *Born This Way* ricevesse recensioni positive dalla critica, che ha unanimemente decretato il brano un inno gay.⁵² Gli stessi fan di Gaga hanno riconosciuto questa qualità del brano che ha permesso loro l'identificazione come uomini gay. Al sondaggio di Jennex uno di loro ha risposto:

Ho detto a mia mamma di essere gay il giorno in cui *Born This Way* è stata pubblicata. Stavo pensando di dirglielo da un po', e quella canzone mi ha fatto capire che era ora.

Se nella comunità gay non è stato identificato alcun aspetto problematico di *Born This Way*, il testo ha ricevuto delle critiche da alcuni membri delle comunità asioamericana e ispanica che hanno trovato l'uso dei termini "*chola*" e "*orient*" dispregiativo e offensivo.⁵³ Le stazioni radio della Malesia hanno censurato le parti del testo che affrontano l'approvazione della comunità LGBT, al che Gaga ha risposto esortando i suoi fan ad agire:

È vostro compito ed è vostro dovere di giovani far sentire la vostra voce. Dovete fare tutto il possibile se volete essere liberati dalla vostra società. Dovete gridare, non dovete fermarvi, dovete protestare pacificamente.⁵⁴

La critica ha inoltre notato la similitudine tra *Born This Way* e *Express Yourself* di Madonna soprattutto negli accordi, nel tema edificante e nel ritmo. In questo caso, i giudizi si sono divisi tra chi ha giustificato Gaga riconoscendo l'influenza di Madonna nella sua opera e chi, invece, non ha indulto alla chiara somiglianza.⁵⁵ Se Madonna ha definito il brano di Gaga «riduttivo» rispetto al suo, la cantante più giovane ha commentato:

Perché dovrei provare a pubblicare una canzone e pensare di prendere in giro tutti? È da stupidi. Ti guardo negli occhi e ti dico che non sono così idiota da pensare che saresti abbastanza idiota da non

50 Werde, *op. cit.*.

51 «Non importa se gay, etero o bisessuale, lesbica o transgender / Sono sulla strada giusta, sono nata per sopravvivere» in italiano.

52 "Born This Way § Critical reception" su www.en.wikipedia.org.

53 Jennex, *op. cit.*, pp. 349-350.

54 Ian MacKinnon, *Lady Gaga takes on Malaysia's censors* in *The Daily Telegraph*, marzo 2011.

55 "Born This Way § Critical reception" su www.en.wikipedia.org.

vedere che avrei rubato una melodia. Se metti le canzoni una accanto all'altra, fianco a fianco, l'unica somiglianza è la progressione di accordi. È la stessa che c'è stata nella musica disco negli ultimi 50 anni. Solo perché sono la prima fottuta artista in 25 anni a pensare di farla finire nella Top 40 radiofonica, non significa che sia un plagiatore, significa che sono fottutamente intelligente. Scusate.⁵⁶

Born This Way ha anche dato il nome all'organizzazione *non profit* fondata da Lady Gaga nel 2011 in supporto al benessere dei giovani e in promozione alla gentilezza e all'aperta discussione sulla salute mentale.⁵⁷ L'organizzazione ha aiutato a contrastare il bullismo verso i giovani appartenenti alla comunità LGBT e, durante il *tour Born This Way Ball*, ha messo a disposizione il *Born Brave Bus* come spazio dove i fan hanno potuto riunirsi prima degli spettacoli e discutere di tali questioni.⁵⁸

56 Peter Robinson, *Freak Or Fraud? Lady Gaga: "I'm Not Full Of S**t. Are You?"* in *NME*, Vol. 43, Londra, 2011, pp. 21-24.

57 "Born This Way Foundation" su www.en.wikipedia.org.

58 Harrison, *op. cit.*.

CONCLUSIONE

Conclusa l'analisi dell'iconicità gay di Judy Garland, Madonna e Lady Gaga è utile riprendere gli elementi chiave che sono valsi alle tre donne questa nomina. Tra l'alto numero di figure, reali o di finzione, che nelle epoche hanno ricevuto lo stesso titolo, quelle qui prese in esame rappresentano la comunità gay in tre diversi e importanti periodi della sua storia. Judy Garland, la diva tragica, è entrata in risonanza con gli omosessuali pre-Stonewall, dunque coloro che hanno vissuto il proprio orientamento all'oscuro di una società che li avrebbe prevedibilmente rifiutati, condannati ed esiliati. Vivendo in un'epoca non ancora scossa dal movimento di liberazione omosessuale, questi uomini hanno potuto contare solo sulle loro forze per resistere tacitamente alle discriminazioni nei loro confronti e, per questo motivo, sono stati spontaneamente attratti dal coraggio della Garland di affrontare gli ostacoli tenuti nascosti al pubblico che hanno segnato la sua vita. La resilienza della Garland è diventato un elemento caratteristico della sua iconicità gay e, a partire dagli anni Cinquanta, le sedi dei suoi concerti hanno rappresentato un luogo d'incontro per gli omosessuali che hanno così potuto vivere la propria sessualità in pubblico. La morte della Garland è stata dopo poco seguita dai moti che hanno comportato, nell'arco di circa due decenni, il cambiamento delle condizioni della comunità gay e, più in generale, LGBT. Durante questo periodo, gli omosessuali hanno acquisito maggiore consapevolezza ed è stata loro riconosciuta più validità sociale e umana anche grazie alla liberazione sessuale che si è mossa di pari passo con quella LGBT. La generazione degli anni Ottanta, dunque, ha potuto vivere più liberamente la propria sessualità, sia in termini di orientamento che di desiderio sessuale. La rivoluzione che Madonna ha portato nell'industria musicale, scontrandosi sia con il patriarcato che con la morale della società, è stato un incentivo ulteriore per le persone gay e *queer* a esprimere le proprie voglie senza vergogna. Attraverso la sua opera, Madonna ha portato nella cultura pop dominante non solo l'immagine di una donna al potere e libera di esprimere le proprie fantasie erotiche, ma anche di individui che non sottostanno alle norme convenzionali di genere e sessualità. Inoltre, in una decade in cui la diffusione esponenziale dell'epidemia di HIV all'interno della comunità gay ha permesso una nuova discriminazione da parte della società, Madonna ha usato la propria voce pubblicamente in difesa di questi individui. Lo stesso supporto alla comunità lo ha dimostrato Lady Gaga nel nuovo millennio, schierandosi politicamente per l'uguaglianza e contro il bullismo omofobo, facendo così sentire visti e accolti i giovani gay delle generazioni Y e Z. Nella sua arte, Gaga ha sempre messo in scena un'identità mutevole e imitativa delle icone pop a lei precedenti, tra cui anche alcune già entrate a far parte del panorama delle icone gay. In questo modo, anche la sua opera è favorevole all'inclusività di ogni forma di genere, sessualità e desiderio e si batte contro l'eteronormatività. La sua analisi ha

permesso di chiudere un cerchio che ha preso in considerazione tre performer appartenenti a generazioni diverse ma che, pur nella loro unicità, condividono alcuni elementi ricorrenti nella loro opera. Lo stile *camp*, ad esempio, è comune alle tre donne seppur impiegato in modi diversi ed è caratteristico dell'iconicità gay poiché rappresenta la risposta *queer* all'eteronormatività della società. Allo stesso modo, anche la performance drag – che le tre icone attuano tramite apparizioni androgine, travestimenti ed esibizioni di uomini e donne in drag – è un fenomeno appartenente alla cultura gay e riflette più ampiamente le questioni sociali che stanno a cuore agli individui *queer*, quali la decostruzione dello sguardo eteronormativo sul genere, sulla sessualità e sul desiderio.

Un'ultima considerazione da fare riguarda la progressiva corrispondenza tra icona gay e *queer*. Nonostante la differenza tra i due termini spiegata nell'introduzione, infatti, soprattutto nell'indagine su Madonna e Lady Gaga il riferimento spesso è stato fatto alla possibilità di identificazione *queer*, anziché gay in particolare, nel loro lavoro. Come sostiene l'autore Samuel Alexander, la ragione è attribuibile al «progressivo aumento di visibilità per la comunità LGBTQ+» che ha portato alla «nascita di tutto un sottobosco di icone *queer*».¹ La maggiore rappresentazione LGBT, dunque, ha fatto sì che il panorama delle icone sia sempre meno suddiviso nelle varie "sotto comunità", mentre sono sempre più le figure che ricevono tale titolo da più subculture – come Madonna – o da parte di individui che non vogliono precisare la loro identità di genere e il loro orientamento sessuale, come non binari o *genderfluid*. D'altro canto, il termine "*queer*" viene utilizzato per indicare coloro che non sono eterosessuali e/o cisgender e generalmente appartenenti alla comunità LGBT.² Non è errato pensare e sostenere, quindi, che le lotte affrontate, le questioni sollevate e gli elementi di attrattiva e identificazione *queer* coincidono spesso – e a volte in toto – con quelli della comunità gay.

1 Michele Fossi, *From gay icons to queer icons* su www.michelefossi.com.

2 "Queer" su www.wikipedia.org.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Betancourt, Manuel, *Judy at Carnegie Hall*, New York: Bloomsbury USA Academic, 2020.
- Braunshtein, Doron, *Madonna: The Greatest Gay Obsession: Interpreting the Essence of the Emotion, the Rational and the Never-Seen-Before Admiration by Gays Towards the Greatest Diva in the World*, 2019.
- Clum, John M., *Something for the Boys: Musical Theater and Gay Culture*, New York: St. Martin's Press, 1999.
- Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Abingdon: Routledge, 2004.
- Fouz-Hernández, Santiago e Jarman-Ivens, Freya (a cura di), *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to her Cultural Transformations, 1983-2003*, New York: Routledge, 2004.
- Fossi, Michele, *From gay icons to queer icons* su www.michelefossi.com, 4 luglio 2022.
- Frank, Lisa, e Smith, Paul (a cura di), *Madonnarama: Essays on Sex and Popular Culture*, Berkeley: Cleis Press, 1993.
- Frisch, Walter, *Arlen & Harburg's Over the Rainbow*, New York: Oxford University Press, 2017.
- Gray II, Richard J. (a cura di), *The Performance Identities of Lady Gaga: Critical Essays*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- Guilbert, Georges-Claude, *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*, Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2018.
- Halberstam, J. Jack, *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon Press, 2012.
- Harrison, Mitchell, *8 Times Lady Gaga Earned Her 'Gay Icon' Title* su www.billboard.com, 22 giugno 2017.
- Hernandez, Jorge, *Exclusive: Prince Collaborator Ingrid Chavez 'Deep' EP Debut* su www.vibe.com, 21 giugno 2013.
- Jennex, Craig, *Diva Worship and the Sonic Search for Queer Utopia in Popular Music and Society, Volume 36, Issue 3: Fandom*, Regno Unito: Routledge, Abingdon, Oxfordshire, 14 giugno 2013.
- Karpel, Ari, *Madonna The Truth Is She Never Left You* su www.advocate.com, 2 febbraio 2012.
- Keogh, Joey, *The Truth About Madonna's And Lady Gaga's Feud* su www.thelist.com, 30 luglio 2021.

- Nichols, James, *Lady Gaga Discusses Bisexuality, Gay Icon Status in 'Attitude'* su www.huffpost.com, 10 novembre 2013.
- Peraino, Judith A., *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley: University of California Press, 2005.
- Robbins, Hannah, "Friends of Dorothy": *Queerness in and beyond the MGM Film* in Danielle Birkett e Dominic McHugh (a cura di), *Adapting The Wizard of Oz: Musical Versions from Baum to MGM and Beyond*, New York: Oxford University Press, 2019.
- Rojek, Chris, *Fame Attack: The Inflation of Celebrities and Its Consequences*, Londra: Bloomsbury Academic, 2012.
- Schmidt, Randy L. (a cura di), *Judy Garland on Judy Garland: Interviews and Encounters*, Chicago: Chicago Review Pr., 2014.
- Schwichtenberg, Cathy (a cura di), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, New York: Routledge, 1993.
- Staples, Louis, *Why is Judy Garland the ultimate gay icon?* su www.bbc.com, 24 settembre 2019.
- Whiteley, Sheila, *Seduced by the Sign: An Analysis of the Textual Links Between Sound and Image in Pop Videos* in Sheila Whiteley (a cura di), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, New York: Routledge, 1997.
- www.treccani.it consultato in data 24 giugno 2022.
- www.torontomu.ca consultato in data 25 giugno 2022.
- www.legacy.com consultato in data 25 giugno 2022.
- www.wikipedia.org consultato in data 26 giugno 2022.
- www.slavesofacademe.blogspot.com consultato in data 26 giugno 2022.
- www.youtube.com consultato in data 27 giugno 2022.
- www.stanfordwho.stanford.edu consultato in data 27 giugno 2022.
- www.commons.wikimedia.org consultato in data 30 giugno 2022.
- www.en.wikipedia.org consultato in data 30 giugno 2022.
- www.bbc.com consultato in data 30 giugno 2022.
- www.markrobinsonswrites.com consultato in data 2 luglio 2022.
- www.pinterest.it consultato in data 2 luglio 2022.
- www.cosmopolitan.com consultato in data 5 luglio 2022.

- www.carnegiehall.org consultato in data 24 luglio 2022.
- www.stonemusic.it consultato in data 25 luglio 2022.
- www.madonna.com consultato in data 13 agosto 2022.
- www.parade.com consultato in data 14 agosto 2022.
- www.out.com consultato in data 14 agosto 2022.
- www.stanhawkins.net consultato in data 18 agosto 2022.
- www.newsweek.com consultato in data 25 agosto 2022.
- www.vibe.com consultato in data 28 agosto 2022.
- www.dailymale.co.uk consultato in data 6 settembre 2022.
- www.huffpost.com consultato in data 7 settembre 2022.
- www.mtv.com consultato in data 7 settembre 2022.
- www.billboard.com consultato in data 7 settembre 2022.
- www.ladygaga.fandom.com consultato in data 8 settembre 2022.
- www.variety.com consultato in data 11 settembre 2022.
- www.catholicleague.org consultato in data 13 settembre 2022.
- www.music.fanpage.it consultato in data 13 settembre 2022.
- www.thelist.com consultato in data 13 settembre 2022.
- www.michelefossi.com consultato in data 15 settembre 2022.