

# Un incontro irrealizzabile

L'America, che ha spiegato a noi europei come il melodramma sia un fenomeno *rétro* e nostalgico, o magari destinato a circoli intellettuali, continua a produrre opere nuove, commissionate da illustri associazioni liriche, finanziatori privati, imprese... E non v'è dubbio che oggi, per rintracciare compositori viventi che abbiano lasciato un segno nella lirica internazionale, bisogna rivolgersi ai Philip Glass (Massachusetts) o ai John Adams (Maryland).

Se ne deduce che l'infinita varietà del pop, la cui ipertrofia americana scandalizzava la nostra musica colta, si è rivelata un *humus* più produttivo dell'avanguardia accademica. E così, se comporre per le sale da concerto da queste parti è intrapresa suicida (o quantomeno velleitaria fino all'idealismo gratuito), a Houston nel Texas – fra buoi allevati in catena di montaggio, ex cowboy che indossano gli speroni solo al Ringraziamento, e il rischio di ricevere in testa frammenti di navette spaziali – c'è chi, come lo Houston Opera Studio, non si perita di chiedere a Michael Daugherty, compositore di successo ma lontano dal *parterre* operistico, di cimentarsi in un nuovo titolo per la stagione lirica di casa.

La proposta, anche se mossa da ragioni commerciali, a Houston si può avanzare, a Milano no. Perché qui si fanno le cose per bene. Deciso che l'opera è morta, non patiamo ripensamento alcuno e storniamo gli stanziamenti teatrali sul calcio. Come contrappasso agli anni in cui obbligavamo gli svedesi a piangere sull'italiano storpiato della lettera di papà Germont (che ovviamente non parla francese), speriamo ora di poterci commuovere per i casi – invero tristissimi, non meno di quelli di Violetta – della ex *first lady* Jacqueline Kennedy Onassis.

Un po' di disagio però riaffiora. Perché questo soggetto ha qualcosa di sconveniente. Fa tanto telegiornale della sera. O eventualmente rotocalco alla Corrado Augias, riciclato sugli scampoli di un documentario History Channel. È vero, abbiamo visto di tutto all'opera: palazzi di Galilea trasformati in macellerie high tech; congiurati secenteschi al cesso, con tanto di look Regimental, braghe calate e «Financial Times»; l'antica Babilonia invasa da astronavi aliene; coristi-automi tracimati da vagine di quindici metri per cinque. Ma Jacqueline Kennedy è la donna che condivide la morte del marito rotolandosi sul cofano posteriore dell'auto presidenziale; è la madre di John-John che a 4 anni fa il saluto militare alla bara del padre; è la scismatica che irretì Onassis, l'uomo col panfilo più lungo del mondo; è la più fotografata indossatrice dei suoi *tailleurs*. Che c'entra con un'opera? Siamo sicuri di volerla veder gorgheggiare?

È segno di questi ultimi decenni. L'evento recente, anzi di ieri, oggi diventa subito Storia, perde presto i legami col quotidiano e assurge ad avvenimento separato, irreal e, come assoluto, si ripropone in quanto irripetibile. Gli Stati Uniti sono luogo magico per queste cose, dalla Coca Cola alle Twin Towers, quanto accade lì è di per sé tappa insostituibile nelle sorti del mondo. E allora Jackie, che non è diva del cinema, non è artista, non è manager, non brilla insomma per ciò che ha fatto, diventa, non si capisce come, un mattoncino fondamentale nella costruzione della modernità. Perché? Perché Jackie è un'icona.

## Icona

Il termine, che rimanda alle simbologie dell'arte sacra ortodossa, è stato recentemente sdoganato dal *friendly approach* dei programmi informatici. Ma non pesca nelle religioni dell'Europa orientale, bensì nell'immaginario pop dell'arte americana, la cui contiguità col digitale è decisamente più fisiologica.

Fu negli anni '60, il momento aureo del Verbo Americano, che le madonne russe si videro scippare la definizione di genere. L'appropriazione ebbe un artefice, Andy Warhol. Questi riuscì a convincere il mondo che la riproduzione serigrafica di immagini già note a tutti diventava arte, purché si accompagnasse alla sua firma. La proposta aveva una componente terapeutica nella coscienza culturale statunitense: l'oggetto conosciuto – e riconosciuto – poteva fare a meno del senso di colpa del 'non capisco' (su cui proliferava l'intellettualismo dell'arte), e riusciva a gratificare l'alfabetismo dei suoi danarosi ammiratori. Fu un successo.

All'immagine infinitamente riprodotta, che nulla dimostrava se non il disinteresse per quell'abilità artigianale che da sempre rivela il divino nell'Uomo, si sostituì l'ammirazione spasmodica per la capacità manageriale (che, bisognerà verificare, ma probabilmente ci dice qualcosa soprattutto circa il Male nella natura umana). In tale sprejudicato commercio d'idee anche la parola 'icona' serviva a indirizzare i giudizi della critica, casomai qualcuno si dimenticasse di coglierne il valore simbolico.

Anche Jackie – come Marilyn e la lattina Campbell – ebbe la sua serie di ritratti firmati Warhol. E Jackie divenne icona. C'è chi dice che lo era già, dal momento che Warhol dipingeva solo ciò che già era nell'immaginario collettivo. È vero, ma a Warhol va riconosciuta la realizzazione materiale di tale immaginario, realizzazione che permetteva all'oggetto 'icona' di sopravvivere separata dall'idea generatrice, potendo dare origine a un nuovo immaginario:

superfetazione infinita del nulla.

Perché poco a poco l'icona dimentica la sua storia, e diventa solo un'immagine. Certo, i contenuti – fossero anche quelli promossi da una strategia pubblicitaria – servono per creare le icone, ma quando l'icona s'afferma, quei contenuti non contano più. Non è fenomeno solo americano. Si pensi a Gramsci.

È questa la vera differenza fra l'icona e un valore. Che se anche i valori creano immagini di sé (e non è vero il contrario), poi queste immagini hanno solo la forza di mantenersi in vita in quanto tali, non come veicolo di valori. Meglio: il più delle volte queste immagini contribuiscono all'oblio del valore, perché la loro sopravvivenza è scambiata col perdurare del valore, invece dissolto. Ma nessun timore: la perdita di significato non si nota, dunque non genera colpe.

### Jackie

Prima di capire che dobbiamo farcene dell'icona di Jackie – opera a parte – giova chiedersi perché Jackie diventi icona (a prescindere dai ritratti di Warhol). Certamente non basta essere la moglie di un presidente (quante altre ce ne ricordiamo?), né risposarsi col magnate di turno, foss'anche Aristotele Onassis. Nemmeno le due cose insieme sono sufficienti.

Non basta insegnare all'America le buone maniere, non basta saper scegliere sempre gli abiti giusti, non basta frequentare il jet set. Certo, un marito ammazzato aiuta. Se poi il marito è il presidente USA anch'esso diventato icona per un proiettile vagante dalla paternità mai rivendicata, è un buon passo avanti. Ma non basta lo stesso. È necessario incarnare la tragedia.

Perché la modernità occidentale cerca nuove apparenze ma alla fine rimane eguale a sé stessa. Dalle origini della nostra storia culturale, il nostro affannarsi si manifesta attorno a un reiterato esorcismo della tragedia. Il sacro, il nobile, il mito: sono tutte risposte all'impotenza di fronte alla morte. Gli eroi non sono coloro che fanno grandi cose, ma coloro che più di altri si sono affaticati, pur inutilmente, contro la morte. Ammiriamo questi grandi uomini perché, quasi spugnette assorbenti, raccolgono il dolore del mondo, e in certo qual modo ce ne esonerano. È come se vi fosse una percentuale fissa di sofferenza nel liquido amniotico dell'umanità: alcuni, con più forza, succhiano e filtrano quella sofferenza offrendo a tutti gli altri una vita più respirabile. I grandi eroi per questo sono sempre tragici. Gesù Cristo *in primis*.

Anche Jackie ha fatto la sua parte. Cresciuta nella migliore aristocrazia newyorkese, non si fa mancare nulla: studi di equitazione, premi da *cheerleader*, stage d'arte alla Sorbona, parentele con Gore Vidal e il matrimonio col giovane senatore John F. Kennedy (1953). Da qui il calvario di santa Giacomina. Il marito, familiarmente chiamato "Jack", le impone una vita di facciata. Reduce da traumi di guerra, il bel JFK vive in simbiosi col suo medico, sotto costanti terapie di morfina, in frenetica ansia carrieristica e con un catalogo sempre aggiornato di amanti. L'infelicità del suo matrimonio è aggravata dall'impossibilità di essere manifesta.

L'omicidio Kennedy (1963), con un sol colpo, rivela tutta l'umanità e insieme la santità della donna fino a quel momento semplice cartolina di *bon ton* presidenziale. Nemmeno il più spregiudicato sceneggiatore *splatter* poteva arrivare a tanto: la povera Jackie nel suo tailleurino rosa shocking, esplose il cranio del marito, si getta disperata a recuperare i brandelli di cervello sparsi sul baule della macchina ancora in corsa. C'è qualcosa insieme di carnale e spirituale, forse inutilmente apotropaico, in quest'atto che si trasforma in simbolo rituale.

Jackie deve allevare da sola due figli piccoli e lo fa lontano dai riflettori. Anche il fratello di Kennedy viene assassinato (1968), quel fratello a cui Jackie era molto legata. Quattro mesi dopo sposa l'armatore greco Onassis, che sembra offrirle una nuova vita. Per aver contratto matrimonio con un ortodosso divorziato, Jackie è scomunicata dalla chiesa cattolica come scismatica e concubina (allora si usavano ancora queste cose). Onassis, che per lei aveva una lunga relazione con la Callas, entra in una fase di delusioni. Falliscono le sue mire sul principato di Monaco per l'ostilità di Grace Kelly (che, già star dei film di Hitchcock, aveva sposato nel '56 Ranieri di Monaco); il ruolo di Jackie moglie trascurata dilaga nei rotocalchi; le foto di lei nuda sull'isola di Skorpios (ex dono *in pectore* di Onassis per la Callas) fanno il giro del mondo accompagnate dal sarcasmo del quasi-zio Gore Vidal; nel '73 muore in un incidente aereo Alexander, il figlio di Onassis e della prima moglie Athina; due anni dopo lo stesso Onassis. Jackie, vedova per la seconda volta, si ritira a New York dedicandosi all'arte egizia.

Come eroina tragica Jackie ha tutte le carte in regola per diventare protagonista di un melodramma. Ma la storia che Wayne Koestenbaum le ritaglia attorno è più articolata. Non tanto nella costruzione drammaturgica, in fondo episodica e svincolata dalla cronaca, ma per la rilettura metaforica che le si attribuisce e che recupera il mito di Orfeo.

## Koestenbaum

Koestenbaum non è l'ultimo arrivato. Al contrario: tipica espressione dell'intelligenza newyorkese, è *Distinguished Professor* di letteratura inglese alla CUNY, poeta e saggista che si è fatto notare per uno stile di critica letteraria a metà strada fra la scrittura scientifica e l'approccio narrativo (le sue pubblicazioni sono solitamente identificate come *nonfiction*). Il libro che lo ha reso celebre è *The Queen's Throat* (1993), il cui sottotitolo recita: «Omossessualità e mistero del desiderio». Vi s'indaga il rapporto fra opera lirica e pubblico gay. L'ambiguità del titolo ('La gola della regina', dove però *throat* significa anche 'buco' e *queen* è sinonimo di gay) ha mosso un'attenzione diffusa, estesa dalle accademie universitarie alla stampa scandalistica. La pubblicazione di Koestenbaum, all'apparenza una confessione che rivendica l'essere melomane e gay (*opera queen*), in realtà ha dato voce e forma alle più recenti teorie sulla recezione musicale, e non solo, dove innanzitutto è il pubblico l'artefice del significato di un'opera d'arte. Una rimeditazione, per intenderci, sul motto: "la bellezza è negli occhi di chi guarda".

La specificità dell'approccio critico di Koestenbaum, con tutto il suo bagaglio di relativismo postmoderno, s'inserisce in quello che è stato probabilmente – almeno nell'ultimo quarto del secolo scorso – il più vistoso dibattito culturale che abbia investito le università americane: i *gender studies*. Nata quale ripensamento del ruolo culturale della donna, la teoria *gender* ha posto un'ipoteca sull'evidenza delle differenze sessuali, affermando la "costruzione" d'ogni identità, sia essa sessuale, etnica, religiosa, politica. L'"altro", chiunque esso sia, donna nero gay musulmano comunista, è tale solo in relazione a un punto specifico di osservazione e non lo si può riconoscere a prescindere da quel punto. La consapevolezza che il luogo da cui si guarda è luogo di potere (e come tale teso a prevaricare su chi non v'appartiene) ha permesso il riconoscimento di nuovi punti di vista fra cui, accanto a quello femminile nero eccetera, s'è imposto con inaspettata determinazione anche quello gay o, come si dice, *queer*.

La tesi che l'opera, quantomeno dal dopoguerra in poi, sia un territorio gay e come tale meriti soprattutto una lettura *queer* è, in sintesi, l'assunto di Koestenbaum. *The Queen's Throat* non lo dice esplicitamente ma, con la leggerezza di stile che contraddistingue il libro, lo insinua prepotentemente. Una delle sue affermazioni, sulla scia di Lacan e Barthes, cerca il fascino dell'opera nell'espressione d'un desiderio che non riesce a compiersi, dove l'atto fisico del cantare è la sublimazione di un amplesso fra cantante e ascoltatore, incapace di trasformarsi in una vera ricongiunzione di corpi. In questo senso, secondo Koestenbaum, il mito d'Orfeo – l'adagio dell'intera *Jackie O* – non a caso è scelto fra i soggetti privilegiati delle prime opere in musica. In quest'incapacità di riabbracciare Euridice, Orfeo, rimanendo perennemente insoddisfatto per troppo desiderio, si trasforma esso stesso in metafora del melodramma. Il cantore Orfeo, che nelle *Metamorfosi* ovidiane compensa il fallito recupero di Euridice distraendosi coi giovanotti di Tracia, chiude il cerchio del pensiero di Koestenbaum. In quanto "primo sodomita" (così lo dipingerà Dürer alla fine del '400) Orfeo ricongiunge il desiderio inappagato, parallelo al senso proprio del melodramma, col suo essere gay.

Koestenbaum ha scritto sul soprano Anna Moffo, sullo stesso Warhol, su Moira Orfei, e beninteso su Jacqueline Kennedy. La passione per gli anni '60, unita a quella dell'opera, non ha mai smesso di ossessionarlo. Quando nel 1996 Michael Daugherty chiese a Koestenbaum un libretto per una nuova opera, era appena uscito *Jackie under My Skin: Interpreting an Icon* ('Jackie sotto la pelle. Interpretare un'icona'), 1995. Scrivere un melodramma sulla più eccezionale delle *desperate housewives* d'America fu conseguenza ovvia.

Jackie, come s'è detto, aveva tutte le caratteristiche dell'eroina romantica. La sua vita vicino a grandi uomini, la sua vicenda sinceramente commovente, la sua dignità sempre preservata, l'eleganza, la grazia e insieme la distanza che l'immagine patinata da rotocalco restituiva alla memoria, tutto questo garantiva gli elementi giusti per delineare la protagonista di un'opera. Ma nel suo primo libretto Koestenbaum sembra voler parlare d'altro, dell'opera e del suo personale convivere con le emozioni.

Il "Jackie c'est moi", ovvero l'*under my skin*, se l'era già giocato. Riproducendo il meccanismo pop di rimozione dei significati, ora Jackie sembra interessare Koestenbaum soprattutto come pretesto, come *icona* insomma. La tragedia di Jackie, parallela a quella di mille Violette Lucie Norme, diventa l'archetipo stesso del melodramma. E se la metafora dell'opera è Orfeo, ecco che Jackie diventa Orfeo (e forse la O del titolo, più che all'ellenico secondo cognome, allude a quest'altro greco). Come il cantore perse la sua Euridice, così Jackie ha perso il suo JFK. Il secondo matrimonio con Onassis è quasi metafora dell'Ade (col magnate che si paragona a Dio e intima a Jackie di non guardarsi alle spalle), e la presa di coscienza di non poter riportare nessuno in vita la restituisce alla realtà.

È chiaro che in questi termini la biografia di Jackie interessa marginalmente, diventa essenzialmente il contenitore di uno scenario *Sixties* che, intriso dell'ottimismo esasperato di quegli anni (anni a rischio di terza guerra

mondiale), restituisce la tragedia interiore di Jackie occultata dal *glamour* delle feste patinate. In questo senso il contesto culturale individuato è quanto di più vicino alle esigenze della musica di Daugherty, che del pop *d'antan* ha fatto in più occasioni una bandiera.

### **Daugherty**

La proposta compositiva di Michael Daugherty, classe 1954, prima ancora di *Jackie O*, spicca per originalità nel panorama pur variegato della musica da concerto americana. Compositore di formazione accademica, con specifici studi in Europa (con György Ligeti e all'IRCAM di Parigi), s'identifica in un immaginario estetico vistosamente derivato dal suo esordio in gruppi rock e jazz. La canzone e la musica da film sono il bacino da cui pesca a piene mani. Il *sound* che lo contraddistingue, pur continuamente reinventato, offre anche all'ascoltatore casuale i punti di riferimento necessari per ritrovare i suoni a cui la radio e la televisione possono averlo assuefatto. Eppure Daugherty rivendica la sua collocazione colta. In effetti, un'indagine attenta delle sue partiture rivela domestichezza con sistemi compositivi complessi, un uso sapiente e disinibito del contrappunto, soluzioni ritmiche ampiamente derivate dal gusto classico. Di più: la ricerca sul colore del suono, sulle combinazioni timbriche, sui modi d'attacco, non ha nulla da invidiare ai compositori dell'avanguardia più radicale.

Daugherty da un lato occultata la ricerca dietro l'immediatezza d'ascolto, dall'altro sa porsi in relazione soprattutto col pubblico che preferisce Mozart a Madonna (anche se, al contrario, la strategia dichiarata è di convertire l'ascoltatore di cassetta). È insomma l'esatto contrario di Stephen Sondheim, altro grandissimo della tradizione musicale nordamericana, autore dell'indimenticabile *Sweeney Todd* (reso adesso celebre da una non felice riduzione cinematografica). Sondheim scrive *musicals*, si rivolge al pubblico del *musical*, i suoi CD si vendono fra quelli pop, ma il livello di sperimentazione e l'artificialità compositiva della sua musica (nonché la ricercatezza dei suoi libretti) è tale da mettere in difficoltà anche l'appassionato più smaliziato. Se non fosse per i territori rivendicati, l'etichetta di 'colto' andrebbe a Sondheim.

Questo gioco teso a spiazzare le aspettative e i piani d'ascolto, certamente segno della modernità e del suo momento di crisi, colloca Daugherty fra i più capaci a sfruttarne le contraddizioni. Ci si aspetterebbe quindi che la sintesi fra un libretto così radicalmente postmoderno e la spregiudicatezza compositiva di chi è cresciuto nella pop art americana produca un gioco inesauribile di suggestioni e rimandi. In realtà non è così. L'incontro fra poeta e compositore non poteva esibire maggior incomprensione. Quasi reinterpretazione metateatrale dell'inconciliabilità fra parola e musica – era già un dilemma in Wagner –, sembra che *Jackie O* s'addossi il peso dell'*impassé* inevitabile del melodramma. Scrive Koestenbaum (*The Queen's Throat*, p. 179):

Il ricongiungimento è un sogno; Orfeo non riesce a salvare Euridice, e nel melodramma la parola non abbracerà mai la musica così intimamente da poter dimenticare la frattura. L'opera non può recuperare l'unitarietà a cui aspira. È questo fallimento a rendere *queer* l'opera, perché la cultura ha stretto l'omosessualità (come la femminilità) in una condizione di incompiutezza, oblio, divisione.

Mai vaticinio fu più azzeccato. E infatti il disagio della critica americana di fronte a quest'opera abbozzava ragioni addirittura antitetiche. Chi ha apprezzato la spontaneità della musica di Daugherty ne ha detestato il libretto. Altri invece, innamorati dei testi, hanno trovato la musica troppo occasionale, incapace di restituire le suggestioni infinite del libretto.

Gli anni '60, le icone pop e la storia americana non sono di per sé argomento sufficiente a consentire l'empatia. In effetti la musica di Daugherty è perfetta per intonare i dialoghi di una storia – e gli esiti migliori si segnalano nell'infinita varietà con cui è ripensato il recitativo –, ma Koestenbaum si è dimenticato di raccontare una storia. Da amante dell'opera evoca emozioni, ammicca al pubblico operistico con citazioni più o meno nascoste, ma non offre un'impalcatura forte su cui agganciare la fantasia inesauribile di Daugherty. E alla fine il rischio è di riconoscersi in un *musical* dove nulla accade, o in *entertainments* su cui emergono scampoli di una tragedia che non può commuovere.

Daide Daolmi