

La cultura queer e fluida e i diritti della comunità LGBTQ+: Madonna, Lady Gaga ed Elodie

Queer and Fluid Culture and The Rights of The LGBTQ+ Community: Madonna, Lady Gaga and Elodie

Massimiliano Stramaglia*

Riassunto

Il presente articolo analizza le condizioni di “minorità” e disuguaglianza alle quali è esposta, da millenni, la cultura “sessualmente divergente” rispetto al canone pattuito. L’analisi muove da una breve premessa di ambito pedagogico circa la costruzione sociale della “diversità” e si sviluppa approfondendo alcuni aspetti della cultura LGBTQ+ attraverso tre delle sue più grandi icone. Queste ultime, di differente età anagrafica (65, 37 e 30 anni) e con carriere artistiche che si distribuiscono sugli ultimi 40 anni, possono ritenersi l’una l’erede dell’altra. L’intento è di dimostrare come i linguaggi alternativi della musica “pop” e leggera si trasformino in strumenti inclusivi se ben interpretati e non ridotti unicamente al fine commerciale.

Parole-chiave: Madonna, Lady Gaga, Elodie, Cultura LGBTQ+, Educazione

Abstract

This paper focuses on the conditions of “minority” and inequality to which “sexually divergent” culture has been exposed from the agreed-upon canon for millennia. The analysis starts from a pedagogical premise about the social construction of “diversity” and continues by delving into some aspects of LGBTQ+ culture through a bunch of its greatest icons. With different ages (65, 37 and 30) and artistic careers spread over the past 40 years, they can be considered each other’s heirs. The aim is to demonstrate how the alternative languages of pop music can be transformed into inclusive tools if the characters who play it do it well and do not reduce its meaning just to the commercial scope.

Key-words: Madonna, Lady Gaga, Elodie, LGBTQ+ Culture, Education

* Professore ordinario di Pedagogia generale e sociale presso l’Università degli Studi di Macerata, e-mail: m1.stramaglia@unimc.it. Un sentito ringraziamento a Katia Giusepponi per avere apprezzato, sin dal principio, l’originalità scientifica di questo articolo.

Articolo sottomesso: 20/09/2023, accettato: 24/10/2023

Pubblicato online: 29/12/2023

Come on, Vogue, Let your body move to the music (Madonna, *Vogue*, 1990)
Just ask your gay friends their advice (Lady Gaga, *Donatella*, 2013)
Elle, come la mia libertà, Elle, come le luci di un club (Elodie, *Elle*, 2023)

1. Premessa. La costruzione sociale della “diversità”

Nel 2003, Michele Corsi – pedagogista cattolico di chiara fama a livello nazionale – dichiarava esplicitamente, in uno dei suoi volumi di maggiore pregio scientifico: «Non si nasce maschio o femmina, ma lo si diventa» (2003, p. 142). Quello che il Nostro intendeva affermare è che la mascolinità e la femminilità non sono tratti innati, ma *appresi*: ognuno di noi elabora, nei primi anni di vita, una personale interpretazione dei propri organi genitali, che non hanno alcun significato se non quello attribuito dal soggetto che ne è portatore¹. La chiara distinzione fra maschile e femminile, almeno sul piano della cultura occidentale, si deve propriamente al *Libro della Genesi*, in cui si esplicita che Dio ha creato gli esseri umani maschi e femmine (1, 26-28), mentre nel *Simposio* di Platone (e in molte civiltà precristiane) il maschile e il femminile non erano ritenute caratteristiche autoescludenti, quanto parti di un essere umano intero il quale contemplava, addirittura, l’esistenza di un terzo genere (2000, 189 d-e, pp. 42-43). Con questo, non s’intende decretare il fallimento della religione cattolica quale fede poco inclusiva e discriminatoria: è solo e soltanto alla venuta del Cristo, infatti, che si deve la censura sociale di condotte abiette come la prostituzione, la pedofilia, l’incesto, l’infanticidio, il sesso orgiastico, la violenza di tutti i tipi, lo stupro. Dal punto di vista morale, la Chiesa ha reso giustizia a valori umani universali, come la pace, la fratellanza e l’amore verso sé, e, di conseguenza, verso il prossimo (“Ama il prossimo tuo *come te stesso*”).

Tuttavia, il sesso a puro scopo ricreativo ha subito una condanna di non poco conto da parte del cattolicesimo ed è stato convertito alla finalità dell’atto procreativo: il sesso fra coniugi diviene, nella fede e nella filosofia cristiane, la base per la realizzazione della *famiglia*. Tutto ciò che non si pone il fine di generare vita è considerato perverso e ripugnante: l’autoerotismo per gli adolescenti, le pratiche erotiche anali e orali e, a maggior ragione, i rappor-

¹ È psicologicamente opportuno distinguere la genitalità (maschile o femminile, dunque binaria) dalla sessualità (ampia e molteplice).

ti sessuali fra persone dello stesso sesso, che rappresentano il massimo del godimento svincolato da qualsivoglia intento di natura generativa.

Ciò ha portato, è stato appena asserito, al biasimo della sessualità e, di conseguenza, alla riprovazione di tutti quanti coloro esprimessero questa “divergenza”: dagli omosessuali ai transessuali, dalle prostitute ai concubini, o, in una sola accezione, tutta quella parte della società umana che si fosse “arrestata”, almeno nella percezione comune, al cosiddetto stadio adolescenziale, in cui si è alla scoperta del sesso e non dell’autodeterminazione o etichettatura quali eterosessuali o meno. È nella fase di acquisizione di una sessualità piena, infatti, che si attuano le condotte moralmente più riprovevoli: come scriveva Don Norberto Galli, «[...] i puberi s’interessano delle dimensioni dei loro membri e giungono persino a misurazioni reciproche. Le pubescenti invece rivolgono l’attenzione al seno [...]» (1990, p. 44). Proseguiva Don Galli: «[...] nei ragazzi, assai più che nelle ragazze, s’intensifica la masturbazione» (*ivi*, p. 46). Lo psichiatra Leonardo Ancona, ben trent’anni fa, rilevava come: «I ragazzi si masturbano, le ragazze hanno manifestazioni amorose; ambedue, se non soffrono di inibizioni, esplorano il proprio corpo [...]» (1993, p. 28). Orbene: è proprio durante lo sviluppo puberale che si mettono in atto i “peccati sessuali” denunciati dalla cultura cattolica (ad esempio, il sesso promiscuo omosessuale, la fruizione di contenuti pornografici, la “prostituzione” – si rifletta sul fenomeno del “lolitismo” –, la masturbazione, l’omosessualità, la bisessualità ecc.). Il cattolicesimo ha di fatto operato, nei secoli, come se genitori si nascesse e non si diventasse. Ciò che è stato sacrificato per il bene della famiglia cristiana, a ogni buon conto, non è stato “immolato” una volta per sempre: il fatto che oggi siano in aumento esponenziale le separazioni e i divorzi ne è una prova lampante. Piuttosto, la sessualità finalizzata al piacere è rimasta confinata in una fascia d’età specifica in cui non si detiene il pieno controllo delle pulsioni: quella post-infantile, che, secondo alcuni studi e la stessa educazione cattolica, dovrebbe dare al soggetto la certezza evolutiva di poter generare nuova vita.

È facile, persino per noi cattolici, intuire la “deriva” di un siffatto credo: coloro che non diventano genitori, all’interno della cornice valoriale tratteggiata, permarrebbero in una fase esistenziale, per l’appunto, post-infantile, dacché non idonei a creare una famiglia (se un maschio si unisce a un maschio, biologicamente non produce vita).

Dalla condizione di “minore” (o di figlio che non sarà mai padre) a quella di minorato e, successivamente, di membro di una minoranza, il passaggio è breve.

2. La strategia di mercato “madre-bambino”: fluidi come il latte

Gli omosessuali, i bisessuali, le transessuali e tutte le identità e gli orientamenti sessuali nascenti scontano il peccato di essere, per la teoria di senso comune, “minori”, “non cresciuti”, “non evoluti”, fermi alle “perversioni” dell’età dello sviluppo. Non dimenticando, fra l’altro, che il rapporto omosessuale maschile evoca “in generale” l’analità e il “sudiciume” della sodomia – d’altronde, “gli uomini sono sporchi”, “puzzano” ... solo di recente avrebbero imparato a lavarsi! E quello omosessuale femminile richiama alla mente la mescolanza del sangue mestruale delle streghe dell’età di mezzo (la “sorellanza magica”), dopo i tanti “sacrifici” per contenere cotanta “vergogna”.

Nella nostra società liquida, sorgono dei movimenti che recriminano le possibilità di differenti identità sessuali (non più concepite in termini binari) e di molteplici orientamenti sessuali, che assumono la forma “fluida” quale caratteristica comune. Concettualmente, la “liquidità” è stata introdotta dal sociologo Zygmunt Bauman, il quale, in *Liquid Love* (2003), tradotto in italiano con *Amore liquido* (2005), denunciava la condizione di indeterminatezza dell’«*homo sexualis*» (pp. 76-77) con un gioco di parole che alludeva non tanto alla persona omosessuale, quanto a una nuova tipologia umana, alternativa, per intendersi, all’*homo sapiens*. Questa nuova forma-uomo, secondo Bauman, ha la specificità di trovarsi in una corrente di sessualità espansa e dilagante (liquida, fluida), la quale, al di là dell’identità sessuale scoperta da ciascuno e accettata – si spera – come tale, presenta sempre «al fondo della questione [...] l’alterabilità’, transitorietà, indefinitività di tutte le identità sessuali assunte» (*Ibid.*, p. 76). Come dire che, da eterosessuali, si possa scoprire di essere omosessuali – e il contrario. Ciò implica che la possibilità prescelta (ad esempio, l’omosessualità) non escluda tutte le possibilità eccedenti: in questo senso, le diverse “etichette” con le quali tenderemmo ad autodefinirci non avrebbero più senso, e la *fluidità* non sarebbe altro che una “scala dei grigi” sulla quale transitiamo per “scegliere”, di volta in volta, su quale gradino sostare “solidamente”. Parzialmente in linea con il pensiero del Nostro ma, soprattutto, nel pieno rispetto di tutte le identità e gli orientamenti sessuali esistenti, questa essenzializzazione della classica intemperie adolescenziale, che finisce addirittura per divenire un “paradigma esistenziale”, risponde alla logica esclusiva ed escludente del pensiero dominante: coloro che non si sposano e non procreano restano “figli a vita”, perciò inferiori, minori, minorati e componenti di una minoranza sociale.

Ciò rende le sorti della comunità LGBTQ+ assimilabili alla condizione femminile: il biologismo originario comporta che le donne siano da sempre concepite come “madri” e coloro fra queste che non possono o non aspirano deliberatamente a diventare madri vengono ritenute donne a metà (si veda al

riguardo la ricostruzione storica dell'amore materno di Elisabeth Badinter, 2012). Non a caso, omosessuali, lesbiche, bisessuali, transessuali, non-binari, transgenere, asessuali (così come le prostitute e i libertini) ecc. sono considerati, dall'era cristiana in avanti, uomini e donne indegni o a metà. Se prendiamo in considerazione quanto dimostrato sino a ora, appare chiaro come l'acronimo LGBTQ+ possa arrivare a significare, nell'immaginario collettivo dei troppi detrattori, "ammasso di incompiuti"; e come l'alleanza/solidarietà fra questa minoranza sociale e le donne, che sarebbero "madri" anche quando non lo sono, finisca per diventare qualcosa di estremamente semplice da capire: cosa può desiderare un adolescente che ha difficoltà di crescita se non il grembo della madre?

Ecco che la trama sociologica sottesa porta alla creazione di una sorta di "matriarcato" che protegge i gruppi minoritari dagli attacchi del patriarcato sanzionario.

Ecco che la comunità in oggetto, che *in parte* si riconosce nella cultura *queer* (in ordine ai rapporti fra pedagogia e *queer*, si veda Burgio, 2012), sceglie delle "madri simboliche" (madrine dei Gay Pride e di tutte le manifestazioni collocabili sotto questa bandiera), le quali assumono il contegno proprio delle madri affettive, non punitive o pre-edipiche, ma, allo stesso tempo, si atteggiavano espressamente a prostitute (o a "madri sadiche", a metà fra il maschile e il femminile) in nome della libertà sessuale. Madonna, Lady Gaga ed Elodie difendono, così, i diritti di una cospicua parte della loro *fan base* per il tramite di una specifica strategia di mercato, che potremmo definire "madrebambino".

3. La teoria "dolceamara" di Adorno

Fra le prospettive culturali che meglio coniugano la figura simbolica della madre accogliente (madrina del matriarcato) con quella caramellata della musica pop (di cui fruiscono gli adolescenti, ma anche tutte le categorie socialmente escluse dalla "sessualità matura") è senz'altro la teoria di Theodor W. Adorno, secondo il quale:

Gli scherzi infantili, l'ortografia intenzionalmente sbagliata, l'uso delle frasi da bambini [...] assumono nella *popular music* la forma di un linguaggio musicale infantile. [...] Alcune delle sue caratteristiche principali sono: la ripetizione costante di alcune formule musicali comparabile all'atteggiamento del bambino che fa incessantemente la stessa domanda [...]; la limitazione di molte melodie a pochi motivi, comparabile al modo in cui i bambini piccoli parlano prima di avere a disposizione l'intero alfabeto; l'armonizzazione volutamente sbagliata che richiama il modo in cui i piccoli si esprimono in una grammatica scorretta; o anche alcuni timbri sdolcinatissimi, che

funzionano come biscotti e canditi musicali. Trattare gli adulti come bambini è parte di quella rappresentazione del divertimento a cui si punta per alleviare la tensione delle loro responsabilità appunto da adulti (Adorno, 2006, pp. 91-92).

In questa accezione, le icone femminili della musica pop funzionano come una “madre consolatoria” che abbraccia la comunità LGBTQ+ offrendole caramelle (il divertimento, la spensieratezza, la sessualità liberata) e, con le ballate e le hit malinconiche – che Adorno chiama “musica emotiva” (*Ibid.*, p. 114), diventano “l’immagine della madre che dice: ‘vieni qui a piangere, bambino mio’” (*Ibidem*). Alla “madre simbolo” della lotta per i diritti di questa comunità (un genitore che fa divertire e piangere a seconda del *mood* del momento), si associa, è stato accennato, una madre “sadica”, fallica, che diviene emblema di più battaglie: a) quella del patriarcato, inteso come potere politico – il quale, purtroppo, non è mai esistito e del quale, tuttavia, si brama il ritorno; b) la rappresentazione di Satana, l’“oppositore”, attraverso l’uso di figure esoteriche e la scelta ricorsiva, nei *videoclip* e nelle pubbliche esibizioni, dei colori nero e rosso (il buio e il sangue, o la *nigredo* e la *rubedo*, in alchimia); c) infine, la scelta di uno stile che fa davvero la differenza: quello *fetish* o *total black* (cinghie di pelle, lacci sottili e annodati, abiti in latex o PVC, mascherine, calze a rete ecc.), che evoca due significati: c1) un richiamo alla sessualità sadomasochistica, con riferimento al rapporto anale; c2) dei chiari rimandi all’ipertrofia (e a tutte le forme di esagerazione, che piacciono molto a coloro che si sentono diminuiti) oppure all’androginità delle “donne prive di un seno” (amazzoni o “madri coraggio”, a seconda dello sguardo che si sceglie di posare su di esse); d) un richiamo al tema del *segreto*, del sesso che “si fa ma non si dice”, delle verità velate e della stessa segretezza cui moltissimi componenti della comunità LGBTQ+ sono “legati”, finendo coll’imparare “‘la parte’, per quanto lontana essa sia dalla loro vera natura” (Mead, 1962, p. 126). Questo sistema ipertrofico di simboli e significati crea una sorta di “mondo parallelo” in cui è possibile regredire allo stato infantile senza incorrere in *alcuna censura familiare o sociale* (come gli adolescenti in discoteca, che «toccano i seni e altre parti del corpo delle loro amiche [...] [considerando] la cosa innocente») (Frontori, 1992, p. 117). In questo circo di colori (l’orgoglio arcobaleno) che si staglia su uno sfondo nero (alla stregua dei “due lati ambivalenti del mondo del pop: una superficie perfetta sotto la quale dilaga la più triste delle realtà”) (Lester, 2010, p. 128), la libertà e l’orgoglio di essere sé stessi si oppongono alla tanta discriminazione perpetrata, ancora nel 2023, da persone separate o poligame che credono nella “famiglia tradizionale”. La quale, piuttosto, può correre di pari passo alle nuove forme familiari senza che nessuna escluda l’altra. Così come è possibile essere, al contempo, omosessuali e cattolici: qual è il problema? *Chi siamo noi per*

giudicare? Certo: le popstar ricorrono ai simboli religiosi per dissaccarli, non già perché credano nella religione cattolica. È pedagogicamente rilevante, nondimeno (gli stessi psicologi – fra i quali Giuseppe Riva – si sono preoccupati di Madonna) (S. Medetti, 07.03.2016, https://www.repubblica.it/moda-e-beauty/2016/03/07/news/madonna_figlio_rocco_lite_psico_social-291271456/), che la Regina Madre della Pop Music, Madonna Louise Veronica, figlia di Madonna Louise Fortin, abbia scelto di chiamare la sua primogenita Maria Lourdes piuttosto che Lilith.

4. I ballerini gay di Madonna

Madonna è da sempre considerata una paladina dei diritti della comunità LGBT e, successivamente, LGBTQ+. Il suo stesso personaggio, secondo Vanni Codeluppi, chiama in causa il modello sociale contemporaneo di “transessualità” (in Stramaglia, 2020, p. 12). Fra gli aneddoti più divertenti da ricordare è senz’altro quello raccontato da Madonna stessa nel famoso documentario: *A letto con Madonna* (1991). Il suo corpo di ballo era formato da ballerini di sesso maschile, tutti dichiaratamente omosessuali, tranne Oliver Crumes III, che divenne – contrariamente a quanto avviene nella società – il soggetto discriminato del gruppo. Madonna interpretò sé stessa come una sorta di Matriarca il cui fine era riunire i suoi ballerini (Oliver compreso) alle loro famiglie, talora divise, problematiche o disfunzionali. La Regina del Pop creò, così, una Grande Famiglia Unita (o una famiglia sociale, come il gruppo dei pari per gli adolescenti).

Quando siamo partiti dal Giappone mi ero ormai affezionata ai ballerini e iniziavo a sentirmi come una madre per loro. Penso di aver inconsciamente scelto delle persone che sono emotivamente fragili in qualche modo o che hanno bisogno di essere accudite, perché credo che a me venga molto naturale. Soddisfa il mio bisogno di essere accudita (Madonna, in A. Keshishian, 1991).

Il riferimento è al *Blond Ambition Tour* (1990), che era seguito alla pubblicazione dell’album *Like A Prayer* (1989). Questa raccolta è importante al fine del contributo in oggetto, per almeno tre ragioni. a) La prima: Madonna si dipinse come la Madonna stessa in preghiera (“the game of the name”, che è parte del suo grande successo), perciò: “Madre delle madri”. Nel medesimo tempo, il ritornello del brano che dava il titolo all’album di inediti (“When you call my name/It’s like a little prayer/I’m down on my knees/I wanna take you there”) era una vera e propria allusione a un rapporto orale (come dire: “Mi chiami Madonna, ti rispondo puttana”). Tornava in scena, in siffatta maniera, la “consacrazione” delle minorità a essere degne di consenso sociale. b)

La seconda ragione: nel *booklet* del CD, Madonna scriveva: “Questo album è dedicato a mia madre, che mi ha insegnato a pregare”. La biografia di Madonna (il suo stato di orfanezza) si coniugava alla teoria “dolceamara” di Adorno, secondo la quale il divertimento pop è assimilabile allo stato di figliolanza puerile; come pure alla constatazione di Paul Lester sull’ambivalenza caratteristica della pop music. C) L’ultima fra le tre ragioni (ma non per importanza): in una fase storica in cui la società descriveva l’AIDS come la peste dei gay, Madonna inserì un volantino all’interno dell’album (“The Facts About AIDS: AIDS Is No Party!”), che aveva lo scopo di prevenire il contagio da HIV senza discriminare, come è stato, la comunità gay e trans, ma specificando *finalmente* come il vero problema fosse il sesso non protetto, non già l’orientamento sessuale. È vero che non a tutti i gay piace Madonna, ma che Madonna e il suo *brand* abbiano sdoganato anzitempo la libera espressione della femminilità, della sessualità e delle diversità sessuali è un dato sociologico, oltre che “pedagogico” – il suo volantino, di fatto, corrispondeva a un’azione di prevenzione primaria.

5. Lady Gaga: Mother Monster e i suoi mostriciattoli

Nemmeno la celebre Lady Gaga resiste alla tentazione del potere matriarcale: nel monologo che apre il videoclip del singolo: *Born This Way* (2011), *The Manifesto of Mother Monster*, immagina la sua nascita come quella di una nuova madre che concede libertà a tutte le sue creature ma che, per dare vita a questa surrealtà, non può prescindere dal contatto con il male (ritornano, anche qui, la teoria “dolceamara” di Adorno, gli aspetti esoterici presenti nella musica pop in generale e la constatazione di Lester: senza il nero che fa da sfondo – l’oscurità dell’intolleranza, della discriminazione, della marginalizzazione e della demonizzazione – non sono concepibili il *glittering*, le *paillettes* e le copertine patinate della *pop culture*). Ma c’è di più: oltre al «contagio con il male» cui è soggetta ogni forma di potere (Rossini, 2015, p. 18), compreso quello mediatico, è senz’altro da ricordare come gli omosessuali e le lesbiche siano stati, nei secoli di mezzo, associati alle *streghe* e, assieme a quelle, bruciati vivi; e, nel periodo nazista, deportati nei campi di concentramento dopo essere stati “marchiati” con un triangolo esoterico rosa. Ecco che i figli diversi di Mother Monster non possono che essere dei “mostriciattoli” (come i “sorcini” del mitico Renato Zero, le “bimbe” di Giuseppe Conte o i “piccoli schifosini” dell’icona LGBTQ+ Elenoire Ferruzzi): in questo caso più che in altri, la “mostruosità” è associata alla differenza (alla prodigiosità) rispetto a un ordine precostituito, nei riguardi del quale non si può che essere eretici (ed erotici) al fine di *esistere* (che qui è sinonimo di *pro-vocare*, “chiamare a sé”).

Sfuggire alle definizioni è, per Lady Gaga, all'ordine del giorno ed è forse questa linea invisibile che fortemente la tiene legata al suo popolo di piccoli mostri: adolescenti, adulti, gay, lesbiche e gran parte di coloro che ancora non si sono capiti trovano in Gaga un'identità da far propria, un esempio da seguire per la risoluzione dei propri [...] [conflitti, *ndr*]. In Lady Gaga vive dunque la speranza di milioni di persone di trovare accettazione per sé e per gli altri: abbandonando le barriere che l'educazione ci ha imposto è dunque possibile scorgere la strada che per noi è stata lastricata (Piraccini, 2012, pp. 11-12).

A proposito di *total black* e sadomasochismo, nell'ultimo decennio la cultura popolare (che negli anni Settanta aveva generato le vagine selvagge, negli anni Ottanta le maggiorate, negli anni Novanta le stangone e le sellerone e, fra il Duemila e il Duemiladieci, le "plastificate") ha finito con lo sviluppare una sorta di feticismo nei riguardi del *didietro*. Madonna ha puntato moltissimo, dopo la mezza età, sul suo sedere, ma Lady Gaga ne ha fatto un punto di forza fin dagli esordi della sua sfavillante carriera: "Il piede, come il sedere, è una parte che Lady Gaga ci tiene a mettere sempre in evidenza, sempre inguainato in scarpe spericolate, sexy, con stilette ben oltre il sadomaso" (Monina, 2010, p. 40). Sono proprio il sedere da urlo e il *look* sadomaso a decretare, una volta per tutte, Elodie icona LGBTQ+, oltre all'ambiguo ritornello del brano e alla collaborazione con la drag queen Ambrosia, che compare, per l'appunto, nel *videoclip* di *Bagno a mezzanotte* (The Morelli Brothers, 2022).

6. Uno, due tre... alza

Elodie è bellissima. Figlia di un musicista di strada e di una cubista, cresciuta nel ghetto, diviene a sua volta cubista, poi allieva della scuola di *Amici* di Maria De Filippi, cantante di successo (con una voce agrumata che unisce tonalità dolci e aspre con accenti che rimandano al sapore intenso, fresco e pungente della menta piperita) e, infine, una assoluta icona *queer* con il video estivo e piacevolmente piovoso della sua: *Bagno a mezzanotte* (una metafora dell'orgasmo).

Se si riflette sul testo della canzone, vengono in mente le ninnenanne e le nenie infantili di cui scriveva proprio Adorno a proposito dei contenuti elementari della musica pop: «Per l'ascoltatore [...], [la pop music è un luogo di ritrovamento delle] [...] prime esperienze musicali, le filastrocche infantili, gli inni cantati al doposcuola, i motivetti fischiati tornando a casa da scuola» (Adorno, 2006, pp. 78-79). Il *refrain* del brano (di Alessandro Pulga, Stefano Tognini e la brava Elisa Toffoli, in arte Elisa) è come una caramella, da una parte, e simile a un invito sessuale, dall'altra: "*Uno, due, tre, alza/Il volume nella testa/È qui dentro la mia festa, baby/ Uno, due, tre, alza/Il volume nella*

testa/È qui dentro la mia festa, baby". Sul versante comunicativo, il gioco di parole è fantastico: è adatto a bambini, adolescenti, eterosessuali, omosessuali ecc. La maestria degli autori di brani pop è proprio quella di usare linguaggi e parole che si prestano a quante più interpretazioni possibili. In specie, i significati puerili possono nascondere messaggi sessualmente impliciti (ma vi sono pure "caramelle" che alludono ad altro, come *Latte+* di Achille Lauro) (2021; si veda pure il "latte più" del film: *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick, 1971).

Il *videoclip* dei The Morelli Brothers, così come la canzone, iniziano con il classico fruscio di fondo della registrazione da disco vinile (come è stato per il brano e il video di Madonna: *Erotica*, del 1992). Elodie ha i capelli lunghi e lisci come seta (nel brano compare un verso: "un ricciolo già balla", ma in questo caso "non fa testo"), indossa un abito di cui lo slip è parte integrante (basterebbe già questo per farne un'icona) ed è collocata su un grande cerchio bianco in rilievo assieme ad Ambrosia, che a uno sguardo disincantato potrebbe apparire un *alter ego* di Elodie (è truccata come lei), mentre è qualcosa di più.

Il cerchio ruota lentamente e a volte la luce del riflettore colpisce Ambrosia, che in penombra ha parvenze maschili, a volte Elodie, ammiccante, luminosa e raggiante. Ma quando arriva il ritornello, Elodie diventa una *dominant woman* degna di qualsiasi Madonna al mondo. Elodie versione *fetish*, svestita di una ragnatela di stringhe, reggiseno, slip e stivaloni di pelle nera (questi ultimi costituiscono ciò che resta della *mise* precedente), sfoggia un corpo da favola e un *catwalking* ritmato e danzante. Ma c'è ancora di più: al primo "baby" della canzone, Elodie gira vorticosamente su stessa e mostra al pubblico il suo didietro, attraversato da una strisciolina di stoffa che lascia vedere *proprio tutto*². Elodie è talmente bella che non appare volgare nemmeno da Mistress.

Il video riprende con Elodie al centro del cerchio bianco, e poi sdraiata su una scalinata bianca, che ammicca suadente alla videocamera avendo indosso l'abito iniziale; all'interno del cerchio compare Ambrosia, sempre più bella e femminile, e insieme preconizzano il ritornello e la ricomparsa del posteriore di Elodie. Al centro del cerchio, a questo punto, è seduta su una sedia la bella Ambrosia, che si lip-sincronizza su (o, per i non addetti, canta in *playback*) la voce di Elisa Toffoli, mimando l'accavallamento delle gambe senza slip di

² Alle critiche nei confronti di questo "affronto", Elodie in persona ha risposto citando Madonna: nell'economia del presente articolo, a maggior ragione, *si chiude il cerchio*. "All'estero è normale [mostrare il proprio corpo nudo, ndr]. Andiamo a prendere i video di trent'anni fa di Madonna: è normale mostrare il corpo, non c'è niente di male, è bello il corpo... è un modo per esprimersi. E comunque [...] [le natiche, ndr] si vedono anche al mare". GossipIT, *Elodie sbotta e risponde alle critiche arrivate al suo nuovo sensuale videoclip*, <https://youtu.be/LOTBggDd5C0>.

Sharon Stone nel famoso film: *Basic Instinct* (1992). Ecco che arriva la pioggia, l'atmosfera si fa più cupa, Elodie è sotto l'acqua e indossa un abito aderente nero con spacco laterale orlato di pizzo, coppe reggiseno del medesimo tessuto e collant autoreggenti. Infine, bagnata e spettinata, è al centro del cerchio bianco che balla e cammina sinuosa, con rimandi decisi e danzanti all'inguine e al fondoschiena. Il post-video che accompagna i titoli di coda rappresenta la messa in scena di un ballo infantile da parte di Elodie e Ambrosia, che, mano nella mano, saltellano l'una di fronte all'altra o si abbracciano giocherellando. Per concludere, il classico STOP! urlato da parte della regia al termine delle riprese.

7. Ermeneutica “magica” di *Bagno a mezzanotte*

Il cerchio e la scala simboleggiano, in prima istanza, la fatica che si deve compiere per raggiungere la “centratura” (l'essere al centro del cerchio, o consapevoli): è la cosiddetta *rubedo* alchemica, che corrisponde al Paradiso dei cattolici. Elodie, che è femmina, e Ambrosia, che, in chiave alchemica, lo diventa trasformandosi, sono, a turno, in luce e in ombra: *Elodie è la Vergine Maria di una Dantesca Ambrosia*.

La scala rappresenta i Cerchi che conducono al Paradiso (in alchimia si chiama “opera al bianco”, di purificazione), mentre il Cerchio su cui balla Elodie è il Paradiso (“opera al rosso”), dove anima e corpo diventano Uno e Ambrosia può trasmutare in Elodie.

A seconda di *dove* è illuminato il cerchio bianco della candida rosa, Elodie può lumeggiare la sua parte maschile, aggressiva e sensuale (ella appare fiera del suo didietro come un bambino del suo fallo) e Ambrosia la sua parte femminile, che, magicamente, finisce per corrispondere pienamente alla raggianti Elodie. La fase della *rubedo* è ciò che si definisce integrazione o conciliazione degli “opposti”: il luogo della pace, dove non vi sono tensioni e conflitti. Prima di essere bagnata dalla pioggia, tuttavia, Elodie deve tornare nello stato di *nigredo*: è l'oscurità, infatti, a chiamare la luce.

Soltanto a mezzanotte, quando muore un giorno e ne nasce un altro, si può festeggiare con musica a tutto volume e fiumi di *champagne*.

Con questo spirito trasgressivo e *animalier*, la sua voce fresca e riconoscibilissima e la sua bellezza esotica, Elodie merita davvero il riconoscimento di icona LGBTQ+. Non a caso, è stata madrina del Roma Pride 2022 e ha cantato in un bagno di folla: *Bagno a mezzanotte*.

Si aprano le porte a un'altra, Grande Regina della *pop music* a carattere *friendly*: Elodie Di Patrizi, dalla borgata di Quartaccio al centro della scena.

Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (1941), *Sulla popular music* (a cura di M. Santoro). Roma: Armando, 2006.
- Ancona L. (1993). Il problema dell'adolescenza: lo stato delle cose. In V. Longo Carminati e R. Ghidelli (a cura di). *Adolescenza sfida e risorsa della famiglia* (pp. 25-31). Milano: Vita e Pensiero.
- Badinter E. (1981). *L'amore in più. Storia dell'amore materno*. Roma: Fandango Libri, 2012.
- Bauman Z. (2003). *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi* (trad. it. di S. Minucci). Roma-Bari: Laterza, 2005.
- Burgio G. (2012). La pedagogia e il *queer*. Sessi, generi e desideri nel postmoderno. In: M. Stramaglia (a cura di). *Pop pedagogia. L'educazione postmoderna tra simboli, merci e consumi* (pp. 25-40). Lecce-Rovato: Pensa Multimedia.
- Codeluppi V. (2020). Prefazione. Madonna ci seduce. In M. Stramaglia, *Madonna. Un'icona di musica, moda, arte, stile, cinema e cultura popolare* (pp. 11-13). Roma: Arcana.
- Corsi M. (2003). *Il coraggio di educare. Il valore della testimonianza*. Milano: Vita e Pensiero.
- Frontori L. (1992). Gli adolescenti e la fruizione di musica. in Id. (a cura di), *Adolescenza e oggetti. I consumi: ostacoli o alleati della crescita?* (pp. 111-118). Milano: Raffaello Cortina.
- Galli N. (1990). *Educazione dei preadolescenti e degli adolescenti*. Brescia: La Scuola.
- Lester P. (2010). *Lady Gaga. Looking for fame. Storia di un fenomeno pop* (trad. it. di A. Menasci). Milano: Aerostella.
- Mead M. (1949). *Maschio e femmina* (trad. it. di M.L. Epifani). Milano: Il Saggiatore, 1962.
- Monina M. (2010). *Lady Gaga. La vita, le canzoni, e i sogni di una bad girl*. Roma: Castelvechi.
- Piraccini M. (2012). *Lady Gaga. Un popolo di piccoli mostri*, Milano-Roma: Bevivino.
- Platone, *Simposio* (a cura di G. Colli). Milano: Adelphi, 2000.
- Rossini V. (2015). *Educazione e potere. Significati, rapporti, riscontri*. Milano: Angelo Guerini e Associati.

Filmografia

- Baron F. (1992). *Erotica*. USA: Warner Bros.
- Alek Keshishian A. (1991). *In Bed with Madonna/Madonna: Truth or Dare (A letto con Madonna)*. USA: Propaganda Film-Boy Toy Productions.
- Kubrick S. (1971). *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica), USA, Warner Bros.
- The Morelli Brothers (2022). *Bagno a mezzanotte*. Italia: Universal Music.

Verhoeven P. (1992). *Basic Instinct*. USA-Francia, Inghilterra: TriStar Pictures-Guild Film-UGC.

Sitografia

GossipIT, *Elodie sbotta e risponde alle critiche arrivate al suo nuovo sensuale video-clip*, <https://youtu.be/LOTBggDd5C0> (consultato in data 20.09.2023).

Stefania Medetti, *Madonna e Rocco: gli psicologi spiegano perché è nata la crisi*, 07.03.2016, https://www.repubblica.it/moda-e-beauty/2016/03/07/news/madonna_figlio_rocco_lite_psico_social-291271456/ (consultato in data 20.09.2023).