



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di alta formazione dottorale

DOTTORATO DI RICERCA IN

STUDI UMANISTICI TRANSCULTURALI

Ciclo XXXVIII

Settore scientifico disciplinare: ANGL-01/A Letteratura inglese

BALLROOM

Legami, spazi e ritualità di una sottocultura

Coordinatrice del dottorato:

Ch.ma Prof.ssa Michela GARDINI

Candidato:

Giancarlo COVELLA

Matricola: 1090284

Supervisore della ricerca:

Ch.mo Prof. Fabio CLETO

ANNO ACCADEMICO 2024/2025

As Ballroom culture expands rapidly in the US and throughout the globe, these communities will continue to teach us how to care for each other and, ultimately, how to live despite the perilous times that we face. In essence, Ballroom culture is the past, present, and future of Black cultures globally.

Marlon M. Bailey

In house-ball culture, we encounter a freedom, a fearlessness, in walking a category: in deconstructing and reinventing oneself in front of a crowd, in running the risk of being chopped, receiving a low score from a panel of shrewd judges, or being told that your dream of a new or even truer identity is half-baked, even daring to lower the reputation and retail value of your house and subsequently answer to your “house mother.” Or worse still, of being shamed and “shaded” into oblivion.

Ricky Tucker

Ballroom culture stands as a testament to the power of community, creativity, and resilience in the face of systemic oppression. Born from the margins of society, it has evolved into a global movement that challenges social norms, celebrates diversity, and creates spaces of radical inclusivity. More than just a performance art, Ballroom embodies a revolutionary spirit that allows individuals to reimagine themselves, forge chosen families, and resist the constraints of a world that often seeks to silence them.

Michael Roberson

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro rappresenta la conclusione di un percorso che è stato possibile affrontare solo grazie al supporto di diverse persone che mi hanno accompagnato e guidato nel corso di questi anni.

Un primo ringraziamento va al prof. Fabio Cleto, per avermi accolto come tutorato e per i momenti di confronto occorsi. Analogamente, ringrazio la prof.ssa Elena Agazzi e il prof. Raul Calzoni, per avermi sempre spronato a perseguire i miei obiettivi e a superare i limiti che ognuno di noi pone a sé stesso.

Rivolgo un ringraziamento sentito ai diversi docenti, di stanza e di passaggio, che ho avuto la fortuna di conoscere nel corso degli anni trascorsi presso l'Università degli Studi di Bergamo e i cui insegnamenti sono stati per me preziosi e fonte di crescita continua.

Un ringraziamento va anche all'attuale coordinatrice del corso di dottorato in Studi Umanistici Transculturali, la prof.ssa Michela Gardini, per la sua disponibilità al dialogo e per la gentilezza con cui si è sempre rapportata.

Ai miei co-dottorandi, Helena Como e Luca Siniscalco, va il mio affettuoso grazie, perché condividere questo percorso ci ha fatto diventare più che semplici colleghi.

Un grazie di cuore va infine alla mia famiglia, in primis mia madre, e a Marco, preziosissimo e puntuale *proof-reader*, senza il quale questo progetto non sarebbe nemmeno iniziato.

SOMMARIO

<i>Ringraziamenti</i>	3
Introduzione	6
Capitolo 1. CULTURA E SOTTOCULTURA: UNO SGUARDO D’INSIEME	11
1.1 Una cultura, più culture	11
1.2 Sottoculture, controculture, idioculture: punti di contatto e differenze.....	13
1.3 Le teorie sociologiche sulle sottoculture	19
Capitolo 2. LA SOTTOCULTURA DELLE BALLROOM	26
2.1 Alle origini della <i>ballroom culture</i>	26
2.2 Struttura e organizzazione della <i>ballroom culture</i> : spazi abitativi, figure genitoriali e <i>gender system</i>	36
2.3 Rituali, pratiche spaziali ed elementi della performance nel contesto delle <i>ballroom community</i>	46
2.4 <i>Ballroomspeak</i> , ovvero l’insulto elevato a linguaggio	53
Capitolo 3. RISRIVERE LE SOTTOCULTURE	66
3.1 Sull’appropriazione culturale. Alcune considerazioni	66
3.2 Il <i>voguing</i> come (ri)appropriazione e apprezzamento culturale. Due casi di studio	71
3.2.1 Primo caso di studio: <i>Vogue</i> di Madonna	73
3.2.2 Secondo caso di studio: <i>Paris Is Burning</i> di Jennie Livingston	76
3.3 <i>Pose</i> e la “nostalgia” per l’universo delle <i>ballroom</i> : riadattamento e riscrittura di una sottocultura	81
3.3.1 Oltre l’adattamento. Una premessa	81
3.3.2 Riscrivere la sottocultura delle <i>ballroom</i> : <i>Pose</i> di Ryan Murphy	82
3.3.3 <i>Pose</i> come riadattamento/remake di <i>Paris Is Burning</i>	87
Capitolo 4. IL “REVIVAL” GLOBALE DELLE BALLROOM	92
4.1 Le <i>ballroom</i> come fenomeno transnazionale: l’ambito europeo e l’esempio di Parigi.....	92
4.2 Le <i>ballroom</i> in Italia: un percorso tra danza, comunità e rivoluzione digitale	96

4.3 Note conclusive	108
Appendice 1. REPORTAGE FOTOGRAFICO	110
Appendice 2. GLOSSARIO ESSENZIALE DELLE BALLROOM	117
Appendice 3. A CONVERSATION WITH RICKY TUCKER	124
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	131

INTRODUZIONE

L'auspicio del progetto “*Ballroom. Legami, spazi e ritualità di una sottocultura*” è quello di dare un contributo significativo al campo della ricerca in ambito culturologico, cercando di privilegiare gli aspetti meno esplorati nel contesto accademico italiano e, dunque, fornire uno studio che risulti quanto più sistematico.

Quando si parla di *ballroom culture*, si considera quel fenomeno culturale sbocciato a New York sul finire degli anni Sessanta del Novecento e destinato a dominare la scena internazionale fino ai giorni nostri. In particolare, tale fenomeno si sviluppa nel contesto di luoghi clandestini dove soggetti queer trovano rifugio dalle continue angherie perpetrate dalle forze dell'ordine.

Già a partire dagli anni Ottanta, la *ballroom culture* presenta tre caratteristiche fondamentali: un sistema di identità sessuali e di genere (noto, appunto, come *gender system*), l'adesione su base volontaria a una struttura familiare non vincolata da legami di sangue (chiamata *house*) e il coinvolgimento in eventi competitivi connotati da una certa ritualità (detti *ball*). Guidate da una figura genitoriale (di solito una madre transgender) che si assume la responsabilità di educare e crescere i propri figli, queste *house* hanno la funzione di promuovere una partecipazione attiva e costante ad una società marginalizzata che vede i suoi membri abbandonati a sé stessi o altrimenti discriminati.

Nel corso del ventennio successivo, le *ballroom* si trasformano definitivamente in veri e propri ambienti affettivi dove reclamare un senso di appartenenza, nonché in spazi performativi dove fare sfoggio di abilità nella pratica del *voguing* – stile di danza creato per dare voce a un'esigenza, ossia sentirsi accettati in una società discriminatoria nei confronti di persone considerate “diverse”. Tutto ciò si evince da *Paris Is Burning*¹, film documentario del 1990 che rappresenta senza dubbio una condensazione (funzionale) del mondo delle *ballroom*, e soprattutto da *Pose* (2018-2021)², serial in tre stagioni ispirato al precedente che offre una riscrittura in chiave glamour di quel contesto (ormai mutato e in parte riattivato come “nostalgia”) e una sua evidente spettacolarizzazione.

¹ *Paris Is Burning* (dir. J. Livingston) 1990, Off-White Productions Film, US, 76 min.

² *Pose* (dir. Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals), 2018-2021, FX, US.

La presente tesi si articola nel suo complesso su quattro capitoli, connessi tra loro dalla riflessione qui sopra anticipata ma distinti l'uno dall'altro per lo specifico oggetto d'indagine toccato. Il primo capitolo si fonda su un'analisi del concetto di sottocultura posto in relazione con quello di cultura dominante. Qui, si insiste sul fatto che la nozione di cultura abbia attraversato nel tempo un'evoluzione complessa e variegata: inizialmente legata al singolo individuo, si è poi estesa alla collettività, segnando una rottura definitiva con visioni statiche della realtà. Già sul finire dell'Ottocento, Edward B. Tylor³ definisce la cultura in termini antropologici come l'insieme dei modi di vivere di una società, non semplicemente come sapere individuale; da quel momento, la cultura viene studiata come sistema di pratiche collettive attraverso cui una comunità si rappresenta e si relaziona con l'esterno. Le ricerche condotte negli anni Sessanta e Settanta del Novecento al Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham mostrano inoltre come anche le sottoculture giovanili contribuiscano alla produzione di nuovi significati. Clifford Geertz⁴ delinea la cultura come un insieme di testi da interpretare, mentre John Bryant⁵ propone un'idea di cultura come testo fluido, continuamente riscritto e mai definitivo. Questo implica che anche l'identità non è fissa, ma in costante trasformazione; come del resto afferma Marco Aime⁶, la cultura non è esclusiva delle società nel loro complesso: persino gruppi più ristretti possono generare culture autonome, come accade con le sottoculture urbane.

Il secondo capitolo esplora la sottocultura delle *ballroom* dal punto di vista non solo dei legami affettivi e delle parentele simboliche, ma anche degli spazi performativi e delle pratiche rituali coinvolte. In questa sezione, si parte dal presupposto che la famiglia tradizionale – da sempre basata sulla legge e sui legami di sangue – sia oggi considerata solo una delle tante configurazioni possibili; autori come Chiara Saraceno⁷ e Marco Aime⁸ mettono in discussione la “naturalità” di tale modello, sottolineando come le forme familiari siano costrutti culturali e sociali. A questa visione si contrappongono le “famiglie di scelta”, nate nei movimenti

³ E.B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, John Murray, London 1871, p. 1.

⁴ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York 1973, p. 452.

⁵ J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002, p. 174.

⁶ M. Aime, *Cultura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, p. 44.

⁷ C. Saraceno, *Coppie e famiglie. Non è questione di natura*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 13.

⁸ M. Aime, “Famiglia-famiglie”, in *Educazione sentimentale. Rivista di psicosocioanalisi*, 25, 2016: La coppia, pp. 151-156: 155.

femministi e gay degli anni Settanta del Novecento, in cui individui non legati biologicamente condividono spazi di vita, affetto e sostegno reciproco; all'interno della *ballroom culture*, queste famiglie prendono forma nelle già citate *house* – strutture guidate da una *mother* o un *father* che offrono assistenza materiale e morale a individui (chiamati *children*) spesso emarginati dalla società per ragioni legate all'identità sessuale e di genere. Esse sono al contempo nuclei di supporto sociale e architetture che promuovono la competizione all'interno del sistema delle *ball*, vale a dire eventi ritualizzati dove i partecipanti si esibiscono in categorie specifiche gareggiando tra loro con l'intento di far emergere singole qualità, abilità e competenze. Tali eventi si espletano all'interno delle *ballroom*, spazi sociali alternativi dove i membri delle *house* attingono a tradizioni performative diverse per creare una comunità e una politica di rinnovamento socioculturale e spirituale⁹: tramite un articolato *performance system*, che include la presenza di figure tipiche quali il DJ, il *commentator*, la giuria, il pubblico e i performer, la comunità gareggia per ottenere rispetto e premi – simboli di status assoluti. Poiché il linguaggio riflette l'identità collettiva di un gruppo, come suggerito da studiosi quali Émile Durkheim¹⁰, il capitolo si addentra quindi nel c.d. *ballroomspeak*: il termine, coniato dallo scrivente, delinea il socioletto non convenzionale e spesso criptico in uso presso la comunità per promuovere, come sottolineato da Diana Rowan *et al.*¹¹, solidarietà interna da un lato e senso di separazione dai gruppi esterni dominanti dall'altro. Tale gergo si esprime principalmente attraverso un uso creativo e performativo dell'insulto; questa pratica si articola in tre forme distinte: il *reading* consiste nel mettere in evidenza i difetti dell'avversario in modo arguto e pubblico; lo *shade* è una critica più sottile e indiretta, che ha lo scopo di “gettare un'ombra negativa” sull'altro; infine, il *coming for* rappresenta la forma più aggressiva, un attacco diretto e personale, talvolta anche fisico, volto a colpire l'avversario in modo frontale e ad affermare il proprio dominio.

Partendo dai prodotti audiovisivi menzionati in precedenza, il terzo capitolo osserva e registra l'impatto che le diverse riscritture di questa sottocultura hanno (avuto) sull'immaginario collettivo. I testi filmici qui presi in esame sono due: *Paris*

⁹ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2013, p. 144.

¹⁰ É. Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, Free Press, New York 1965.

¹¹ D. Rowan *et al.*, “Identity and Self-Presentation in the House/Ball Culture: A Primer for Social Workers”, in *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 25 (2), 2013, pp. 178-196: 184-185.

Is Burning e *Pose*. Entrambi i prodotti si concentrano sulla comunità queer afroamericana e latina degli anni Ottanta, sebbene con approcci molto diversi: il documentario di Jennie Livingston, *Paris Is Burning*, offre uno sguardo crudo e diretto sulle *drag ball* di Harlem e, sebbene meritevole di grande successo e riconoscimenti, suscita diverse critiche; la più severa giunge da bell hooks¹², che accusa Livingston di avere uno sguardo “bianco e privilegiato” e di ritrarre la comunità in modo culturalmente colonizzato e privo di empatia, specialmente nella trattazione della morte di Venus Xtravaganza. Nonostante queste controversie, il lungometraggio rimane un documento storico fondamentale che dona visibilità a una cultura altrimenti ignorata. In un’evoluzione di questo immaginario, il serial *Pose* di Ryan Murphy, Steven Canals e Brad Falchuk riprende i temi di *Paris Is Burning* in un formato ibrido di family drama e musical. Pur essendo stato lodato per il suo cast inclusivo, che ha visto la partecipazione di oltre 140 membri della comunità LGBTQ+¹³, questo prodotto audiovisivo ha sollevato interrogativi simili sul ruolo del potere e della rappresentazione, dato che il suo creatore principale, Murphy, è un uomo cisgender bianco. La narrazione di *Pose* si concentra sul concetto di *realness* e sulla lotta dei personaggi per conformarsi ai modelli eteronormativi, esplorando la precarietà e l’esclusione che li spinge a cercare il *passing* (spesso con conseguenze drammatiche, come nel caso del personaggio di Candy Ferocity). In sintesi, *Pose* è un’opera complessa che esplora la ricerca di identità, appartenenza e dignità in un’epoca e in un contesto storico difficili, ponendosi come un’erede diretta di *Paris Is Burning*, ma aggiornando il discorso con un approccio inclusivo e spettacolare, che illumina le contraddizioni e le lotte di una comunità marginalizzata.

Come si accennava all’inizio, la scena delle *ballroom* persiste ancora oggi a livello globale, sebbene con variazioni sul tema: per esempio, in Italia il processo di importazione è stato molto lento, tant’è che ad avvicinarsi alla *ballroom culture* sono state perlopiù donne eterosessuali o persone legate al circuito della danza. Il quarto ed ultimo capitolo offre così una narrazione di questa sottocultura all’interno della società italiana, in particolare quella romana, grazie al fortunato incontro con uno

¹² b. hooks, “Is Paris Burning?”, in Ead., *Black Looks: Race and Representation*, Routledge, London/New York 2015, pp. 145-156: 147.

¹³ La scelta di utilizzare una versione ridotta dell’attuale acronimo LGBTQIA2S+ è motivata da un intento inclusivo, onde evitare di tralasciare altre soggettività sia odierne sia future.

dei suoi esponenti più noti, DJ Lil' Jean, il quale senza tabù narra di un mondo molto affascinante ma non esente da pregiudizi ed episodi di violenza.

Chiude l'elaborato una serie di appendici funzionali al discorso trattato. Nella fattispecie, il "reportage fotografico" cristallizza alcuni momenti tratti da eventi organizzati dalla Kiki House of Munera di Roma. Il "glossario essenziale delle *ballroom*" offre invece una panoramica sommaria dei termini chiave utilizzati a livello internazionale nel contesto delle *ballroom community*. Infine, la "conversation with Ricky Tucker" tratta i principali temi sviscerati nella tesi addentrandosi in alcuni dettagli che riguardano proprio l'esperienza dell'autore e la scena americana.

CAPITOLO 1

Cultura e sottocultura: uno sguardo d'insieme

1.1 Una cultura, più culture

Qualunque discorso sulla nozione di “sottocultura” non può prescindere da quello più ampio e ramificato di “cultura” e, nella fattispecie, di “cultura dominante”.

L'itinerario di un concetto notoriamente ambiguo¹⁴ come quello di cultura (e dei suoi molteplici significati) è lungo e, talvolta, accidentato; sappiamo che, nel tempo, la parola ha accumulato accezioni assai diverse, perlopiù permeabili, problematiche e talvolta instabili¹⁵. Sappiamo, inoltre, che fin dalle prime attestazioni il suo carattere distintivo è ben radicato nel singolo individuo e che, pertanto, nasce “al singolare”. Ma non è tutto. Un primo vero cambiamento si registra quando dal singolare si passa “al plurale”, «in virtù della rottura con una concezione statica del mondo»¹⁶. Non si tratta più, quindi e soltanto, di un fatto che riguarda una singola persona, bensì un'intera collettività.

Senza addentrarsi troppo nel merito della questione, alla fine dell'Ottocento è proprio Edward B. Tylor – a cui si deve la prima formale definizione di cultura in senso propriamente antropologico – ad affermare che essa non sia da ritenersi una dinamica individuale, ma che interessi più da vicino la società nel suo insieme; e che non è tanto con il “sapere” che si ha a che fare, quanto con il “modo di vivere” delle persone. In quest'ottica, allora, la cultura non può che riguardare «that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society»¹⁷.

In un paio di secoli, gli aspetti sottoposti a indagine saranno proprio gli usi, i costumi, le abitudini e gli oggetti simbolici di una data organizzazione sociale, come dimostrano per esempio le ricerche sulle sottoculture giovanili svolte al Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. In questa fase, la cultura è percepita sempre più come il

¹⁴ D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, London/New York 1979, p. 5.

¹⁵ F. Cleto, *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, ECIG, Genova 2001, p. 12.

¹⁶ S. Piccone Stella, L. Salmieri, *Il gioco della cultura. Attori, processi, prospettive*, Nuova edizione, Carocci, Roma 2018, p. 15.

¹⁷ E.B. Tylor, *Primitive Culture*, cit., p. 1.

mezzo attraverso cui una società (o una piccola parte di essa) entra in contatto con sé stessa e con l'altro da sé, interpretando di volta in volta valori e principi.

È cosa ormai risaputa che la cultura sia da intendersi non tanto come una struttura ad hoc, quanto come un insieme di pratiche sociali e rituali insieme «che hanno come prima finalità la produzione di senso da parte dei soggetti»¹⁸. E se, circa un secolo dopo la proposta di Tylor, Clifford Geertz ha inteso la cultura di un popolo come «an ensemble of texts, themselves ensembles, which the anthropologist strains to read over the shoulders of those to whom they properly belong»¹⁹, soltanto in tempi più recenti John Bryant ha invece suggerito un approccio metaforico alla cultura come “testo” da *codificare/decodificare* – per usare le parole di uno dei saggi più noti di Stuart Hall²⁰ –, che ci induce a pensare a essa come a «un'entità inevitabilmente fluida e in costante revisione»²¹: in definitiva, se si vuole imparare a “leggere” realmente (e storicamente) una cultura, ci è dato oltremodo imparare (e capire) come questo testo sia stato scritto in origine. La nostra cultura, a detta di Bryant, è un testo “fluidico” che ci si sforza di leggere «as a fixed thing, never seeking to find the dynamics of its changing but always to discover the authority of its imagined fixity, its nonexistent past purity»²². È proprio questa convinzione ad aver permeato, per parecchio tempo, il pensiero collettivo; tuttavia, la cultura in cui siamo immersi, come anche l'identità degli agenti ivi coinvolti, non rappresenta affatto qualcosa di fisso e immutabile, bensì qualcosa che viene continuamente modificato – o meglio, riscritto – sia dall'interno sia dall'esterno²³. Dal canto suo Marco Aime scrive che «la cultura non è appannaggio delle sole società»²⁴: ciò significa che possono sussistere altre forme culturali caratterizzanti gruppi talvolta ristretti, che non per forza fanno un tutt'uno con il resto della società (è questo il caso delle sottoculture urbane). Pertanto, ogni gruppo sociale si fa portavoce di una particolare visione del mondo, che condivide con gli altri esseri umani, generando a propria volta “altra” cultura²⁵.

¹⁸ C. Pasquinelli, M. Mellino, *Cultura. Introduzione all'antropologia*, Carocci, Roma 2010, p. 243.

¹⁹ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, cit., p. 452.

²⁰ S. Hall, “Encoding/Decoding”, in S. Hall et al. (eds), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, Taylor & Francis, London 2005, pp. 117-127.

²¹ G. Sofo, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, Novalogos, Anzio 2018, p. 123.

²² J. Bryant, *The Fluid Text*, cit., p. 174.

²³ G. Sofo, *I sensi del testo*, cit., p. 124.

²⁴ M. Aime, *Cultura*, cit., p. 44.

²⁵ *Ibidem*.

1.2 Sottoculture, controculture, idioculture: punti di contatto e differenze

Agli occhi dei meno esperti, le sottoculture possono apparire misteriose o, talvolta, pericolose; possono altresì sembrare «bizarre little worlds»²⁶ dotate di «secret signs, idiosyncratic rituals, fantastical styles, and arcane social codes»²⁷. Come si evince dall'ampia letteratura critica sull'argomento, le sottoculture sono state studiate tanto da un punto di vista antropologico quanto da una prospettiva sociologica. In questa sede, si vogliono incrociare le visioni di entrambi gli ambiti disciplinari, fornendo all'occorrenza definizioni talora contrastanti della nozione stessa di sottocultura.

Senza ombra di dubbio, le sottoculture sono da concepire come segmenti più circoscritti e/o geograficamente localizzati di formazioni culturali preponderanti; pertanto, vanno analizzate anche (ma non esclusivamente) in rapporto alla cultura egemonica contro cui si oppongono e con cui, al contempo, tessono (in)consapevolmente dei legami nel momento in cui si trovano ad interagire con le maggiori istituzioni (per esempio, la scuola) o con i principali organi di controllo nazionale (per esempio, la polizia). Alcune si originano a partire da solidi vincoli tra gli aderenti o da interessi comuni; altre appaiono inaspettatamente in un determinato momento storico-culturale, andando di fatto ad attirare l'attenzione dell'opinione pubblica, per poi scomparire progressivamente perdendo la loro efficacia. Si noti a tal proposito che l'adesione a una o più sottoculture può risultare discontinua, frammentaria o semplicemente legata a specifiche circostanze della vita quotidiana (è questo il presupposto alla base della *ballroom culture*, di cui si parlerà in maniera più estesa nel secondo capitolo).

Tra le varie strategie di convivenza collettiva, i membri di una sottocultura sviluppano rituali sociali che favoriscono il raggiungimento di un'identità e di una coesione di gruppo; il gusto per l'esaltazione – spesso accompagnato dalla manifestazione di atteggiamenti singolari o a un uso specifico del linguaggio del corpo – è un tratto fondamentale di ciò. I partecipanti si contraddistinguono per via dello stile di vita e d'azione di cui si fanno promotori; a tal riguardo, Carla Pasquinelli e Miguel Mellino sostengono che lo stile di una particolare sottocultura riguarda propriamente «la costruzione simbolica che la dota di senso e che le

²⁶ R. Haenfler, *Subcultures. The Basics*, Second Edition, Routledge, London/New York 2023, p. 3.

²⁷ *Ibidem*.

consente il riconoscimento da parte degli altri gruppi»²⁸. Tuttavia, un determinato stile sottoculturale può anche produrre comportamenti oppositivi (o di resistenza) verso la cultura maggioritaria.

Tenendo conto dell'origine latina del termine "sottocultura", Luigi Berzano e Carlo Genova ritengono che il prefisso "sotto" rimandi, di fatto, a «ciò che è inferiore»²⁹, da una parte perché si colloca "al di sotto", dall'altra perché si differenzia per via di un'estensione come dire "minore". Di qui, la tendenza di una sottocultura a prefigurarsi come subordinata rispetto all'ideologia dominante. Inoltre, si rende necessario studiarla in relazione sia alla cosiddetta *parent culture* (la cultura generazionale dei genitori, detta anche "cultura madre") sia alla cultura egemonica (vale a dire quella che, di solito, detta condizioni all'interno di una società e tende a identificare sé stessa come "la cultura"). È proprio in base a questa duplice visione che emergono elementi di somiglianza e di discontinuità³⁰.

In questa sede, si vuole accogliere la definizione di sottocultura proposta da Lucio Spaziante – che a sua volta si basa sugli studi di Sarah Thornton³¹ – in quanto anticipa molte delle questioni che si intendono sviscerare nelle pagine a seguire e che, a ragion veduta, sono perfettamente ascrivibili al contesto della *ballroom culture*. Si riporta, per intero, la definizione dello studioso:

[I]a nozione di "sottocultura" (*subculture*) rappresenta, sin dalla tradizione sociologica americana degli anni Quaranta del secolo scorso, un oggetto metodologico nato dal tentativo di "mappare" alcuni aspetti del mondo sociale [...]. Una sottocultura si contraddistingue come un gruppo di persone che possiedono qualcosa in comune, il che distingue loro in modo significativo da altri gruppi sociali. A differenza di una *comunità*, termine cui può essere considerato prossimo, una sottocultura vive prevalentemente un più marcato stato di separatezza e di transitorietà, nonché una certa "devianza" e un carattere oppositivo rispetto a supposti ideali normativi [...]³².

²⁸ C. Pasquinelli, M. Mellino, *Cultura*, cit., pp. 252-253.

²⁹ L. Berzano, C. Genova, *Sociologia dei lifestyles*, Carocci, Roma 2011, p. 121.

³⁰ Ivi, p. 152.

³¹ S. Thornton, "General Introduction", in K. Gelder and S. Thornton (eds), *The Subcultures Reader*, Routledge, London/New York 1997, pp. 1-7: 1-2.

³² L. Spaziante, "La musica *popular* e gli studi culturali", in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, pp. 255-291: 257.

Al pari della nozione di cultura, però, anche quella di sottocultura si presenta fin da subito «one of the spongiest words in social science»³³, per utilizzare un'espressione di Hans Gerth e Charles Wright Mills, in quanto assorbe molteplici ulteriori significati, tra cui quello di comunità. A questo punto, pare legittimo domandarsi cosa distingue una sottocultura da una comunità, e in che modo tanto una sottocultura quanto una comunità interagiscono con la società e con la cultura stessa.

Secondo Carlo Colloca, una sottocultura si differenzia da una comunità per via di alcune «componenti che caratterizzano rispettivamente i due concetti al punto da non consentirne un'interscambiabilità di utilizzo»³⁴. Infatti, una comunità contempla la presenza di una popolazione stanziale che si raccoglie in un luogo ben preciso (per esempio, il quartiere) e di cui la famiglia costituisce l'elemento fondante. Al contrario, una sottocultura ospita al suo interno uno o più gruppi minoritari che per qualche ragione si trovano ad affrontare una condizione di precarietà rispetto agli stessi spazi in cui di solito si muovono. Inoltre, laddove si ritiene che una comunità sia inglobata nell'ordine sociale, una sottocultura è invece percepita come un insieme di persone dal carattere oppositivo, in grado di portare scompiglio nella tranquillità del vicinato. In questo senso, essa si ricollega al principio basilare di una controcultura, la quale, secondo Ross Haenfler, implica «extra-institutional challenges to *cultural* authorities»³⁵.

In *The Making of a Counter Culture* (1969)³⁶, Theodore Roszak si serve del termine “controcultura” per analizzare e comprendere le manifestazioni di antagonismo giovanile negli anni Sessanta del Novecento (per esempio, il movimento hippy). Come dimostrano gli studi e le ricerche condotte in seguito, le controculture hanno inteso colmare quel divario concettuale fra i movimenti sociali e le sottoculture, di certo «more culturally oriented and less formally organized than many movements, but more change oriented and oppositional than many subcultures»³⁷. Lo studioso J. Milton Yinger ha invece operato una netta distinzione

³³ H. Gerth, C. Wright Mills, *Character and Social Structure: The Psychology of Social Institutions*, Brace and Co., New York 1953, p. XVIII.

³⁴ C. Colloca, “Subcultura”, in G. Bettin Lattes (a cura di), *Per leggere la società*, Firenze University Press, Firenze 2003, pp. 303-336: 312.

³⁵ R. Haenfler, *Subcultures*, cit., p. 25.

³⁶ T. Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California Press, Berkeley 1969.

³⁷ R. Haenfler, p. 25.

fra controculture in conflitto con la società dominante e le diverse sottoculture, delineando queste ultime come gruppi che dispongono di «distinctive norms»³⁸ che riguardano da vicino «many aspects of life—religion, language, diet, moral values— or, for example, only a few separate practices among the members of an occupational group»³⁹ e che possono o meno opporsi alla cultura egemonica; esse attribuiscono infatti una maggiore importanza al carattere individuale, mostrando atteggiamenti poco coerenti rispetto a quelli incarnati dalle singole controculture.

Assumendo talvolta una configurazione ideologica, le controculture si oppongono a valori e istituzioni dominanti «even when, as frequently occurred, this does not take the form of an overtly political response»⁴⁰. Ciò ha riguardato solo marginalmente il movimento di liberazione omosessuale, che dal canto suo ha dato vita a nuove pratiche sociali, sperimentando fra l'altro modalità alternative di fare famiglia (recuperate, in un certo senso, anche dalla *ballroom culture*).

Tuttavia, ciò che caratterizza le controculture è un paradosso di fondo: se da una parte esse si oppongono a un possibile dialogo con la società di cui fanno parte, dall'altra si autorappresentano proprio in virtù di quella società. In altre parole, acquisiscono una propria espressione identitaria spettacolarizzando sé stesse, optando per azioni di contestazione, ostentando atteggiamenti provocatori (talvolta finanche distruttivi), di totale sfiducia verso la società e le sue regole; il tutto, attraverso l'esaltazione di un rifiuto.

Come è noto, uno dei movimenti più studiati è stato il punk, un collettivo di persone che ha fatto del confine il luogo prescelto dove mettere in atto forme di ribellione e di antagonismo sociale. Difatti, la controcultura punk si è data nel tempo i propri modelli di comportamento (per esempio, vestiario e linguaggio) e i propri spazi (per esempio, le aree di confine delle grandi metropoli), marcandoli con la propria presenza. In questo senso, la città rappresenta da sempre lo «spazio affettivamente connotato»⁴¹, l'equivalente indefinito di “posto”, in quanto

³⁸ J.M. Yinger, “Contraculture and Subculture”, in *American Sociological Review*, 25 (5), 1960, pp. 625-635: 627.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ S. Hall, T. Jefferson (eds), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Second Edition, Routledge, London/New York 2006, p. 48.

⁴¹ R. Paltrinieri, “Idioculture, significati e luoghi”, in *Sociologia urbana e rurale*, 70, 2003, pp. 101-112: 112.

generatore di identità, «centro di intenzionalità, memoria e desiderio»⁴², ma anche una “zona di transito” dove i rapporti fra gli individui svolgono un ruolo ben preciso.

È bene sottolineare la spontaneità dei vincoli fra i membri tanto di una sottocultura quanto di una controcultura, poiché ciascuno è mosso dal desiderio di inventare un proprio codice verbale – un “criptoletto” o, meglio ancora, un “socioletto”⁴³) mediante il quale veicolare un intento comune per raggiungere la propria identità (come si vedrà nel prosieguo, il gergo parlato nel circuito delle *ballroom* è utilizzato con il mero scopo di escludere chi è estraneo alla comunità stessa). Del resto, la scelta di un linguaggio che non osservi le regole della comunicazione ufficiale rappresenta anche un’occasione per esprimere il proprio disappunto nei confronti della società che lo rinnega – o, per dirla con Piergiorgio Pardo,

[è] un gesto di opposizione, un modo indiretto di fare politica senza dialogare in nessun modo con le istituzioni, anzi suggerendo decisamente per le vie di fatto l’impossibilità di questo dialogo⁴⁴.

Andando oltre il concetto di sottocultura, non sorprende affatto scoprire che esso condivide tratti comuni con quello, meno utilizzato, di “idiocultura”. A ben guardare, il termine (dal greco *ιδιος*, “privato”, “non appartenente ad altri”) è stato inizialmente esplorato da Gary Alan Fine, il quale, nella sua indagine etnografica sulle squadre di Baseball in cinque comunità del New England e del Minnesota, gli attribuisce un sistema multifaccettato di credenze, comportamenti e abitudini condivisi dai membri di un gruppo sociale e cui questi ultimi possono attingere per l’interazione futura. Inoltre, puntualizza Fine,

[m]embers recognize that they share experiences in common and these experiences can be referred to with the expectation that they will be understood by other members, and

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Con “socioletto” si fa riferimento alla variante linguistica impiegata da un particolare gruppo sociale, perlopiù utilizzata come gergo segreto e caratterizzata da un grado di opacità semantica così elevato da renderla spesso incomprensibile all’esterno. Si pensi per esempio al *Polari*, il criptoletto in uso nella cultura queer della Gran Bretagna del secondo Novecento, adottato dagli omosessuali per segnalare la loro appartenenza a un gruppo del tutto illegale senza dichiararla apertamente. Cfr. P. Baker, *Fabulosa! The Story of Polari, Britain’s Secret Gay Language*, Reaktion Books, London 2019. Questo aspetto sarà affrontato nel secondo capitolo a proposito del linguaggio delle *ballroom*.

⁴⁴ P. Pardo, *Le controculture giovanili. Le avanguardie di un mondo alternativo*, Xenia, Milano 1997, p. 66.

further can be employed to construct a social reality. The term, stressing the localized nature of culture, implies that it need not be part of a demographically distinct subgroup, but rather that it is a particularistic development of any group in the society⁴⁵.

In quest'ottica, i membri del gruppo sono consapevoli di poter fare riferimento alle esperienze di ogni singolo componente per lavorare insieme alla costruzione della realtà circostante. Dunque, grazie a questa prima definizione, è possibile inferire quanto segue:

1. sottocultura e idiocultura divergono fra loro in virtù della prospettiva di analisi adottata⁴⁶;
2. l'approccio idioculturale focalizza maggiormente l'attenzione su comportamenti particolaristici di gruppi culturali ristretti;
3. un'idiocultura nasce in modo spontaneo e naturale mediante il costituirsi prima e l'osservanza poi di poche regole informali, uno scambio reciproco di opinioni e di informazioni esplicite, consentendo infine ai membri del gruppo di comprendere e condividere esperienze.

Tra la fine degli anni Novanta del Novecento e i primi del 2000, la nozione di idiocultura è stata approfondita ulteriormente da studiosi che, secondo Tim Hallett, sono stati in grado di catturare «the “spirit” of idioculture by emphasizing the connection between groups and culture»⁴⁷. A mo' di esempio, nella loro analisi sulle associazioni di volontariato, Nina Eliasoph e Paul Lichterman⁴⁸ hanno messo in evidenza come gruppi diversi – formati perlopiù in base a legami di appartenenza e valori condivisi – fungano da mediatori di più ampie categorie culturali, codici verbali e norme di comportamento, per incoraggiarne l'utilizzo nelle interazioni della vita quotidiana.

⁴⁵ G.A. Fine, “Small Groups and Culture Creation: The Idioculture of Little League Baseball Teams”, in *American Sociological Review*, 44, 1979, pp. 733-745: 734.

⁴⁶ Anche Wendy Griswold ha prefigurato il rapporto tra sottoculture e idioculture in base ai loro elementi distintivi; a suo parere, infatti, le sottoculture tendono a generare idioculture fra esse molto diverse. W. Griswold, *Cultures and Societies in a Changing World*, Fourth Edition, SAGE, California 2013, pp. 60-61.

⁴⁷ T. Hallett, “Idioculture”, in G. Ritzer (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell, Malden, 2007, pp. 2237-2238: 2238.

⁴⁸ N. Eliasoph, P. Lichterman, “Culture in Interaction”, in *American Journal of Sociology*, 108 (4), 2003, pp. 735-794.

Più di recente, il concetto è stato reinterpretato da Derek Attridge sul modello di “idioletto”, ovvero «the particular version of available dialects spoken by an individual»⁴⁹, per fare riferimento all’idiocultura del singolo “artista”, vale a dire l’incessante e mutevole «combination of cultural materials and proclivities that constitutes any individual subject»⁵⁰.

1.3 Teorie sociologiche sulle sottoculture

In quest’ultima sezione si vuole offrire una mappatura delle maggiori teorie sociologiche sulle sottoculture, perlopiù in relazione agli studi condotti dalla Chicago School nel periodo intercorso fra i due conflitti mondiali, per giungere infine alla cosiddetta “seconda ondata” di studi sottoculturali che ha caratterizzato il periodo tra gli anni Novanta del Novecento e i primi 2000. Ciò che accomuna quasi tutte le indagini svolte in quest’arco temporale è, a primo acchito, la difficoltà nel trovare una definizione esaustiva di sottocultura.

Tra gli anni Venti e Quaranta del secolo scorso, la vita a Chicago (così come in molte altre città industrializzate) non è particolarmente semplice, specialmente per gli immigrati che per larga parte del giorno lavorano in miniera o nelle fabbriche con la sola prospettiva di una misera remunerazione. Inevitabilmente, a lungo andare si genera un malcontento fra coloro che vengono di fatto sfruttati, oltre a una serie di problematiche che riguardano più da vicino la criminalità e la delinquenza.

Stando alle prime teorie della scuola di Chicago, sia il crimine sia la povertà non hanno nulla a che vedere con il fallimento personale, morale e psicologico del singolo individuo, bensì con i comportamenti e le azioni ascrivibili all’ambiente circostante: la devianza rappresenta il sintomo di un problema sociale destinato a protrarsi per parecchi anni, andando di fatto a colpire diverse figure riconoscibili (per esempio vagabondi, senza-tetto e bande di zona), spesso obbligate a vivere nelle cosiddette “regioni interstiziali”⁵¹ delle grandi metropoli, che contribuiscono allo sviluppo progressivo del processo di urbanizzazione.

⁴⁹ D. Attridge, “Context, Idioculture, Invention”, in *New Literary History*, 42, 2011, pp. 681-699: 697.

⁵⁰ Ivi, pp. 682-683.

⁵¹ Il concetto di regione interstiziale fu introdotto da Frederic M. Thrasher nella sua indagine sul fenomeno delle *gangland* di Chicago. Thrasher studiò da vicino le zone isolate della città, dove le bande – servendosi di un proprio gergo e di un’organizzazione interna ben definita – elaboravano forme di resistenza verso la cultura egemonica. F.M. Thrasher, *The Gang: A Study of 1313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

Il primo a riflettere sulla questione è Robert E. Park⁵². Egli si persuade dell'idea che una disorganizzazione a livello sociale spinga le autorità a doversi confrontare irrimediabilmente con le questioni della devianza giovanile e della criminalità, e che quelle aree di transito in cui molti cittadini extracomunitari risiedono al tempo incarnano certamente la rappresentazione più autentica dell'inoccupazione e della povertà, soprattutto se messe a confronto con altre zone urbane limitrofe, leggermente più stabili, in cui vivono diversi gruppi minoritari.

Secondo Robert K. Merton⁵³, impedire ai gruppi emarginati l'accesso al potere della società legittima i continui atti di ribellione e di delinquenza. È su quest'idea che Albert Cohen fonda la sua teoria sulle sottoculture devianti: in *Delinquent Boys* (1955), l'autore sostiene che esse nascono in risposta a una condizione di frustrazione e d'impotenza, e che tale disagio spinge coloro che delinquono a prendere le distanze dal resto della società e ad influenzarsi reciprocamente. Il dialogo che viene man mano instaurandosi fra gli attori sociali gioca poi un ruolo decisivo nella creazione di nuove opportunità culturali, volte perlopiù alla «resolution of their problems of adjustment»⁵⁴.

Secondo la *labelling theory* proposta da Howard S. Becker⁵⁵, furti, trasgressioni e altre azioni criminose messe in atto dai membri delle bande di zona non sono devianti per natura, ma lo diventano solo quando la gente comune attribuisce a costoro l'etichetta di “delinquenti”. La devianza finisce quindi per essere concepita come un fenomeno sociale che comporta lo scontro (spesso iniquo) con i significati di identità non normative. In modo speculare, Erving Goffman introduce il concetto di “stigma” – «an attribute that is deeply discrediting»⁵⁶ – soprattutto in rapporto alla sua gestione in un determinato ambiente sociale:

[s]tigma management is an offshoot of something basic in society, the stereotyping or “profiling” of our normative expectations regarding conduct and character⁵⁷.

⁵² R.E. Park, “The City. Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment”, in K. Gelder (ed.), *The Subcultures Reader*, Second Edition, Routledge, London/New York 2005, pp. 25-34.

⁵³ R.K. Merton, “Social Structure and Anomie”, in *American Sociological Review*, 3 (5), 1938, pp. 672-682.

⁵⁴ A. Cohen, “A General Theory of Subcultures”, in Id., *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*, The Free Press, Glencoe 1955, pp. 49-72: 58.

⁵⁵ H.S. Becker, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press, New York 1963.

⁵⁶ E. Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Simon & Schuster, New York 1963, p. 3.

⁵⁷ Ivi, p. 51.

In breve, lo stigma è un “marchio” il cui valore è in prevalenza informativo; presenta un carattere arbitrario e fortemente soggettivo; e può infine svolgere una funzione di immediato riconoscimento.

Questa prima ondata di teorie fornisce un enorme contributo allo sviluppo di un ambito disciplinare in quegli anni poco sistematico; in particolare, ne emerge la convinzione che le sottoculture si generino a partire da specifiche circostanze sociali, piuttosto che da comportamenti psicopatologici. Infine, uno stereotipo che accomuna quasi tutte le analisi condotte riguarda la questione della marginalità dei gruppi collettivi, che vengono facilmente etichettati come criminali o fautori di disordine sociale, il che porta inevitabilmente alla diffusione di pratiche di stigmatizzazione.

Anche la scuola di Birmingham attribuisce notevole importanza al contesto sociale nella formazione delle sottoculture. Negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, esplose in tutto il Regno Unito un numero indefinito di controculture giovanili conseguentemente alla nascita dell'industria musicale e di quella cinematografica, che favorirono l'esposizione degli attori sociali alla cultura pop e a idee alternative.

In questo periodo di transizione, i collaboratori del Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham si dedicano allo studio delle cosiddette aggregazioni giovanili classiche (per esempio ted, mod, punk, skinhead) che a partire dagli anni Sessanta del Novecento svilupparono «spectacular features»⁵⁸, ovvero inconsuete modalità di espressione volte spesso a porsi in contrasto sia con la cultura madre sia con quella dominante (ostentando per esempio comportamenti anticonformisti, vestiario, acconciature e altri oggetti-simbolo per “sconvolgere” il senso comune). Tra le tematiche più affrontate si menziona quella inerente al concetto di classe sociale: mediante la tecnica dell'osservazione partecipante, si analizzano i comportamenti di intere classi di individui, particolarmente sensibili ai mutamenti sociopolitici dell'epoca. Scrive Haenfler: «[s]ubcultures therefore are primarily working-class phenomena, a reworking of the class struggle that had been occurring for generations»⁵⁹.

⁵⁸ S. Hall, T. Jefferson, *Resistance through Rituals*, cit., p. 3.

⁵⁹ R. Haenfler, p. 9.

Uno degli esiti più importanti della scuola di Birmingham è *Resistance through Rituals* (1976) di Hall e colleghi, opera che dà conto non solo del contesto sociale in cui operarono i giovani della classe operaia britannica, ma anche delle pratiche (e produzioni) culturali via via realizzate⁶⁰. La natura *in fieri* di questo lavoro è confermata dallo stesso Hall, che, nell'introduzione all'edizione inglese, dichiara apertamente:

[t]he results and formulations offered are, therefore, part of work-in-progress. They do not pretend to be either final, definitive or "correct". We hope they will lead to further work, discussion and clarification and that, on other occasions, some of this can be reflected in the pages of the journal⁶¹.

Un aspetto interessante della tradizione di Birmingham riguarda il rapporto intrinseco fra sottoculture giovanili e cultura di massa commerciale. Sempre secondo Hall e collaboratori, le pratiche agite dagli attori sociali sono da intendersi come forme di produzione di identità collettiva; ciò giustifica l'atteggiamento di resistenza messo in atto attraverso l'uso sovversivo di oggetti simbolici che richiedono di essere decifrati, interpretati o, per dirla sempre con Hall, "decodificati", al fine di sperimentare modi alternativi di concepire sé stessi.

Un ulteriore esito della Birmingham School è riconducibile all'uscita del volume di Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (1979), considerato ormai da sempre un punto di riferimento imprescindibile per lo studio delle culture musicali giovanili. Hebdige ritiene che le sottoculture si contraddistinguano per via dello stile estetico di cui si fanno promotrici. Egli intende lo stile sottoculturale sotto forma di *bricolage* creativo⁶², ovvero la mescolanza o il rifacimento di alcuni oggetti culturali in funzione di una specifica identità collettiva. In sostanza, capire le sottoculture vuol dire decodificare il loro stile d'azione; quando esso si traduce in espressione simbolica, allora significa che il suo obiettivo è quello «di sviare i significati dai suoi

⁶⁰ Dopo una prima parte teorica dedicata alle definizioni di sottocultura, cultura e classe sociale, la seconda sezione – squisitamente etnografica – fa il punto della situazione sulle risposte culturali di ted, mod e skinhead, giusto per citare solo alcune delle controculture giovanili, per poi fare un affondo sul movimento delle Comuni e sui temi dell'inoccupazione e del consumo di droga. Le ultime due parti dedicano invece ampio spazio alle politiche della cultura giovanile, al concetto di marginalità, al rapporto fra coscienza di classe e coscienza generazionale e, infine, alla logica dell'indagine nell'osservazione partecipante.

⁶¹ S. Hall, T. Jefferson, p. XXXIII.

⁶² D. Hebdige, *Subculture*, cit., p. 103.

usi comuni»⁶³. Un po' come a dire: non può esserci stile senza shock, senza appunto “panico morale”.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, e più in particolare nel decennio successivo, si registra un cambio di prospettiva nella concezione stessa delle sottoculture. In questo periodo, gli studiosi si improvvisano veri e propri etnografi e, servendosi della tecnica dell'osservazione partecipante, indagano in prima persona lo stile di vita (e d'azione) delle sottoculture emergenti – gruppi in cui essi stessi erano cresciuti. A tal riguardo, vale la pena sottolineare che gran parte delle ricerche condotte in questa fase prendono ufficialmente le distanze dall'impostazione classica della scuola di Birmingham, privilegiando la centralità del *subcultur*er e le sue capacità di scelta fra infinite possibilità offerte dall'industria culturale. Contestualmente, puntano l'attenzione sull'«edonismo rispetto alla dimensione oppositiva collettiva»⁶⁴, dando infine ampio risalto alla «fluidità delle identità rispetto alla tenacia delle disuguaglianze sociali»⁶⁵. Secondo numerosi ricercatori dell'epoca, la cultura dominante finisce per inglobare le sottoculture, mettendone a fuoco il valore intrinseco, al fine di evidenziarne gli aspetti per così dire creativi.

Nel 1995, Sarah Thornton propone il rivoluzionario concetto di “capitale sottoculturale”, elaborato a partire dalla nozione di “capitale culturale” di Pierre Bourdieu⁶⁶. A detta della studiosa, all'interno di ogni singola sottocultura il capitale può essere sia “oggettificato” (si pensi per esempio allo sfoggio di abiti e accessori ritenuti appropriati) sia “incorporato” (per esempio, la tendenza all'uso di un gergo corretto). In breve: così come il capitale culturale «is personified in “good” manners and urbane conversation»⁶⁷, è ugualmente certo che il capitale sottoculturale «is embodied in the form of being “in the know”, using (but not over-using) current slang»⁶⁸. È inoltre dotato di un tratto distintivo ed è, al tempo stesso, una risorsa preziosa da utilizzare nell'interazione con i membri della comunità:

⁶³ C. Pasquinelli, M. Mellino, p. 253.

⁶⁴ P. Magaudda, “Ridiscutere le sottoculture. Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali”, in *Studi Culturali*, 6 (2), 2009, pp. 301-314: 303.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Bourdieu intende il capitale culturale nelle due accezioni di “capitale scolastico”, ovvero l'insieme delle conoscenze acquisite nel periodo di formazione, e di “capitale ereditario”, vale a dire i valori tramandati dalla cultura genitoriale. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Minuit, Paris 1979.

⁶⁷ S. Thornton, “The Social Logic of Subcultural Capital”, in K. Gelder (ed.), *The Subcultures Reader*, cit., pp. 184-192: 186.

⁶⁸ *Ibidem*.

[s]ubcultural capital confers status on its owner in the eyes of the relevant beholder. In many ways it affects the standing of the young like its adult equivalent⁶⁹.

Recuperando il concetto di “simulazione” del francese Jean Baudrillard⁷⁰, Steve Redhead ritiene invece che le sottoculture non siano altro che un conglomerato di appropriazioni (o perfino il rifiuto) di espressioni estetiche già in voga nella cultura dominante. In altre parole, una sottocultura assimila determinati elementi della cultura di massa e, contestualmente, li “risignifica” – li riutilizza a proprio vantaggio trasformandone il significato.

Da ultimo, anche la corrente postmoderna ha fornito il proprio contributo allo studio delle sottoculture. Le analisi che ne sono scaturite propongono nuove definizioni, volte perlopiù a soppiantare la classica nozione di sottocultura. Fra queste, vale la pena menzionare quelle maggiormente dibattute: *lifestyle* e *scene*.

Il concetto di *lifestyle* è stato approfondito da David Chaney che, a propria volta, distingue tra *lifestyle* e *way of life*. Laddove il “modo di vita” sia «typically associated with a more-or-less stable community»⁷¹ e si esprima sotto forma di «shared norms, rituals, patterns of social order and probably a distinctive dialect or speech community»⁷², uno “stile di vita” è di contro da ritenersi un insieme di pratiche o affinità che si fondano su «displays of consumer competence»⁷³. In altre parole, uno stile di vita tiene conto anche di gusti e sensibilità estetiche, modi di esprimersi e di vestire, scelte alimentari, hobby e altri interessi specifici di ogni gruppo minoritario. Inoltre, secondo Haenfler uno stile di vita «encompasses one’s personal self-expression, an attempt to distinguish oneself from others»⁷⁴.

La categoria di *scene* è stata invece introdotta da John Irwin⁷⁵ per riferirsi a un contesto in cui gli attori sociali condividono un medesimo progetto di vita. A suo parere, in una società possono coesistere più scene e coloro che per scelta vi aderiscono sono perfettamente consapevoli del ruolo che occupano nella cultura di

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ J. Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris 1981.

⁷¹ D. Chaney, *Lifestyles*, Routledge, London/New York 1996, p. 92.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 97.

⁷⁴ R. Haenfler, p. 23.

⁷⁵ J. Irwin, “Notes on the Status of the Concept Subculture”, K. Gelder (ed.), *The Subcultures Reader*, pp. 73-77.

appartenenza. Per Ken Gelder, infatti, «[p]eople “make scenes” in the city, doing certain things together in certain places. They are performative and expressive, “self-conscious actors” in whatever scene they inhabit»⁷⁶. Tuttavia, gli spazi o le attività proposte non sempre riuniscono individui facenti parte dello stesso gruppo sociale; spesso, tali individui sono caratterizzati da un certo grado di estraneità (e di diversità) proprio nel modo di concepire le molteplici situazioni della vita quotidiana. Se da una parte, allora, una scena è imperniata su norme culturali condivise, dall'altra consente forme “fluide” di aggregazione sociale. In quest'ottica, la scena è un territorio sia fisico sia socioculturale, riconducibile più all'attraversamento che all'appartenenza, giacché è prevedibile «lo spostamento da una scena all'altra quando un contesto non soddisfa più le esigenze individuali»⁷⁷.

Come si dirà a proposito della *ballroom culture*, i membri della comunità queer possono scegliere di vivere contestualmente in più spazi abitativi e, pur attenendosi a precise regole di comportamento, non sempre si sentono parte integrante di questo o di quel gruppo marginale. Ciò che hanno però in comune è la capacità di muoversi in un medesimo ambiente sociale che consente loro di esprimere liberamente la propria *agentività*⁷⁸. Per molti, la scena delle *ballroom* diventa un rifugio, uno spazio fondamentale dove acquisire abilità che possano servire alla sopravvivenza nel mondo urbano.

⁷⁶ K. Gelder, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, Routledge, London/New York 2007, p. 45.

⁷⁷ L. Berzano, C. Genova, *Sociologia dei lifestyles*, cit., p. 217.

⁷⁸ L.M. Ahearn, “Agentività”, in A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma 2002, pp. 18-23.

CAPITOLO 2

La sottocultura delle *ballroom*

2.1 Alle origini della *ballroom culture*

Storici e giornalisti fanno in genere risalire la nascita della *ballroom culture* alla seconda metà dell'Ottocento⁷⁹, più precisamente a quando nel marzo 1869 l'Hamilton Lodge di Harlem diede «its first queer masquerade ball»⁸⁰, un evento al quale parteciparono migliaia di individui provenienti da ogni angolo degli Stati Uniti d'America⁸¹. Passato alla storia come il “Faggots Ball”, fu un avvenimento di straordinaria importanza per la cultura queer e afroamericana, non solo perché radunava soggettività di vario orientamento sessuale, ma soprattutto perché costituiva un primo tentativo di far convergere una comunità che *de facto* non esisteva ancora. Come spesso accade, però, non tardarono ad arrivare le prime reazioni avverse, specialmente da parte di esponenti religiosi che reputarono l'evento fonte di immoralità e causa di perdizione; altre, invece, manifestarono fin da subito

⁷⁹ La storia della *ballroom scene* statunitense è alquanto difficile da ricostruire, essendo stata tramandata principalmente attraverso testimonianze orali. Lo conferma anche Michael Roberson in un volume pubblicato nel 2025: «[m]any of the stories and intricacies of drag and Ballroom are found only in oral traditions, where history is passed down via generations stories. It's though these oral traditions that communities share cultural values and provide a counternarrative to the one told by and through the lens of folk who hold hegemonic power and make decisions about whose epistemology is privileged to be included in the lexicon of history. But through contextual analysis of the few resources we do have, alongside these oral histories, we can often create a narrative that tells a story that is as close to reality as possible». M. Roberson, *Ballroom. A History, a Movement, a Celebration*, Running Press, Philadelphia 2025, p. 75.

⁸⁰ T. Lawrence, “‘Listen, and You Will Hear all the Houses That Walked There Before’: A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing”, in S. Baker (ed.), *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, London 2018, pp. 3-10: 3.

⁸¹ Di tale migrazione ha parlato anche Eric Garber nella sua ricostruzione storica sugli albori delle sottoculture queer in America: «[t]he key historical factor in the development of the lesbian and gay subculture in Harlem was the massive migration of thousands of Afro-Americans to northern urban areas after the turn of the century. [...] Within two decades, large communities of black Americans had developed in most northern urban areas. So significant was this shift in population that it is now referred to as the “Great Migration”. Black communities developed in Chicago, Detroit, and Buffalo, but the largest and most spectacular was Harlem, which became the mecca for Afro-Americans from all over the world». E. Garber, “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”, in M. Duberman *et al.* (eds), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New Amsterdam Library, New York 1989, pp. 318-21: 319. Lo stesso ha fatto Rictor Norton in tempi più recenti: «[e]xact numbers cannot be determined, but it is clear [...] that very large numbers of homosexuals migrated to New York between the 1880s and the 1930s, where they quickly found jobs, housing and a social circle through their links with other queers [...]. The migration of black people to New York contributed not only to the Harlem Renaissance but to a very widespread black gay culture within the community [...]. During the 1930s as many as 8,000 black drag queens and black working-class “flaming faggots” attended the annual Hamilton Lodge Ball.». R. Norton, *The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, Bloomsbury, New York 2016, pp. 257-258.

entusiasmo e fascinazione per una sottocultura urbana già esistente e sotterranea che, nel giro di un secolo, avrebbe raggiunto l'apice della notorietà.

Intorno al 1890, uno studente di medicina della North Carolina in visita a New York si imbatté in un avvenimento simile al precedente, questa volta tenutosi alla Walhalla Hall nel Lower East Side di Manhattan, dove il giovane riscontrò un elevato numero di partecipanti: «some five hundred same-sex male and female couples “waltzing sedately to the music of a good band”»⁸², riporta scrupolosamente George Chauncey in *Gay New York* (1994), il primo libro di storia sociale dedicato alle comunità gay d'America nel periodo antecedente alla Seconda Guerra Mondiale. Ma non è tutto. Nel 1896, un medico riferì di un gruppo di uomini – «the “Fairies” of New York»⁸³ – che organizzava balli clandestini come quelli che si tenevano in Europa, dove i più coraggiosi indossavano «the ladies' evening dress»⁸⁴.

Questi show, che si intensificarono nel periodo tra il 1919 e il 1935 ospitando nel complesso oltre 6.000 persone⁸⁵, venivano allestiti da maschi bianchi omosessuali e si rivolgevano a un pubblico sempre più vasto. I luoghi di incontro variavano di frequente⁸⁶, presumibilmente in virtù del crescente numero di partecipanti, per non urtare la sensibilità di chi guardava a questi momenti di svago con atteggiamento di ostilità e repulsione.

Invitato dall'imprenditrice A'Lelia Walker ad assistere a una *drag ball* proprio in quegli anni, il poeta gay afroamericano Langston Hughes ne parlò in seguito con dovizia di particolari nella sua autobiografia, *The Big Sea* (1940):

[s]trangest and gaudiest of all Harlem spectacles in the '20's [...] is the annual Hamilton Club Lodge Ball at Rockland Palace Casino. [...] It is the ball where men dress as women and women dress as men. [...] For the men, there is a fashion parade. Prizes are given to the most gorgeously gowned of the whites and Negroes who, powdered, wigged, and rouged, mingle and compete for the awards⁸⁷.

⁸² G. Chauncey, *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Basic Books, New York 1994, p. 293.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ E. Garber, “A Spectacle in Color”, cit., p. 325.

⁸⁶ Tra i più noti locali del tempo si annoverano l'Astor Hotel, l'Elks Lodge, il Madison Square Garden e il Rockland Palace.

⁸⁷ L. Hughes, *The Big Sea. An Autobiography*, Hill and Wang, New York 1940, p. 273.

Constatata finanche la presenza di celebrità del mondo dell'intrattenimento, soprattutto di etnia caucasica, Hughes iniziò a ritenere che quello di Harlem fosse un periodo indiscutibilmente florido, una specie di Rinascimento queer in cui «the Negro was in vogue»⁸⁸.

Svolti con cadenza annuale, col tempo i balli assunsero le sembianze di vere e proprie sfilate, note come «the parade[s] of the fairies»⁸⁹, che sempre più spesso vedevano il coinvolgimento di intraprendenti drag queen in competizione fra loro. Nel corso della serata giungeva inoltre il momento più atteso: quello in cui i partecipanti raggiungevano il centro della sala e, a coppie, danzavano fino a tarda mattinata; del resto, i balli cominciavano alle cinque del mattino in primis per non attirare i sospetti della polizia, ma anche per consentire alle cosiddette *working girls* di lavorare come prostitute sino a notte fonda⁹⁰. Fra le coppie, talvolta formate sul momento, aleggiavano individui che a primo acchito passavano per eterosessuali – vale a dire uomini gay che privilegiavano uno stile *butch*⁹¹, ma anche donne lesbiche vestite da uomini, uomini che indossavano abiti femminili oppure semplicemente donne eterosessuali.

Se da un lato i balli acquisivano sempre più importanza nel tempo, dall'altro lo stato di New York si sentiva sempre più chiamato a intervenire, tanto che nel 1923 emanò il “New York Disorderly Conduct Statute” nell'intento di sanzionare ufficialmente i rapporti promiscui fra persone dello stesso sesso, bollandoli come veri e propri reati (*criminal offense*). In tutta risposta, i promotori delle *ball* continuarono noncuranti ad allestirne; ciò perlomeno fino a quando, nell'autunno del 1931 (e comunque in concomitanza con i cosiddetti anni del Proibizionismo), la polizia avviò una serie di incursioni negli spazi pubblici deputati allo svago e al

⁸⁸ Ivi, p. 228.

⁸⁹ T. Lawrence, “Listen, and You Will Hear all the Houses That Walked There Before”, cit., p. 3, mia enfasi.

⁹⁰ La questione sarà riportata anche da una *black butch woman* in *Paris Is Burning*, il lungometraggio sulla *drag ball culture* di New York prodotto e diretto da Jennie Livingston. Ammiccando alla regista, indicandole un angusto nascondiglio, la donna chiederà: «[b]alls are usually late because of the fact that we're waiting for the working girls to get there». Un tasto dolente quello della prostituzione, che prova a chiarire persino Venus Xtravaganza, il cui corpo sarà rinvenuto nella stanza di uno squallido motel non molto tempo più tardi: «[m]ost of all the drag queens that are involved in the balls, say ninety percent of them, are hustlers. I guess that's how they make their money to go to the balls and get whatever they need and stuff». Si prende il riferimento e la citazione da L. Hilderbrand, *Paris Is Burning. A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2013, pp. 68-69.

⁹¹ Il termine *butch* si riferisce, in questa sede, a uomini queer dalle caratteristiche virili, come testimoniato dal già citato Lawrence (2018). Per altre accezioni e sfumature del termine, si veda la tassonomia proposta da M.M. Bailey in 2009 e successivi contributi.

divertimento, specialmente in quelli che favorivano il consumo di alcolici e stupefacenti, e optò per una repressione definitiva dei balli. Capitava infatti di frequente che gli agenti dovessero contenere le folle, che dal canto loro opponevano resistenza.

Con lo scoppio poi della Seconda Guerra Mondiale, furono in molti a tentare la fuga rientrando nel proprio paese d'origine, pur essendo stati obbligati ad arruolarsi; inoltre, in quegli stessi anni, le forze dell'ordine intensificarono i controlli nei luoghi pubblici e ricorsero allo stratagemma dell'adescamento (oggi moralmente inaccettabile) per cogliere in fallo chiunque fosse omosessuale e stesse compiendo qualsivoglia azione a sfondo sessuale: fingendosi in prima battuta interessati ai malcapitati, finivano per esibire il distintivo e, da ultimo, procedere alla loro cattura.

Nel frattempo, la Grande Mela continuava ad accogliere spettatori incuriositi e desiderosi di “fare comunità”. Nel marzo 1953, *Ebony* – il mensile dedicato alla popolazione afroamericana degli Stati Uniti – riportò che più di 3.000 individui si accalcarono all'Harlem Rockland Palace per assistere all'annuale *drag ball*, ma soprattutto per vedere danzare «men who like to dress in women's clothing parade before judges in the world's most unusual fashion shows»⁹².

La fine degli anni Sessanta vide il debutto dei primi conflitti razziali fra gli stessi membri della *drag ball culture*. Proprio in quegli spazi in cui si erano tenuti gli spettacoli oggi passati alla storia sotto forma di eredità culturale, le drag queen di colore cominciarono a schiarirsi il viso con il trucco per avere maggiori possibilità di vincere le competizioni⁹³. Non ebbero tuttavia fortuna e, nonostante le proteste (talvolta con una velata aggressività), non riuscirono mai a trovare un punto di incontro. Fu in un clima di completa insoddisfazione che queste donne – nate biologicamente uomini – cominciarono a organizzare *ball* per conto loro e per loro e al contempo «looked for opportunities to create a sociocultural world that was truly all their own»⁹⁴.

⁹² Cfr. L. Hilderbrand, *Paris Is Burning*, cit., p. 46; e T. Lawrence, cit., p. 3.

⁹³ Nel 1990, in occasione dell'uscita di *Paris Is Burning*, il protagonista Dorian Corey ricorderà che le drag queen di un tempo volevano assomigliare alle grandi star della moda e del cinema; pertanto, «[no]body wanted to look like Lena Horne. Everybody wanted to look like Marylin Monroe» (17':56"). *Paris Is Burning*, cit.

⁹⁴ F.L. Roberts, “There's No Place Like Home: A History of House Ball Culture”, in *WireTap Magazine*, 6 June 2007, <https://transgriot.blogspot.com/2008/02/theres-no-place-like-home-history-of.html>

Il primo di una lunga serie di spettacoli fu organizzato con successo proprio nell'anno 1962. La giovane Lottie, una drag queen impiegata al Welfare Office di New York, chiese alla portoricana Crystal LaBeija, «[o]ne of the few black queens to be awarded a Queen of the Ball title at a white-organised ball»⁹⁵, di promuovere insieme un evento per sole drag queen afroamericane. Bastò poco per convincere quest'ultima, stanca dei continui soprusi da parte della stessa comunità LGBTQ+⁹⁶ per via della propria carnagione, tanto più che denunciò il problema in *The Queen*⁹⁷, film documentario del 1968 diretto da Frank Simon sulle note vicende del “Miss All-American Camp Beauty Pageant”, il concorso di bellezza drag tenutosi al Town Hall di New York nel 1967 (in giuria, quell'anno, c'erano persino Andy Warhol, Larry Rivers e George Plimpton)⁹⁸.

Il “LaBeija Ball” si svolse come previsto nel 1972 all'Up the Downstairs Case, un bar di Harlem fra la West 115th Street e la 5th Avenue, dove fu fondata la House of LaBeija, con Crystal nel ruolo di capostipite⁹⁹. Presto, anche altre queen cominciarono a formare le proprie case – autentiche famiglie queer capeggiate da una *mother* o da un *father* che si prendeva cura dei propri *children*. Un aspetto da non tralasciare, soprattutto per comprendere ciò di cui si parlerà nei prossimi paragrafi, è che raramente i membri di una *house* erano (e tutt'oggi sono) vincolati da legami di sangue. A riprova di ciò, Ivan Monforte afferma:

[b]ut the bonds of love, trust, and devotion are just as strong, as are the drama, betrayals, and injustices that sometimes occur within families. The children are sometimes from

⁹⁵ T. Lawrence, p. 4.

⁹⁶ In questa sede, le espressioni “comunità LGBTQ+” e “comunità queer” sono utilizzate in maniera intercambiabile. Inoltre, per facilità di lettura, pur volendo “mantenere la complessità” (cfr. Caruso 2022) e senza alcun intento di volere inconsapevolmente cancellare la storia di intere comunità, si ricorre alle medesime espressioni anche quando sul piano ideologico sarebbe anacronistico servirsene.

⁹⁷ *The Queen* (dir. F. Simon) 1968, Grove Press, USA, 68 min.

⁹⁸ L'episodio è riportato da Tom Fitzgerald e Lorenzo Marquez nel puntuale studio da loro condotto sulla cultura drag contemporanea: «[i]n 1967, at the Miss All-American Camp Beauty Pageant held in New York, the reigning Miss Manhattan, a big-haired, kohl-eyed glamour queen named Crystal LaBeija, walked offstage mid-ceremony upon learning her status as a third runner-up. She wanted no part of what was about to go down, although as it turned out, she had plenty of thoughts she was willing to express on the matter». T. Fitzgerald, L. Marquez, *Legendary Children: The First Decade of RuPaul's Drag Race and the Last Century of Queer Life*, Penguin Books, New York 2020, p. 33. Su questo aspetto torna anche il già citato Michael Roberson: «[f]or many within the House/Ball community, this was the inciting incident of the modern Ballroom scene. Ready for the adulation she deserved, within a few years Crystal started something of her own». M. Roberson, *Ballroom. A History, a Movement, a Celebration*, cit., p. 108.

⁹⁹ Delle *house* e della funzione genitoriale nella *ballroom culture* statunitense si parlerà nel par. 2.2.

broken homes, rejected by their families, communities, and schools because of their sexual and/or gender expressions. Others come from stable homes with a mom and dad, are active in their communities [...]. The mother and father of the houses help the children navigate the community through the ball system¹⁰⁰.

Ancora oggi è forte la tendenza a confondere il fenomeno delle *drag ball* con quello delle *house*: laddove, come si accennava in apertura, la nascita delle *ball* risale ai primi anni del Novecento, quello delle *house* è un avvenimento più recente, che, nelle parole di Frank L. Roberts, «emerged in the specific socioeconomic and political contexts of 1970s and 1980s post-industrial New York»¹⁰¹.

Oltre alla già citata House of LaBeija, fra il 1970 e il 1980, Harlem vide istituirsi parecchie altre *house*: tra le più importanti si citano la House of Corey, la House of Dupree e la House of Pendavis. Queste case trasformarono radicalmente il circuito della *ballroom culture* dell'epoca, che gradualmente assunse le sembianze di una vera e propria sottocultura, di pari passo col suo graduale assorbimento da parte della cultura dominante della società americana. Inoltre, i membri delle *house* adottarono un complesso sistema linguistico capace di descrivere e rappresentare al meglio la loro identità di genere: a titolo esemplificativo, *butch queen* era un termine comunemente attribuito a qualunque individuo nato biologicamente uomo che si identificava (o viveva) come tale¹⁰².

Se da un lato l'inizio delle *black ball* coincise con l'inasprimento delle proteste per i diritti civili degli afroamericani, dall'altro la formazione di nuove *house* collimò con un desiderio di rivalsa sociale proprio di questi ultimi, concretizzatosi soltanto in seguito ai movimenti di liberazione omosessuale del 1969, meglio conosciuti come “moti di Stonewall”¹⁰³.

¹⁰⁰ I. Monforte, “House and Ball Culture Goes Wide”, in *The Gay and Lesbian Review/Worldwide*, 17 (5), 2010: Subcultures of Gaydom, pp. 28-30: 28-29.

¹⁰¹ F.L. Roberts, “There’s No Place Like Home: A History of House Ball Culture”, cit.

¹⁰² Anche di questo ulteriore aspetto si parlerà in maniera approfondita nel paragrafo 2.2.

¹⁰³ Lo Stonewall Inn era un noto bar gay situato nel Greenwich Village di New York che disponeva di una grande sala da ballo dove ci si poteva intrattenere fino a tarda serata. I gestori dell'esercizio erano tenuti a corrispondere illecitamente una somma di denaro alla polizia affinché questa chiudesse un occhio e consentisse loro di portare avanti indisturbati le loro attività ricreative. Per un approfondimento sul tema si rimanda a M. Duberman, *Stonewall. The Definitive Story of the LGBTQ Rights Uprising that Changed America*, Penguin Publishing Group, New York 2019. Per una narrazione in chiave pop, si consiglia l'ascolto di *La rivolta di Stonewall*, puntata di WikiRadio/Rai Radio 3 del 28 giugno 2013 a cura di F. Cleto, <https://www.raiplaysound.it/audio/2013/06/La-rivolta-di-Stonewall-raccontata-da-Fabio-Cleto-df9ffc56-f94b-437d-8ea1-7ea8d6e8009f.html>.

Le case fiorirono in un periodo di forti tensioni sociali. Gli anni Settanta registrarono infatti un incremento delle bande di zona, soprattutto nel South Bronx, evento che non rappresentava di certo una novità per la popolazione americana, considerato che queste gang di giovani criminali si erano palesate già a partire dalla metà degli anni Quaranta, per poi protrarsi fino a tutto il 1960. Per non incorrere nel rischio di essere associati a tali bande, i membri della *drag ball culture* decisero di fondare le proprie gang e diedero loro il nome di *house*, forse per sancire un'ulteriore differenza: laddove le bande di zona usavano la violenza per imporsi e perseguivano scopi criminali, le *house* usavano gentilezza e perseguivano scopi sociali/affettivi.

Tali *house* nacquero soprattutto in risposta al numero sempre più crescente di figli ripudiati dalle famiglie d'origine a causa del loro orientamento sessuale. Alla base vi era un principio di mutua assistenza, tale per cui i membri si prendevano cura l'uno dell'altro e si prodigavano equamente nelle faccende domestiche. I più fortunati avevano un lavoro tradizionale capace di garantire non solo a sé stessi, ma anche all'intera famiglia di cui facevano parte, un introito economico dignitoso. Appartenere a una *house* contemplava poi la possibilità di accedere all'universo delle *ballroom*, occasione utile non solo per ampliare la rete di amicizie (essenziale per sopravvivere in quel contesto), ma anche per raggiungere un certo grado di notorietà e farsi un nome, nonché da ultimo fondare una propria casa.

Le *house* si moltiplicarono ulteriormente nel corso degli anni Ottanta: la House of Ninja fu fondata nel 1981 da Will Ninja, mentre nel 1982 toccò a Hector Xtravaganza fondarne una propria; la House of Xtravaganza – la prima a maggioranza nera dell'intera *ballroom community* – fu tra quelle a crescere un gran numero di membri talentuosi e di spicco, tra cui la giovane e bellissima Angie che diventò *mother* nel 1984.

Contestualmente proliferarono anche le *ball*. Erano avvenimenti di vitale importanza e ciascuna *house* ambiva ad organizzarne una; le più prestigiose si adoperavano al meglio per organizzarne circa una al mese. Per fare ciò, serviva non solo un'attenzione particolare alla gestione dell'evento di per sé, ma anche un'estenuante preparazione fisica, a partire dalla scelta dei costumi da indossare fino alle coreografie da improvvisare per la serata. Di fatto, tutti i membri delle case (soprattutto le/i loro capostipiti) vivevano in funzione delle *ball* e poco importava quanto tempo e quanto impegno fosse necessario investire: esserci, esibirsi e, soprattutto, vincere spazzavano via ogni fatica.

Le *ball* divennero vere e proprie maratone che al loro interno ospitavano un gran numero di *category* – un aspetto centrale nello svolgimento di una *ball*, che verrà approfondito più avanti. Per quanto svolgessero un ruolo relativamente minore, le categorie esistevano già intorno agli anni Venti e Trenta del Novecento; fu solo a partire dagli anni Settanta che presero piede e acquisirono rilevanza: se si voleva accedere a una *ball* come partecipanti attivi, si era obbligati a aderire a una specifica categoria¹⁰⁴.

Quello che accadeva sul momento al centro della pista da ballo, man mano che le diverse personalità sfilavano e danzavano, era un rituale ben consolidato e quasi sempre scandito da una sequenza di gesti e pose ispirate a note fotomodelle delle copertine di *Vogue*, indubbiamente la rivista di moda più importante al mondo. Si ricorreva (come del resto avviene ancora oggi) a un linguaggio corporeo espressivo, illuminato da sguardi di sfida che talvolta rasentavano realmente la minaccia – una specie di danza tra persone che non si piacciono in quanto rivali: in una parola, *voguing*.

Sbocciato nei primi anni Sessanta del Novecento annoverando tra le fonti di ispirazione i gesti dei mimi e le pose dei geroglifici egizi, col tempo il *voguing* si rifece alla ginnastica artistica e ad altre discipline coreutiche¹⁰⁵; questo stile di danza implica infatti movimenti assai contorti ma particolarmente dinamici, pose rigide e angolari che rendevano il “dialogo” fra i partecipanti molto acceso. Non mancavano momenti di scontro diretto, che sfociavano nel cosiddetto *insulto intracomunitario* (“reading”), ma talvolta anche nella provocazione ironica e arguta (“throwing shade”) o, nella peggiore delle ipotesi, in reazioni di violenza verbale e fisica insieme (“coming for”)¹⁰⁶. Tutto questo per vincere una categoria, per guadagnarsi la certezza di essere stati i migliori performer della serata.

¹⁰⁴ Fra le più note al tempo: *Runway* (i concorrenti vengono giudicati in base alla loro capacità di sfilare); *Face* (competizione basata sul mostrare il proprio viso, esaltandone le qualità, attraverso la mimica facciale); *Realness* (categoria in cui si mostra la capacità di essere quello che la giuria richiede: per esempio *Schoolboy Realness* prevede che i partecipanti si calino nei panni di uno studente, servendosi all’occorrenza di accessori tipicamente scolastici); *Sex Siren* (categoria basata sul sex appeal dei concorrenti, di solito propensi all’uso di indumenti attillati che lasciano intravedere parti del corpo).

¹⁰⁵ Stando a una versione un po’ meno accreditata, la storia del *voguing* si ricollega a quella del sistema carcerario statunitense. Tale danza (all’epoca denominata *presentation*) si sarebbe infatti manifestata nel penitenziario di Rikers Island, il luogo di detenzione locale della città di New York sul finire degli anni Sessanta del Novecento, e si sarebbe limitata a enfatizzare pose decise. Cfr. L. Hilderbrand, p. 91; e T. Lawrence, p. 6.

¹⁰⁶ Lo ribadisce anche Monforte: «[s]ometimes these competitions can get physical in all kinds of ways. Certain houses have been known to get violent after losing at a ball». I. Monforte, “House and

Aggiudicarsi la vittoria, in una *ball*, significava *de facto* portarsi a casa un premio in denaro, un riconoscimento che tuttavia si limitava a fotografare un preciso istante nel tempo, tant'è che la possibilità di perdere la notorietà acquisita era praticamente dietro l'angolo; per questo motivo, spesso capitava che persino le *house* più consolidate finissero per sciogliersi o sostituire i membri considerati più deboli con altri più promettenti.

La *ballroom culture* continuò a far parlare di sé soprattutto quando, nell'ottobre 1988, Chi Chi Valenti scrisse per *Details* un articolo sulle «close-knit clubbing families»¹⁰⁷ di New York. A titolo informativo, se ne riporta un frammento:

[m]odern balls, with their judging panels holding up numbered scorecards, petty jealousies among lifelong rivals, and partisan crowds booing their favorite's low scores, have all the flavor of great sporting events¹⁰⁸.

Nel 1989 alcuni professionisti del *voguing* furono reclutati dallo stilista Thierry Mugler per una delle sue sfilate di moda a Parigi, contribuendo in modo significativo al successo della *ballroom culture*. La svolta avvenne però quando, nello stesso anno, Susanne Bartsch e Annie Flanders allestirono una "Love Ball" presso la Roseland Ballroom di New York, con l'intento di sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema dell'AIDS. Il *New York Times* riportò esattamente queste parole: «[t]he evening had all the elements that make New York City nightlife remarkable: beauty, pageantry, celebrity and gender confusion»¹⁰⁹. Il ricavato dell'evento (circa 400.000 dollari) fu devoluto a persone con condizioni di svantaggio socioeconomico, a centri di assistenza per pazienti immunodepressi e, naturalmente, alla ricerca di un vaccino contro l'AIDS.

Nel giro di pochi anni, danzatori ed esperti di *voguing* si ritrovarono catapultati persino negli studi di registrazione: era sempre il 1989 quando Will Ninja fu scelto per girare il video musicale di *Deep in Vogue*, celebre brano scritto da Malcolm

Ball Culture Goes Wide", cit., p. 29. Sulle differenze tra *reading*, *throwing shade* e *coming for* si rimanda al paragrafo 2.4.

¹⁰⁷ T. Lawrence, p. 6.

¹⁰⁸ C.C. Valenti, "Nations", in *Details*, October 1988, pp. 159-174: 160.

¹⁰⁹ W. Hochswender, "Vogueing Against AIDS: A Quest for 'Overness'", *New York Times*, 12 May 1989, <https://www.nytimes.com/1989/05/12/nyregion/vogueing-against-aids-a-quest-for-overness.html>

McLaren & The Bootzilla Orchestra, che però non ebbe un'eco tale da consacrare il *voguing* al successo mondiale.

La scena del *voguing* varcò invece le porte del cinema nel 1990, anno in cui la documentarista Jennie Livingston (lesbica e, soprattutto, bianca) decise di realizzare il leggendario lungometraggio sulla *ballroom culture* di New York negli anni Ottanta, *Paris Is Burning*, ad oggi considerato «one of the most popular queer films and most commercially successful documentaries of the 1990s»¹¹⁰. Girato fra il 1986 e il 1989, il documentario offriva un resoconto di prima mano sulle più importanti case del momento, proponendo lunghe interviste con i maggiori esponenti del circuito delle *ballroom community*, fra cui Pepper LaBeija, Dorian Corey e Angie Xtravaganza, solo per citarne alcuni. Il docufilm incassò quasi quattro milioni di dollari e, l'anno seguente, si aggiudicò il “Grand Jury Prize for Best Documentary” al Sundance Film Festival. Malgrado il successo e l'incasso ottenuti, il cast del film non ricevette però le somme pattuite e fece causa a Livingston per sfruttamento¹¹¹.

Il fenomeno del *voguing* ampliò in breve tempo la propria portata, tanto da catturare l'interesse di una delle star in cima alle classifiche musicali dell'epoca: Madonna. La cantante si appoggiò a José Gutierrez Xtravaganza e Luis Camacho per il video musicale della hit del 1990, *Vogue*, e per l'occasione imparò passi e figure del *voguing*, esibendosi di seguito in un lungo tour insieme agli stessi ballerini. Il video spopolò in tutti i paesi del mondo, sancendo così l'inizio di una nuova era musicale.

Per molti, gli anni immediatamente successivi a *Paris Is Burning* segnarono il progressivo declino della *ballroom culture*. Tra le madri e i padri delle prestigiose *house*, non tutte/i riuscirono a coronare il sogno di diventare famose/i; fra costoro, Will Ninja fu uno dei pochi a costruirsi una brillante carriera come ballerino e coreografo, costellata di memorabili apparizioni in pubblico, premi e riconoscimenti. In generale, la sorte non risparmiò eventi traumatici o sviluppi del tutto anonimi: alcuni morirono in seguito a complicazioni da AIDS, come accadde ad Angie Xtravaganza e Dorian Corey; altri ripiegarono su lavori più convenzionali e vissero il resto dei loro giorni nel ricordo di una sottocultura destinata gradualmente a

¹¹⁰ L. Hilderbrand, p. 11.

¹¹¹ Livingston ricevette numerose critiche, fra tutte l'accusa di essersi appropriata di una sottocultura misconosciuta ai più per raggiungere la propria notorietà. Di tale questione si parlerà nel terzo capitolo del presente lavoro.

scompare. E proprio quando l'America cominciava ad appropriarsi di una sottocultura che, a sua volta, tentava di imitarla, critici e giornalisti come Jesse Green evidenziarono che «the subculture itself was no longer of interest to a wider audience, and whatever new opportunities existed for the principals dried up»¹¹². Parafrasando una sua espressione, si può dire che agli inizi degli anni Novanta Parigi non brucia più: è ormai bruciata¹¹³.

2.2 Struttura e organizzazione della *ballroom culture*: spazi abitativi, figure genitoriali e *gender system*

Nella società contemporanea, il concetto di “famiglia etero-nucleare” si fonda su un sistema di filiazione e di alleanze nella catena delle generazioni – o sul sangue e sulla legge, per dirla con David M. Schneider¹¹⁴. In altre parole, è incentrata sul legame biologico fra soggetti imparentati e reciprocamente dipendenti che condividono uno spazio abitativo deputato da sempre a luogo fisico dell'intimità e dell'esperienza, oltre che dell'espressione identitaria.

L'appartenenza a un gruppo domestico comporta l'inclusione in una famiglia dalla quale si riceve cura e protezione, affetto e tutela; il tutto nella reciproca comprensione fra consanguinei e sull'osservanza di doveri e obblighi parentali che disciplinano, di fatto, il rapporto fra genitori e figli.

Questa rigida definizione di famiglia quale forma sociale di base porta inevitabilmente a escludere qualsiasi altra forma di aggregazione extra-familiare che produca «modelli di vita e condotte sociali diverse dalle logiche convenzionali della cultura dominante»¹¹⁵ – e, si potrebbe aggiungere, della *parent culture*. Lo ricorda anche Marco Aime, secondo cui non esiste una famiglia “naturale”, in quanto invenzione squisitamente moderna:

¹¹² J. Green, “Paris Has Burned”, *New York Times*, 18 April 1993, <https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ D.M. Schneider, *American Kinship. A Cultural Account*, Second Edition, The University of Chicago Press, Chicago 1980.

¹¹⁵ A. Zardi, “Contro l'egemonia di genere. Il voguing come danza di resistenza”, in *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 9 (2), 2020, pp. 91-109: 94.

[q]uesta espressione viene spesso usata per indicare il modello *giusto* di famiglia. È bene dubitare dell'aggettivo “naturale”: in natura non esiste alcuna famiglia, sono gli esseri umani a creare diversi modelli di relazione parentale¹¹⁶.

Ne emerge così la convinzione che esistano modalità molto diverse fra loro di concepire la famiglia e che ci si trovi oggi più che mai a vivere “oltre la parentela”, contrariamente alla visione di matrice euro-americana¹¹⁷. Lo ribadisce anche Chiara Saraceno:

[l]a comune “natura umana”, in effetti, non sembra garantire alcuna universalità ai modi di fare famiglia, né sul piano biologico né su quello normativo, né, tantomeno, su quello valoriale e di senso¹¹⁸.

In quest'ottica, è dunque possibile ripensare i concetti di “famiglia” e di “genitorialità” alla luce di un nuovo significato, che tiene conto tanto dell'aspetto sociale quanto della sfera affettiva: quello di “famiglie di scelta”¹¹⁹ – un concetto che nasce in seno ai movimenti di liberazione gay e femminista degli anni Settanta –, imperniato su legami non biologici costruiti oltre l'eteronormatività della parentela (che non rientrano nella comune accezione di famiglia). Tali visioni alternative riguardano persone che scelgono di abitare al di sotto di uno stesso tetto

¹¹⁶ M. Aime, “Famiglia-famiglie”, cit., p. 155.

¹¹⁷ Fin dagli anni Ottanta del Novecento, il dibattito sul concetto di parentela è sempre stato molto acceso. Non è mia intenzione in questa sede ripercorrerne le tappe; tuttavia, vorrei riportare solo alcune delle riflessioni più significative in merito. Secondo Freeman, il contributo dell'antropologia allo studio della *kinship theory* è stato determinante nel riconoscere alla parentela uno statuto sociale e non esclusivamente biologico; in altre parole, è una questione culturale più che di natura. Anche Butler, nel suo tentativo di postulare una teoria queer della parentela, sostiene che essa rappresenta una sorta di “fare” e non di “essere”, da recepire non tanto come una *conditio sine qua non*, quanto come una pratica agita. Infine, Bourdieu considera la parentela in riferimento a funzioni necessariamente pratiche, prefigurata come un modello privato, strategico, volto al soddisfacimento di interessi materiali, intrinseco ai soggetti che la praticano e ne auspicano il mantenimento. Cfr. E. Freeman, “Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory”, in G.E. Haggerty and M. McGarry (eds), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, Blackwell, Oxford 2007, pp. 295-314: 299; J. Butler, “Is Kinship Always Already Heterosexual?”, in Ead., *Undoing Gender*, Routledge, London/New York 2004, pp. 102-130: 123; e P. Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, New York 1977, p. 35.

¹¹⁸ C. Saraceno, *Coppie e famiglie*, cit., p. 13.

¹¹⁹ A tal proposito, cfr. J. Weeks *et al.*, *Same Sex Intimacies. Families of Choice and Other Life Experiments*, Routledge, London/New York 2001; e K. Weston, *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York 1991. Per Weston, il modello di “famiglia di scelta” è individualistico, in quanto tende non solo a porre l'enfasi su elementi di libertà, creatività e flessibilità del singolo, ma a spostare anche l'attenzione sul “potere di scelta” dell'io, per concepire relazioni fra cose e persone senza vincoli di sorta.

per un certo lasso di tempo e, pur non essendo assoggettati a vincoli parentali, si ritrovano a (con)dividere quotidianamente un medesimo spazio abitativo¹²⁰. Nella stragrande maggioranza dei casi, queste *intimità non standardizzate*¹²¹, create da chi fa diretta esperienza di sessualità non-normative, avvengono generalmente per necessità; ma, come ricorda *The Care Collective*, negli anni Settanta «it was also advocated as part of the radical politics of gay liberation that sought to expand affective relations of care and intimacy beyond those sanctioned by and through heteronormativity»¹²².

Questa pratica costituisce il fondamento ideologico della *ballroom culture* statunitense, che in buona sostanza presenta tre caratteristiche fondamentali: un sistema di identità sessuali e di genere (noto come *gender system*)¹²³, l'adesione volontaria a una struttura pseudo-familiare non vincolata da legami di sangue (chiamata *house*) e il coinvolgimento in eventi competitivi connotati da una certa ritualità (detti *ball*). Guidate da una *mother* o da un *father* che si assume la responsabilità di crescere i propri *children* (di qualunque età, etnia e orientamento sessuale), queste *house* hanno la funzione di promuovere una partecipazione attiva e costante a una società marginalizzata che vede i suoi membri abbandonati a sé stessi o altrimenti discriminati. Oltre a offrire forme di assistenza nelle attività di vita quotidiana e una fitta rete di rapporti interpersonali, le *house* espongono i propri *children* a un ambiente sociale che consente di manifestare liberamente la propria sessualità¹²⁴. Più in generale, una *house* non è soltanto un luogo fisico: è piuttosto un insieme di modalità attraverso cui i suoi componenti, che possono scegliere di vivere contestualmente in più spazi abitativi, si identificano in quanto unità familiare.

La genitorialità nel contesto della *ballroom culture* non è quindi concepita attraverso la nozione di consanguineità. Tuttavia, condivide valori alla base della

¹²⁰ S. Grilli, *Antropologia delle famiglie contemporanee*, Carocci, Roma 2019, pp. 71-72.

¹²¹ M. Warner, *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 94.

¹²² A. Chatzidakis et al., *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Verso, London/New York 2020, p. 31.

¹²³ Coloro che aderiscono alle *ballroom community* concepiscono il genere e la sessualità come categorie a sé ma pur sempre intrecciate. Nella *ballroom culture* statunitense il sistema di genere funge da base tanto per i ruoli familiari rivestiti dai vari soggetti queer, quanto per le gare che hanno luogo tra le *house*.

¹²⁴ E.A. Arnold, M.M. Bailey, "Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS", in *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 21 (2-3), 2009: GLBTQ of Color, special issue edited by C. Han, pp. 171-188: 173.

famiglia tradizionale quali l'educazione da impartire ai propri aderenti oppure il supporto morale e materiale alla prole in fase di realizzazione personale. Secondariamente, essa non è contrassegnata dall'età dei suoi membri; infatti, spesso i genitori sono più giovani dei propri figli¹²⁵. Nella *ballroom culture*, dunque, non è tanto l'età anagrafica a fare la differenza, quanto la presenza e la permanenza dei suoi componenti sulla scena delle *ballroom*.

La funzione della genitorialità riguarda anche aspetti che ridefiniscono di volta in volta i ruoli di madre o di padre all'interno di modelli convenzionali di famiglia¹²⁶. Innanzitutto, i genitori delle *house* fungono da figure di spicco nello spazio delle *ballroom*, i membri per eccellenza da battere per guadagnare credibilità agli occhi della comunità. Quello delle competizioni è ritenuto l'aspetto cardine del mondo della *ballroom culture*; così, quando ad essi viene riconosciuto tale ruolo, acquisiscono ulteriore status sociale e, nel tempo, divengono icone leggendarie, raggiungendo la più alta posizione soltanto dopo aver ottenuto un gran numero di premi e riconoscimenti nelle varie categorie.

Le *house* costituiscono vere e proprie famiglie non biologiche e intergenerazionali la cui configurazione sociale risulta ben strutturata e si pongono come risposta immediata e creativa alla povertà, alla disoccupazione e alla discriminazione¹²⁷.

Muhammad Omni, uno fra i *voguer* più conosciuti negli anni Ottanta per le sue performance di Pop, Dip & Spin, entrò ufficialmente nel circuito delle *ballroom* nell'anno 1988 (guadagnandosi già il primo trofeo in occasione dell'"Adonis Ball") e, gradualmente, imparò a riconoscere i volti di coloro che bazzicavano in quel contesto ormai da tempo. In un'intervista rilasciata al fotoreporter francese Chantal Renault nel 2011, Omni ribadisce l'importanza delle *house* per molti figli

¹²⁵ A volte può capitare che una figlia diventi madre della propria ex madre, poiché quest'ultima, essendo rimasta sola, avverta il bisogno che qualcuno la sostenga con cure e affetto. È quello che accadrà per esempio a Blanca ed Elektra in *Pose*, il serial americano che ha spopolato in tutto il mondo negli ultimi anni, di cui si tratterà nel terzo capitolo.

¹²⁶ L'essere madre comporta una serie di mansioni che non competono ad altri componenti della famiglia. Quasi tutte le madri intervistate da Bailey nella sua indagine etnografica sulle *ballroom* di Detroit concordano con l'idea che la maternità equivalga all'essere «loving, caring, you know, just being able to listen, as well as have people confide in you». Oltre a essere «the ruler of the house», una madre si occupa principalmente di tutti gli aspetti correlati alle *ball* e ad altri eventi in generale. M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, cit., p. 107 e p. 109.

¹²⁷ T. Susman, "The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls", in *disClosure: A Journal of Social Theory*, 9, 2000: Manholes, edited by C. Metzko, pp. 117-141: 118.

abbandonati e senza una solida guida che possa aiutarli a trovare la giusta collocazione nel mondo:

houses were families for young black gay men. A lot of kids were kicked out of their parental homes. I was fortunate, because my family accepted me the way I was. [...] Many were not so fortunate, but were protected by these houses. They were like gangs. But it was more like a gay gang¹²⁸.

Anche Dorian Corey, uno dei protagonisti del già citato *Paris Is Burning*, chiarisce in maniera puntuale la natura intrinseca al concetto di *house*:

[a] house? A house—Let’s see if we can put it down sharply. They’re families. You can say that. They’re families... for a lot of children who don’t have families. But this is a new meaning of family. The hippies had families, and no one thought nothing about it. It wasn’t a question of a man and a woman and children, which we grew up knowing as a family. It’s a question of a group of human beings in a mutual bond. You know what a house is. I’ll tell you what a house is. A house is a gay street gang. Now, where street gangs get their rewards from street fights, a gay house street-fights at a ball. (25’:23’’) ¹²⁹.

Inoltre, dal racconto di esponenti di varie *house* si evince che una fetta della popolazione americana dell’epoca è composta da prostitute, spacciatori e senza-tetto (esclusi dalle proprie famiglie d’origine perché ritenuti non conformi al modello predominante di famiglia) che trovano in queste famiglie “alternative” uno spazio dove potersi (auto)proteggere, finendo così per dare vita a «forme di sorellanza/fratellanza simbolica, legami familiari poliamorosi, modi di intendere comunità queer come famiglia»¹³⁰, ciò che in maniera simile è stato altrove definito come «parentele fittizie»¹³¹.

Alla luce di ciò, la struttura parentale delle *ballroom community* fornisce essenzialmente appoggio familiare e supporto sociale. Le *house* rappresentano il

¹²⁸ M. Omni, “Interview with Chantal Regnault, 9/7/11”, in S. Baker, cit., pp. 138-141: 141.

¹²⁹ *Paris Is Burning*.

¹³⁰ V. Bavaro, “‘We paid very good attention to ourselves’: famiglie queer e costellazioni affettive tra passato e futuro”, in *Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani*, 16, 2019: Famiglie queer, a cura di V. Bavaro e F. Iuliano, pp. 5-15: 7-8.

¹³¹ C. Saraceno, M. Naldini, *Sociologia della famiglia*, Quarta edizione, il Mulino, Bologna 2021, p. 85.

mezzo attraverso cui i vari appartenenti alla comunità LGBTQ+ vivono l'esperienza della cura e dell'affetto, all'insegna del mutuo aiuto nella sfera domestica della vita quotidiana.

Come si accennava, le *house* sono sorrette da un sistema sfaccettato di identità sessuali e di genere, meglio noto come *gender system* secondo la classificazione proposta da Marlon M. Bailey¹³², uno dei massimi esperti nel campo. Stando a Bailey, il *gender system* è un'invenzione/astrazione dei membri della *ballroom culture*, che funge da base tanto per i rapporti di parentela, quanto per i ruoli di genere da adottare all'interno della comunità stessa. Tale "sistema" consiste infatti in una serie di categorie che riflettono le esperienze di vita dei membri attraverso un loro diretto coinvolgimento nelle performance, ma, cosa più importante, si prefiggono l'obiettivo di combattere qualsiasi forma di oppressione sessuale.

Più nello specifico, il *gender system* ruota intorno a tre dimensioni imprescindibili: il sesso, il genere e la sessualità. Il sesso è una componente implicita al genere; tuttavia, nella cultura dominante queste categorie si spingono ben oltre la tradizionale visione di binarismo di genere. Di fatto, coloro che aderiscono alle *ballroom community* concepiscono le stesse come malleabili e mutevoli se non talvolta negoziabili, e dunque aperte a nuove ri-significazioni.

Partendo dalla categorizzazione di Jonathan D. Jackson¹³³, le sei sottocategorie che Bailey menziona e descrive invece nel suo puntuale studio sulla *ballroom culture* di Detroit non sempre coincidono con il genere dominante. L'autore distingue infatti tra

1. *Butch Queens Up in Drag* (gay men who perform in drag but do not take hormones and do not live as women);
2. *Femme Queens* (transgender women or MTF at various stages of gender transition involving hormonal or surgical processes, such as breast implants);
3. *Butches* (transgender men or FTM at various stages of gender transition involving hormonal therapy, breast wrapping or removal, and so on or

¹³² M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, pp. 33-37.

¹³³ La tassonomia proposta da Jackson contempla la presenza di tre diverse categorie di sesso: «1. *Woman* (one born with female sex characteristics); 2. *Man* (one born with male sex characteristics); 3. *Intersex* (one born with both male and female, or indeterminate sex characteristics)». J.D. Jackson, "The Social World of Voguing", in *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12 (2), 2002, pp. 26-42: 27, mia enfasi.

masculine lesbians or females appearing as men irrespective of their sexuality)¹³⁴;

4. *Women* (biological females who live as women and are lesbian, straight identified, or queer);
5. *Men/Trade* (biological males who live as men, are very masculine, and are straight identified or nongay identified);
6. *Butch Queens* (biological males who live and identify as gay or bisexual men and are or can be masculine, hypermasculine (as in thug masculinity), or very feminine¹³⁵).

Tali sottocategorie consentono a qualsiasi individuo queer di attingervi a seconda dei casi, optando per la soluzione con cui meglio ci si identifica. Come suggerito da Susan Stryker, il genere non è tanto quello che si è anatomicamente, quanto quello che si manifesta¹³⁶; questa affermazione descrive perfettamente la realtà delle *ballroom* e il ruolo svolto dai suoi membri.

Dunque, il sesso assegnato alla nascita (o l'identità di genere successivamente acquisita) non determina per forza il ruolo che il singolo si trova a svolgere nello spazio domestico della famiglia in cui ha scelto di vivere. Le case non esistono esclusivamente per fornire supporto familiare ai figli. Come già anticipato, agevolano anche opportunità di svago e di socialità nel contesto di spazi clandestini adibiti per l'occasione – le *ballroom*, che vanno a compensare quel processo di emarginazione dagli spazi pubblici urbani già in atto nelle grandi metropoli americane sul finire del XIX secolo. Queste ultime, al pari delle *house*, sono frequentate da queer afroamericani, latini e transessuali, quasi sempre appartenenti alle fasce più povere della scala sociale, che hanno dovuto combattere la feroce battaglia per la vita e le difficoltà ad essa connesse: non avere un'abitazione, subire abusi sessuali, entrare nel circuito della prostituzione e, più in generale, essere vittime di espropriazione socioculturale. Per molti individui, sia le *house* sia le *ballroom* diventano un rifugio e uno spazio fondamentali dove acquisire abilità che

¹³⁴ Alcuni *butch* assumono ormoni e si sottopongono a interventi chirurgici per modificare il proprio corpo. Cfr. M.M. Bailey, "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture", in *Feminist Studies*, 37 (2), 2011: Race and Transgender Studies, pp. 365-386: 371.

¹³⁵ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 36. Gran parte delle madri nelle *ballroom community* statunitensi sono *butch queen*; tuttavia, tale ruolo può essere ascrivito anche a *femme queen* o *women*.

¹³⁶ S. Stryker, *Transgender History: The Roots of Today's Revolution*, Second Edition, Seal Press, Berkeley 2017, p. 139.

possano servire alla sopravvivenza nel mondo urbano, oltre che – paradossalmente – luoghi atti a simulare e mantenere l’ordine sociale eteronormativo¹³⁷.

Alle *ball*, eventi performativi organizzati per aggiudicarsi premi e notorietà e per ambire ferocemente al “prestigio” presso la propria comunità, alcuni membri si esibiscono (danzano, sfilano, posano) secondo categorie stabilite; la categoria più nota è *realness*, un criterio «which has mostly to do with the success of an illusion»¹³⁸, in cui si mostra la capacità di essere “credibili”, producendo peraltro quello che Judith Butler definisce «naturalized effect»¹³⁹. Tale *effetto di naturalezza*, a detta della filosofa statunitense, non è altro che il risultato dell’assunzione di norme (riconducibili all’etnia o alla classe sociale) per le quali non esiste un “originale”. In sostanza, Butler ritiene che le norme culturali di femminilità/mascolinità siano mere convenzioni sociali, non prove di un sé innato e consolidato. Accettando, e dunque eseguendo, i tratti del genere giungiamo a supporre che essi rispecchino in qualche modo un’identità essenziale e coerente. Questi tratti sono definiti da Butler «truth effects»¹⁴⁰: in altre parole, mettendo in scena i generi arriviamo a credere alla loro “realtà”, al punto tale che i codici culturali del genere stesso si naturalizzano. A conti fatti, le *drag ball* denaturalizzano il genere dimostrando che esso possa essere interpretato da qualunque corpo sessuale.

A un primo sguardo, l’espressione *realness* allude a qualcosa che della realtà abbia solo le sembianze, ma quest’idea potrebbe risultare alquanto scontata. Infatti, per coloro che non hanno dimestichezza con la cultura drag (e con il suo linguaggio), *realness* ha a che fare con il presupposto di “passare per”, o di “apparire come” una donna. Evidentemente non è (solo) questo, dal momento che *realness* si riaggancia anche ad altri significati.

Se la *realness* non consiste esclusivamente nell’apparire come una donna, essa corrisponde allora a «the “essentialized,” hyperbolic absolute fake image of glamour and femininity traditionally associated with a specific category or genre»¹⁴¹. In un

¹³⁷ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 84.

¹³⁸ M. Marcel, “Representing Gender, Race and Realness. The Television World of America’s Next Drag Superstars”, in J. Daems (ed.), *The Makeup of RuPaul’s Drag Race. Essays on the Queen of Reality Shows*, McFarland & Company, Jefferson 2014, pp. 17-36: 20.

¹³⁹ J. Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, London/New York 2011, p. 88.

¹⁴⁰ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London/New York 2002, p. 174.

¹⁴¹ F.G. Pagnoni Berns *et al.*, “Playing with Glitter”, in H. Kempt and M. Volpert (eds), *RuPaul’s Drag Race and Philosophy. Sissy That Thought*, Open Court, Chicago 2020, pp. 91-101: 93.

certo senso, quindi, più che richiamare “la realtà”, *realness* si riferisce a una sorta di rappresentazione come dire “posticcia”.

In poche battute, Corey la definisce come l’arte di sapersi rendere “fluidi”: «[t]o be able to blend, that’s what realness is» (18’:47’’) ¹⁴². Inoltre, tiene a precisare che nello spazio delle *ballroom* «you can be anything that you want. You’re telling the straight world that, “If I had the opportunity to be an executive, I would be one”» (15’:22’’) ¹⁴³.

Indubbiamente, la *realness* è un requisito a cui tutti i membri della *ballroom culture* aspirano. In breve, essa consente di acquisire la facoltà «to leap from one end of the identity spectrum to the other, from male to female, butch to fem, gay to straight, basic to sharp, servant to Cinderella, and on and on» ¹⁴⁴.

Nel circuito delle *ballroom*, svolge due funzioni principali: innanzitutto, è un parametro che i membri usano per affinare e giudicare le loro performance, di modo che possano apparire “credibili” agli occhi dei giudici e, da ultimo, vincere i premi nelle varie categorie; secondariamente, si basa su una strategia di occultamento del proprio genere per risultare “convincenti” in una società fortemente eteronormativa che tende a condannare la diversità. È sempre Bailey ad affrontare in maniera approfondita la questione:

[r]ealness requires adherence to certain performances, self-presentations, and embodiments that are believed to capture the authenticity of particular gender and sexual identities ¹⁴⁵.

La teoria sulla *realness* si intreccia in maniera sorprendente al fenomeno del *voguing*. Come si accennava nel paragrafo 2.1, la prima *black ball* è fatta risalire all’anno 1962, quando «black queens started to stage their own events» ¹⁴⁶. Alcuni aneddoti raccontano che nel retrobottega dello Stonewall Inn di New York, drag queen afroamericane si intrattenevano assumendo pose riconducibili a fotomodelle dell’alta moda al grido di “Give me Vogue!” ¹⁴⁷. Questo avvenimento sancisce

¹⁴² *Paris Is Burning*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ R. Tucker, *And the Category Is... Inside New York’s Vogue, House, and Ballroom Community*, Beacon Press, Boston 2021, p. 154.

¹⁴⁵ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 55.

¹⁴⁶ T. Lawrence, p. 3.

¹⁴⁷ L. Hilderbrand, p. 90.

l'inizio di una forma di ritualità sociale che si è gradualmente diffusa nella comunità queer del tempo, e che agli occhi di Chauncey appare come una «organized, multilayered, and self-conscious gay subculture, with its own meeting places, language, folklore, and moral codes»¹⁴⁸.

Il *voguing* può essere essenzialmente di due tipi: coreografico o verbale. Nel primo caso, la funzione principale è quella di rappresentare sequenze di movimenti precisi che, nella fase di scontro-competizione, tendono a stabilire gerarchie fra le *house* in gara, ma anche «to enhance group cohesion, to mark out and protect territory»¹⁴⁹; nel secondo caso, pur beneficiando dell'aspetto coreografico, è utilizzato per scatenare una vera e propria guerra di insulti. Naturalmente, in casi del genere il dialogo fra *competitor* si fa ambiguo e può innescare risse molto violente (spesso accompagnate da atti verbali denigratori e oltraggiosi quali, per esempio, accuse, minacce, imprecazioni; di questo si parlerà dettagliatamente nel paragrafo 2.4)¹⁵⁰.

Tuttavia, il *voguing* non è l'unica *category* presentata alle *ball*: oltre alla già citata *realness*, i performer di solito sfilano al centro della passerella rimarcando una camminata femminile al tempo di musica, mentre un commentatore incoraggia il pubblico a mostrare l'interesse verso i concorrenti, esprimendosi a favore dell'una o dell'altra esibizione¹⁵¹.

Tralasciando in questa sede i dettagli tecnici relativi a stili ed elementi del *voguing*, per i quali si rimanda agli studi dedicati¹⁵², quel che preme sottolineare è

¹⁴⁸ G. Chauncey, *Gay New York*, cit., p. 133.

¹⁴⁹ R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, Third Edition, Routledge, London/New York 2013, p. 65.

¹⁵⁰ Poulson-Bryant ritiene che il *voguing* equivalga a un «nice, polite, *fuck you* to the people in charge». S. Poulson-Bryant, "Doing It Properly: The World According to the Boys Who Vogue", in *Village Voice*, 29+, May 1988, p. 110.

¹⁵¹ Non solo in *Paris Is Burning* ma anche in *Pose* i protagonisti esasperano il movimento di fianchi e braccia, agevolato dall'uso di abiti e accessori esageratamente sfarzosi.

¹⁵² Secondo studiosi ed esperti, è possibile individuare tre principali stili del *voguing*: *Old Way* (si tratta di una prima forma di *voguing* caratterizzata da precisione e fluidità di movimenti corporei che, a tempo di musica, esaltano pose armoniche ed eleganti); *New Way* (basato sulla contorsione di braccia e gambe, questo stile consente al performer di mostrare una particolare destrezza ed elasticità nel movimento); *Vogue Femme* o *Fem* (stile estremamente femminile in cui il *voguer* si muove in modo aggraziato; ostenta all'occorrenza una maggiore forza e resistenza fisica improvvisando diverse acrobazie). In particolare, quest'ultima variante si basa su cinque elementi fondamentali: *hands* (i *voguer* si servono di braccia e mani per raccontare una storia, accennando rapidi movimenti circolari o linee spigolose), *catwalk* (basata sulla capacità di muoversi con grazia felina; i partecipanti simulano la camminata delle modelle in passerella, facendo oscillare fianchi e braccia, e avanzando progressivamente a ritmo di musica), *duckwalk* (i concorrenti si accovacciano sulle ginocchia e, saltellando sulle punte dei piedi come fossero papere, disegnano con mani e braccia figure caratteristiche), *dips* (è lo stile in cui i contendenti riescono meglio a esprimere la propria creatività,

che tale danza, che condivide con le arti marziali e la break dance una serie di posture enfatiche e ripetitive, fu inventata per dare voce a un'esigenza: sentirsi accettati in una società che spesso additava e rendeva vittime di discriminazione persone considerate diverse. Ciò che la contraddistingue da altri stili tersicorei è il *posing*, l'arte del posare, immaginare cioè che ogni movimento della rappresentazione sia scandito da un clic fotografico¹⁵³.

Ad una *ball*, ciascun partecipante può scegliere di esibirsi da solo o insieme a tutti gli altri componenti della famiglia. Come si accennava nel paragrafo 2.1, questo comporta un'adeguata preparazione e un addestramento rigido da parte dei partecipanti: dall'esercizio fisico ai passi di danza, dal look scelto per la serata alle prove tecniche di esecuzione delle proprie abilità. Conclude Bailey:

[t]hus, house parents recruit, socialize, and prepare their protégés to compete successfully in categories based on the deployment of performative gender and sexual identities, vogue and theatrical performances, and the effective presentation of fashion and physical attributes¹⁵⁴.

2.3 Rituali, pratiche spaziali ed elementi della performance nel contesto delle *ballroom community*

Come si accennava nei paragrafi precedenti, le *ball* sono eventi estremamente complessi che riflettono l'esistenza di ciascun partecipante, spesso emarginato dalla società per questioni legate all'etnia, alla classe e al genere.

inserendo per esempio giravolte e cadute sul pavimento che di solito si concludono con la tipica posizione della gamba piegata sotto il corpo e l'altra invece stesa in avanti), *floor* (i *contestant* roteano in pista contorcendosi in posizioni insolite per impressionare tanto i giudici quanto il pubblico che assiste all'esibizione). Cfr. T. Susman, "The Vogue of Life", cit.; J.D. Jackson, "The Social World of Voguing", cit.; S. Baker, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, cit.; Z. Arvanitidou, "Fashion, Dressing, and Identities in Ballroom Subculture", in *Journal of International Cooperation and Development*, 2 (1), 2019, pp. 40-50; M. Klitgård, "Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality", in *Debate Feminista*, 57, 2019, pp. 108-133; A. Zardi, "Contro l'egemonia di genere", cit.; e R. Tucker, *And the Category Is...*, cit.

¹⁵³ In questo senso, l'espressione "Give me Vogue!" rimanda alla fraseologia tipica che il fotografo utilizza con i/le propri/e modelli/e per far sì che lo scatto comunichi esattamente quanto richiesto (per esempio "Mostrami la passione!", ecc.).

¹⁵⁴ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 3.

Per quanto l'esecuzione della performance apra le porte a una dimensione fortemente ritualizzata, ciò non significa che una *ball* sia di per sé un rituale; piuttosto, con esso condivide dei tratti in comune.

A questo punto, è doveroso fare una precisazione: in base alla cultura presa in esame, i rituali possono o meno assumere svariate configurazioni, poiché di fatto consentono a chi li crea e li mette in pratica di raggiungere scopi precisi.

Per L. Dale Byam¹⁵⁵, il rituale è un evento che raduna la comunità e in alcuni casi motiva persino a riaffermarla. Tale concezione non è poi tanto diversa da quella che un secolo prima aveva manifestato Émile Durkheim, secondo cui eseguire dei rituali può aiutare a creare o alimentare la cosiddetta «social solidarity»¹⁵⁶. Pertanto, la dimensione pubblica di un rituale non fa altro che produrre uno spazio implicito necessario all'etica della comunità stessa.

Victor Turner e Richard Schechner¹⁵⁷ sostengono che i rituali sono occasioni che riflettono tanto i valori quanto le visioni del mondo di particolari culture. Al contempo, sono intesi come pratiche trasformative in quanto rivelano le molteplici contraddizioni di una cultura. In definitiva, i rituali rappresentano il mezzo per preservare lo *status quo*, fintanto che ci si impegna a renderne possibile la trasformazione.

Alla luce di questi riferimenti, dunque, si può nel complesso affermare che per ciascun membro delle *ballroom community* il rito della performance incarna sia i valori sia le pratiche di una cultura e danno vita a nuovi significati, ruoli e categorie che di volta in volta ridefiniscono l'esistenza degli aderenti. Gli eventi svolgono le medesime funzioni di un rituale, in quanto affermano valori che rafforzano e al contempo tutelano la vulnerabilità del collettivo.

Le *ballroom* (e in particolare quanto vi si svolge all'interno) rappresentano il mezzo attraverso cui i membri delle *house* creano una sfera sociale alternativa; durante gli spettacoli attingono a tradizioni performative preesistenti (come, per esempio, quelle appartenenti alla diaspora africana¹⁵⁸), per poi ricomporsi e da ultimo avviare tale mondo alternativo, almeno per un certo lasso di tempo. Non si

¹⁵⁵ L.D. Byam, "Communal Space and Performance in Africa", in J. Cohen Cruz (ed.), *Radical Street Performance: An International Anthology*, Routledge, London/New York 1998, pp. 230-237: 230.

¹⁵⁶ É. Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, cit.

¹⁵⁷ V. Turner, R. Schechner, *The Anthropology of Performance*, PAJ, New York 1986, p. 75.

¹⁵⁸ J.D. Jackson, "Improvisation in African-American Vernacular Dancing", in *Dance Research Journal*, 33 (2), 2001: Social and Popular Dance, edited by J. Malnig, pp. 40-53.

esclude quindi che le performance e le pratiche di socializzazione in cui i partecipanti si impegnano durante una *ball* riuniscano la comunità per mettere in atto ciò che Bailey definisce «a politics of social, cultural, and spiritual renewal»¹⁵⁹.

Le due principali (ed essenziali) componenti della pratica rituale di una *ball* sono la creazione di uno spazio sociale rappresentato da individui queer afroamericani e l'esistenza di un *performance system* alquanto articolato. Insieme a molti altri aspetti, Bailey li definisce

as the fundamental social, discursive, and psychic building blocks of the Ballroom community, which serve as the nexus between the performance labor and the realities of members' lives in the outside world¹⁶⁰.

A ben guardare, la dimensione rituale di una *ball* ha a che fare con la trasformazione di stanze private in spazi pubblici (ossia le *ballroom*); indipendentemente dalla geometria originaria del luogo in cui si decide di tenere l'evento¹⁶¹, l'organizzazione si adopera per allestire la sala di modo che abbia una conformazione visiva simile alle *ball* precedenti. La Figura 1 seguente riporta a titolo informativo un esempio di allestimento.

¹⁵⁹ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 144.

¹⁶⁰ Ivi, p. 145.

¹⁶¹ Le grandi sale che oggi ospitano le *ball* sono perlopiù a forma rettangolare, con la passerella posta al centro degli spazi adibiti al pubblico. La giuria è invece posizionata a monte della stessa. Cfr. M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 148.

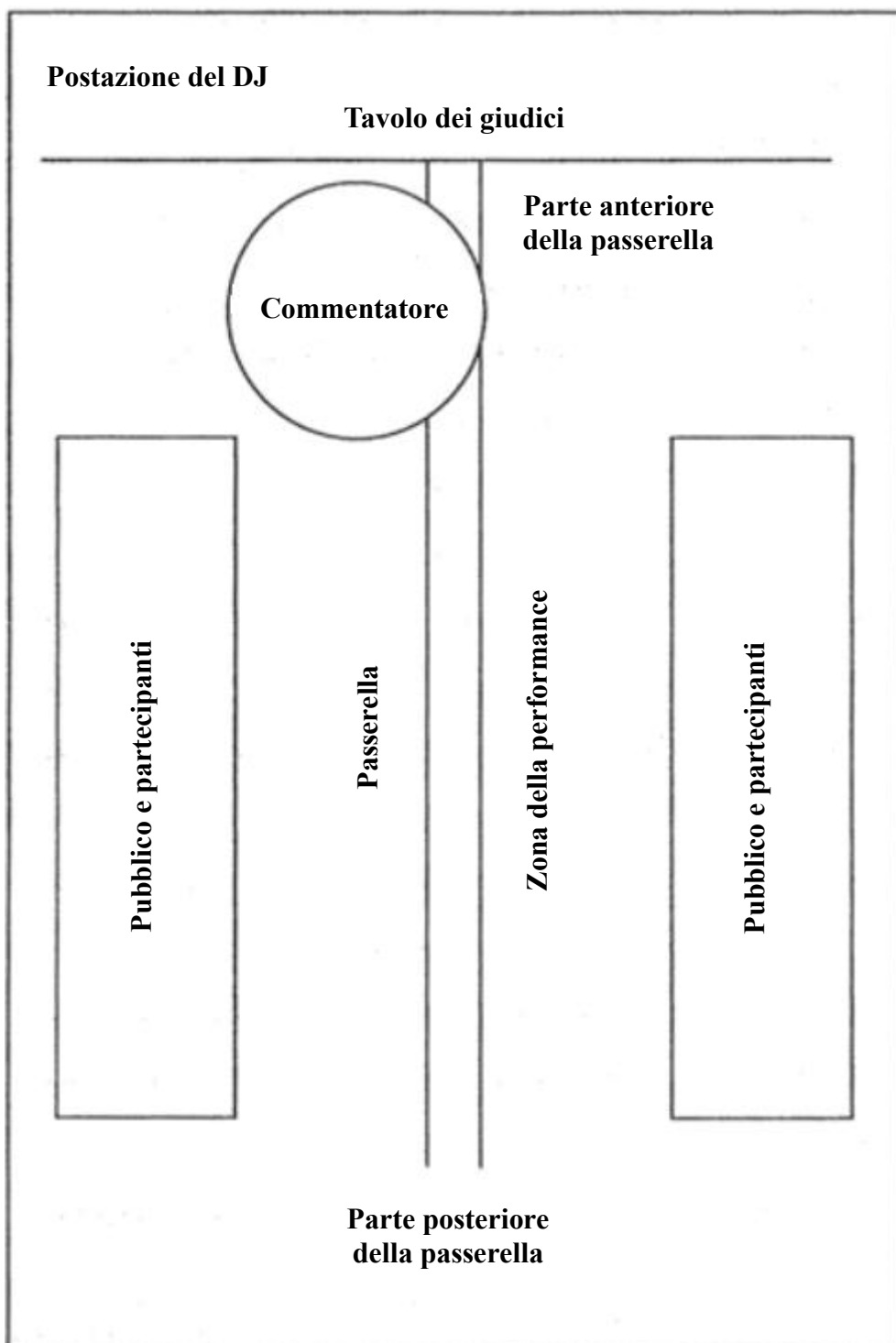


Fig. 1. Disposizione della sala per lo svolgimento di una *ball*.

Come molti altri eventi organizzati in passato, il divertimento è assicurato soltanto quando i partecipanti garantiscono la loro presenza in loco e assolvono al proprio compito. Inoltre, le *ball* si basano sul rapporto imprescindibile che si viene a creare fra il DJ, il *commentator*, la giuria, il pubblico e i *voguer* impegnati nelle varie competizioni. Bailey descrive il rapporto fra questi elementi come «the performance system of Ballroom culture»¹⁶²; si ritiene utile offrirne di seguito un'analisi dettagliata.

Il DJ è l'individuo responsabile dei brani per la serata, che vengono scelti perlopiù in base alle categorie in lizza e comunque pescati nel grande *juke-box* della dance music del momento.

Sin dai primi anni Ottanta, la house music era il genere più in voga nelle *ballroom community* e di certo rispecchiava i gusti musicali dei membri della comunità LGBTQ+. È bene sottolineare che la scelta di un determinato genere, da parte di chi gestisce uno spazio aperto al pubblico, è strettamente correlata alla mission che tale spazio si prefigge di perseguire e in un club per omosessuali dell'America del tempo ci si aspettava che i brani proposti durante le serate riflettessero pedissequamente le preferenze dei clienti. Sebbene negli ultimi decenni i gusti musicali della comunità LGBTQ+ si siano orientati verso altri generi (di fatto più commerciali, come per esempio l'hip-hop e l'R&B), le scelte dei DJ sono sempre orientate ad accattivarsi il pubblico e i partecipanti, assecondando quelle che notoriamente sono le loro predilezioni.

Pur reputandolo l'aspetto meno rilevante, è evidente che la commistione tra musica e DJ sia uno degli elementi costitutivi del *performance system* – e quindi di ciascuna *ball*. Inoltre, è il *commentator* a chiedere al DJ di far partire il brano quando gli sfidanti sono pronti a esibirsi: una volta partita la musica questi ultimi cominciano a danzare e sfilare al ritmo della canzone. Dopo che questi hanno raggiunto il proprio posto davanti alla giuria, su richiesta del *commentator* il DJ interrompe la musica per consentire ai giurati di esprimere una votazione¹⁶³. Al termine di questo passaggio, il DJ fa ripartire il brano e così l'intero procedimento si ripete per tutti gli altri *competitor* in gara.

¹⁶² Ivi, p. 128.

¹⁶³ Le votazioni vengono espresse dai giudici su un massimo di dieci punti.

Considerata una delle personalità di spicco delle *ball*, il *commentator* svolge la funzione di “maestro di cerimonie” (come viene anche definito) e il suo spostarsi continuamente da un’estremità all’altra della sala, spesso interponendosi tra i *contestant* e la giuria, riflette senza dubbio il potere attribuitogli, da esercitare in qualunque momento. Il suo coinvolgimento si rivela indispensabile non solo per l’effettiva esecuzione del rituale, ma anche in virtù delle più ampie tradizioni della comunità LGBTQ+; inoltre, come da copione egli si impegna a osannare le leggendarie icone di sempre, reiterando così «the legacy of Ballroom to novices in the scene»¹⁶⁴.

Esprimendosi talora con tono perentorio talora con accondiscendenza e magnanimità, il *commentator* istruisce i presenti anche sugli standard delle varie prestazioni. Soprattutto nelle esibizioni di *voguing*, le sue continue sollecitazioni contribuiscono ad accentuare i movimenti del corpo del concorrente e la sua voce non fa altro che mettere in risalto le abilità fisiche e ritmiche dei *competitor*¹⁶⁵.

In che modo e in quale misura il pubblico partecipa a una *ball*? Per rispondere a questa domanda si potrebbe partire dall’assunto che gli spettatori siano figure imprescindibili, tanto per il *performance system* quanto per l’evento in sé: senza la loro costante presenza, la scena delle *ballroom* cesserebbe effettivamente di esistere. Sono in molti a nutrire interesse per le *ball*, ma altrettanti scelgono di non concorrere per l’una o per l’altra categoria: «[t]hey just like to go and view and watch»¹⁶⁶.

Bailey ritiene che per questo tipo di eventi non sussista un ruolo di spettatore “puro”, «even if the person is not a “member” of the Ballroom scene»¹⁶⁷. A suo dire, infatti, gli spettatori si rendono inconsapevolmente complici e attanti del complesso sistema qual è quello della performance. In quest’ottica, lo scambio che avviene tra voci, corpi ed energie profuse danno vita ad una «dialogic and dialectic form of community affirmation»¹⁶⁸. Questo è indubbiamente uno degli aspetti più interessanti del *performance system*; inoltre, tali scambi variano in base alla

¹⁶⁴ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 157.

¹⁶⁵ A mo’ di esempio, in un episodio di *Pose* il cerimoniere Pray Tell si accanisce ripetutamente contro Candy Ferocity inneggiando alla mancanza di attributi fisici femminili della *competitor* in relazione alla categoria della serata. Ciò spinge Candy a voler modificare il proprio corpo, facendosi iniettare del silicone nei glutei da una ciarlatana trans di sua conoscenza per renderli più sinuosi e per aumentare le possibilità di vincere le categorie.

¹⁶⁶ M.M. Bailey, *Butch Queens Up in Pumps*, p. 164.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Ivi, p. 165.

situazione e si fondano sulle qualità e sulle competenze che il singolo apporta alla collettività.

L'aspetto centrale di una *ball* resta comunque la competizione. Ciò è reso evidente non solo dall'intensità delle esibizioni e delle interazioni sociali che hanno luogo nel corso di una serata, ma anche dalla natura e dalla funzione dell'evento stesso. Infatti, le gare introducono nuovi individui nel grande spazio della performance. Per molti, l'obiettivo principale resta quello di accalappiarsi il trofeo e di vincere corone e premi in denaro, ma si tratta anche di ottenere rispetto nel più ampio contesto delle *ballroom community*. Per raggiungere dunque la fama tanto ambita, serve un'enorme quantità di lavoro in termini di preparazione, anche se per molti membri delle *house* a fare la differenza sono i vantaggi simbolici e sociali.

In deroga a quanto si menzionava in precedenza, vale a dire che una gara viene organizzata sulla base del *gender system* e sulla presenza di categorie standard, è doveroso sottolineare che con l'espandersi della *ballroom culture* emergono sempre nuove categorie, gran parte delle quali ruota intorno alla cosiddetta *butch queen* e alle sue derivazioni (per esempio *Butch Queen Up in Pumps*, *Butch Queen Realness*, *Butch Queen Voguing Femme*). Tali categorie sono legate innanzitutto alla sua soggettività, per poi fare spazio a un altro tipo di performance. Malgrado l'enfasi posta sulla figura della *butch queen*, scrive Bailey,

the primary purpose of structuring the categories based on the gender system is to ensure that members are required to compete in categories with others of their own gender¹⁶⁹.

Sussistono però categorie che non si limitano al *gender system*, tra cui *Open to All* o *Best Dressed Spectator*, che, se da un lato incoraggiano la partecipazione dei membri delle *house* ormai consolidate, dall'altro invitano ad agire anche coloro che a una casa (ancora) non appartengono o che fanno il loro ingresso nel circuito delle *ballroom* per la prima volta. Quindi, un modo affidabile per reclutare nuovi membri è quello di concedere alle *new entry* l'opportunità di esibirsi liberamente in pista e da ultimo vincere un premio, con la speranza che i genitori delle case astanti – da

¹⁶⁹ Ivi, p. 166.

sempre impegnati nella ricerca di nuovi talenti per solidificare l'unità interna e il prestigio verso l'esterno – facciano di loro i propri nuovi figli.

2.4 *Ballroom speak*, ovvero l'insulto elevato a linguaggio

Il linguaggio è lo strumento principale attraverso cui le diverse culture si pongono in relazione fra loro. Gli individui si servono non solo di linguaggi verbali, ma anche di forme di comunicazione paraverbali (come la gestualità). Naturalmente, il linguaggio verbale costituisce il fulcro dell'interazione faccia a faccia, in quanto presenta un carattere "pubblico", nel senso che qualunque individuo può servirsene fin dal primo vagito; un carattere "oggettivo", poiché appreso e condiviso da un medesimo gruppo di persone; e, infine, un carattere "universale", dal momento che ciascun popolo dispone di un sistema linguistico che è proprio e utilizza in maniera flessibile.

Alla teoria del linguaggio sono stati dedicati numerosi studi, che non è mia intenzione enumerare singolarmente in questa sede; tuttavia, si ritiene utile riportare alcuni dei contributi più significativi in merito.

Secondo Noam Chomsky¹⁷⁰, gli esseri umani si esprimono attraverso una lingua che risulta spontanea e creativa insieme, ma anche strutturata dal punto di vista della composizione degli enunciati. Per Franz Boas¹⁷¹, invece, la qualità peculiare del linguaggio è rappresentata dalla sua stessa varietà: in breve, così come tra lingue esistono divergenze sostanziali, anche all'interno di uno stesso idioma vi è un'alta probabilità di variazione. Per Ferdinand de Saussure¹⁷², la capacità dei parlanti di usare le parole in modo articolato e complesso scaturisce dalla natura creativa della lingua. Dal canto suo, Émile Durkheim¹⁷³ ritiene che il rapporto fra lingue e culture si intensifichi nel momento in cui entrano in campo le identità collettive. Inoltre, l'uso di gerghi, dialetti sociali o idioletti rivelano il grado di appartenenza a un determinato gruppo sociale, come nel caso delle sottoculture urbane. Dunque, se la lingua rappresenta il fondamento di una cultura, è soprattutto attraverso questo

¹⁷⁰ N. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton 1957.

¹⁷¹ F. Boas, *The Mind of Primitive Man*, Science, New York 1901.

¹⁷² F. de Saussure, *Course de linguistique générale*, Payot, Paris 1916.

¹⁷³ É. Durkheim, *Éducation et sociologie*, Alcan, Paris 1922.

strumento che i parlanti acquisiscono gli aspetti culturospecifici del gruppo cui aderiscono.

L'assunto principale che guiderà la riflessione nelle pagine che seguiranno parte dal presupposto che una lingua, in quanto «prodotto sociale del linguaggio»¹⁷⁴, è da ritenersi non soltanto un complesso di norme e/o convenzioni utilizzate dai parlanti nella comunicazione interpersonale, ma anche un mezzo privilegiato che consente loro di accedere alle varie culture – e di comprenderle, ovviamente.

Parlare di “linguaggio delle *ballroom*” significa considerare forme del parlare poco inclini al convenzionale, a tratti allusive e criptiche, adottate da specifiche comunità di parlanti con scopi diversi, tra cui raggiungere un'identità di gruppo ed estromettere chi non ne fa parte. È questa l'opinione condivisa anche da Diana Rowan *et al.*: «the house/ball culture has its own vernacular. One function of a vernacular is to create in-group solidarity and exclusion of other more dominant groups»¹⁷⁵. Il *ballroomspeak* – termine coniato per questa occasione e ufficialmente adottato dallo scrivente sulla falsariga di alcuni precedenti (per esempio *gayspeak*, *gangsterspeak*)¹⁷⁶ – è il codice verbale mediante il quale un gruppo di persone si esprime di norma nel circuito delle *ballroom community* e che indubbiamente costituisce il fondamento ideologico della *ballroom culture*. Linguisticamente parlando, il *ballroomspeak* è l'applicazione di una parte dell'idioma standard e si configura come un socioletto in uso presso una *speech community* (“comunità di discorso”), vale a dire una varietà dialettale «caratterizzata dal fatto di essere usata da un gruppo o classe sociale»¹⁷⁷ ovvero utilizzata per indicare differenze non regionali¹⁷⁸.

Prima di addentrarsi nelle specificità del linguaggio oggetto di questa trattazione, appare doveroso soffermarsi su alcuni aspetti fondamentali che emergono dal paragrafo precedente e che riguardano le varie declinazioni linguistiche legate al concetto di socioletto.

¹⁷⁴ S. Piccone Stella, L. Salmieri, *Il gioco della cultura*, cit., p. 251.

¹⁷⁵ D. Rowan *et al.*, “Identity and Self-Presentation in the House/Ball Culture: A Primer for Social Workers”, cit., pp. 184-185.

¹⁷⁶ Per quanto riguarda il lessico dell'omosessualità, argomentato in diversi studi come *gayspeak*, cfr. J.J. Hayes, “Gayspeak”, in D. Cameron and D. Kulick (eds), *The Language and Sexuality Reader*, Routledge, London/New York 2006, pp. 68-77; e J. Darsey, “Gayspeak: A Response”, in D. Cameron and D. Kulick (eds), *The Language and Sexuality Reader*, cit., pp. 78-85.

¹⁷⁷ C. Marcato, *Dialetto, dialetti e italiano*, il Mulino, Bologna 2002, p. 80.

¹⁷⁸ R.A. Hudson, *Sociolinguistics*, Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 24.

Il più delle volte, i termini “socioletto” e “dialetto sociale” vengono usati in modo interscambiabile. Tuttavia, secondo John T. Platt¹⁷⁹, quando si ha a che fare con varietà prevalentemente regionali, si preferisce impiegare il concetto di dialetto. Dal canto suo, Peter Trudgill ha definito il socioletto come «a *variety or lect* which is thought of as being related to its speakers’ social background rather geographical background»¹⁸⁰, il che significa che esso simboleggia la lingua parlata da un particolare gruppo sociale che condivide le medesime caratteristiche. Ne consegue che i socioletti sono definiti su base sociale, piuttosto che regionale, e si ricollegano alla dimensione pubblica e alla nozione sociologica di stratificazione. In altre parole, non sono unicamente riconducibili alla fonologia, alla grammatica e al lessico, ma sono profondamente radicati in una comunità di discorso, contribuendo così a determinare il sostrato educativo e sociale, nonché il genere, l’età, la classe e la professione.

Un altro punto su cui riflettere riguarda la contrapposizione tra il concetto di socioletto e quello di “idioletto”, cioè «l’insieme di varietà effettivamente usate da un singolo parlante»¹⁸¹ o da un piccolo gruppo. Questa definizione si riflette nell’etimologia stessa del traduce inglese: *idiolect*. Infatti *idio-*, che è di derivazione greca, significa “proprio”, “peculiare”, “distinto”; mentre *-lect* si riferisce alla varietà sociale di una lingua. I sociolinguisti sostengono che due persone che parlano una lingua comune non si servono esattamente di uno stesso repertorio linguistico. L’idioletto di un parlante è difatti onnicomprensivo, in quanto include caratteristiche linguistiche riconducibili a gerghi o dialetti, e per questo non risulta stabile nella sua interezza. Laddove alcuni suoi elementi possono persistere a lungo, altri invece possono cadere in disuso, mentre nel corso del tempo possono acquisirsi nuovi modelli¹⁸². Quindi, la distinzione tra socioletto e idioletto sta nel fatto che, mentre il primo è associato all’uso della lingua da parte di una ristretta cerchia di parlanti, l’altro ne riflette l’uso particolare.

¹⁷⁹ J.T. Platt, “Sociolects and Their Pedagogical Implications”, in *RELC Journal*, 9 (1), 1978, pp. 28-38: 28.

¹⁸⁰ P. Trudgill, *A Glossary of Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003, p. 122, *mia enfasi*.

¹⁸¹ G. Berruto, *Sociolinguistica dell’italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1989, p. 40.

¹⁸² A tal proposito, cfr. P. Trudgill, *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*, Fourth Edition, Penguin Books, London 2000, p. 21; e L. Pinnavaia, *Introducing Sociolinguistics. A Glance at the English-Speaking Social and Cultural Worlds*, Carocci, Roma 2023, p. 143.

Per quanto attiene invece alla definizione di *speech community*, i sociolinguisti tendono ad applicarla con accezioni e sfumature eterogenee per riferirsi a una comunità definita su basi linguistiche. Si può senz'altro ritenere che a una comunità di discorso appartenga un insieme di persone, di estensione incerta, che condividono determinati aspetti relativi alla lingua e sono accomunate da una qualche forma di aggregazione sociale o che per qualche ragione abbiano sviluppato – secondo Irene Ranzato – «un modo di parlare e un lessico comune all'interno del gruppo stesso, poco comprensibili o comunque non utilizzati all'estero»¹⁸³. Tuttavia, la studiosa riconosce fin da subito la non univocità del termine, affermando che ogni linguista nel tempo ha proposto una propria definizione di *speech community*¹⁸⁴, svelando significati diversi. A tal riguardo, appare interessante la definizione di Marcyliena H. Morgan:

the concept of speech community does not simply focus on groups that speak the same language. Rather, the concept takes as fact that language represents, embodies, constructs and constitutes meaningful participation in society and culture. It also assumes that a mutually intelligible symbolic and ideological communicative system must be at play among those who share knowledge and practices about how one is meaningful across social contexts. Thus it is within speech communities that identity, ideology and agency [...] are actualized in society¹⁸⁵.

Naturalmente, Morgan ci ricorda che concetti quali “mutually intelligible” e “meaningful” sono di per sé complessi da decodificare. Il punto è che le *speech community* sono anche luoghi politici e storici in cui il significato sociale è intrinseco al discorso.

Fatte queste debite premesse, si può evincere che, in quanto linguaggio effettivo, il *ballroom speak* incarna un socioletto – e, nello specifico, un gergo variabile e fluido: variabile perché si declina a seconda dell'atto fonatorio (timbro, volume, intenzione); fluido perché, come ogni lingua parlata, è soggetto ai normali

¹⁸³ I. Ranzato, *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, Roma 2010, p. 62.

¹⁸⁴ Cfr. W. Labov, *Sociolinguistic Patterns*, Basil Blackwell, Oxford 1978, pp. 7-8; R. Barrett, “The ‘Homo-Genius’ Speech Community”, in K. Hall and A. Livia (eds), *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, Oxford University Press, New York 1997, pp. 181-201: 181; e R. Mesthrie et al., *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, pp. 35-36.

¹⁸⁵ M.H. Morgan, “Speech Community”, in A. Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2004, pp. 3-22: 3.

mutamenti generati dall'uso. Trattandosi poi di un linguaggio che ha a che fare con un contesto in cui la competizione e lo scontro sono all'ordine del giorno, appare evidente che i parlanti debbano trovare un modo per emergere e al contempo screditare l'avversario.

La forma più immediata per ottenere questo tipo di risultato è l'insulto, che nella scena delle *ballroom* assume contorni e sfumature molto particolari. Generalmente, gli insulti sono espressioni ingiuriose cui si ricorre per attaccare o ferire un altro individuo¹⁸⁶. Spiega Vito Tartamella, uno dei maggiori studiosi del fenomeno del turpiloquio in Italia:

[q]uesto attacco può avere tre diverse finalità: svilire qualcuno, ridurne l'autostima; emarginarlo, scomunicarlo da un gruppo; oppure maledirlo, ossia augurargli la morte, la malattia, o altre disgrazie¹⁸⁷.

Gli insulti sono mirati e reciproci: si rivolgono a un destinatario specifico e presuppongono una reazione emotiva da parte di chi parla e di chi ascolta¹⁸⁸. Tendono di solito a svilire l'aspetto fisico, il carattere, il comportamento e le convinzioni sociali di una persona. Hanno quindi origine nella presunta bruttezza del bersaglio, nel colore della sua pelle, nei difetti fisici percepiti (per esempio strabismo, naso grosso), nella trasandatezza, nella stupidità, nell'incompetenza e nello status socioeconomico¹⁸⁹. Sono altresì manifestazioni enfatiche delle intenzioni, prove lampanti dei sentimenti e spesso una chiara trasfigurazione di una natura aggressiva. Ma poiché gli insulti fanno parte di un elaborato sistema di comunicazione, il ruolo da essi svolto è molto più complesso di quanto si possa immaginare¹⁹⁰.

Nello scontro verbale, l'insulto si accompagna di frequente ad altri comportamenti denigratori (per esempio accuse, minacce, imprecazioni), rispetto ai

¹⁸⁶ Volendo menzionare Keith Allan e Kate Burridge, gli insulti sono intrinsecamente difemici, dunque solitamente tabuizzati o soggetti a censura. K. Allan, K. Burridge, *Forbidden Words. Taboo and Censoring of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 79.

¹⁸⁷ V. Tartamella, *Parolacce. Perché le diciamo, che cosa significano, quali effetti hanno*, RCS, Milano 2006, p. 37.

¹⁸⁸ G. Azzaro, *Four-letter Films. Taboo Language in Movies*, Aracne, Roma 2006, p. 3.

¹⁸⁹ K. Allan, K. Burridge, *Forbidden Words*, cit., p. 79.

¹⁹⁰ J. Mateo, F. Yus, "Insults: A Relevance-theoretic Taxonomical Approach to Their Translation", in *International Journal of Translation*, 12 (1), 2000, pp. 97-130: 98.

quali non sempre è possibile stabilire confini precisi¹⁹¹. Per Liang Shiqiu, l'insulto «richeggia il combattimento a mani nude»¹⁹²; in quest'ottica, esso non è che un dispositivo offensivo-difensivo attraverso il quale colui che si trova in una posizione di vantaggio sferra metaforicamente un pugno al proprio avversario (che di fatto ne subisce l'impatto), privandolo talvolta di una controrisposta decisiva. Nelle parole di Filippo Domaneschi l'insulto è un «complesso fenomeno sociale»¹⁹³ che si realizza attraverso svariate forme del parlare e diverse funzioni linguistiche a seconda della cultura di appartenenza, della lingua parlata, dell'atteggiamento dei parlanti e delle finalità che sono coinvolte nell'atto della comunicazione.

Innanzitutto, è importante capire fin da subito come si scrive il “copione” dell'insulto, trattandosi di un evento comunicativo in cui, in linea di massima, due protagonisti recitano l'uno la parte dell'insultatore (cioè colui che rivolge intenzionalmente l'offesa), l'altro la parte dell'insultato (cioè il destinatario dell'offesa stessa¹⁹⁴). Ad essi si aggiunge talvolta un'altra figura attoriale che può camuffarsi da protagonista sul palcoscenico dell'insulto: il pubblico. Coloro che assistono alla messinscena possono difatti rivestire un duplice ruolo: «taciti spettatori o complici più o meno consapevoli dell'ingiuria»¹⁹⁵. Inoltre, l'insulto non si riduce soltanto alle parole offensive che scegliamo di proferire: è fatto anche di elementi paralinguistici¹⁹⁶, gesti multimodali più o meno intenzionali. Come scrive Keith Allan:

[a]s linguists we think of insults in terms of language expressions that cause offense, but on more careful consideration what is offensive is the behaviour that accompanies and/or is embodied in the language expression; indeed insulting behaviour may be nonverbal¹⁹⁷.

¹⁹¹ M.S. Canobbio, “Insulti”, in R. Simone *et al.* (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, Roma 2010, pp. 665-666: 665.

¹⁹² L. Shiqiu, *La nobile arte dell'insulto*, Einaudi, Torino 2011, p. 7.

¹⁹³ F. Domaneschi, *Insultare gli altri*, Einaudi, Torino 2020, p. 20.

¹⁹⁴ Dominique Lagorgette e Pierre Larrivé supportano la funzione conativa dell'insulto affermando che, dal punto di vista della pragmatica dell'interazione, presuppone un destinatario avente una funzione d'indirizzo. D. Lagorgette, P. Larrivé, “Introduction”, in *Langue française*, 144, 2004: Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques, sous la direction de D. Lagorgette et P. Larrivé, pp. 3-12: 7.

¹⁹⁵ F. Domaneschi, *Insultare gli altri*, cit. p. 11.

¹⁹⁶ C. Bazzanella, “Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità”, in *Quaderns d'Italia*, 25, 2020: Pragmatica e semantica dell'insulto nell'italiano contemporaneo, pp. 11-26: 18.

¹⁹⁷ K. Allan, “The Pragmeme of Insult and Some Allopracts”, in K. Allan *et al.* (eds), *Pragmemes and Theories of Language Use*, Springer, Cham 2016, pp. 69-84: 72.

Facendo riferimento alla teoria degli atti linguistici¹⁹⁸, l'insulto è un chiaro esempio di *performatività esplicita* in quanto, rivolgendolo a un individuo od al gruppo specifico cui appartiene (per ragioni etniche, di provenienza geografica, di orientamento sessuale, di credo religioso), si compie l'azione di insultare o, parafrasando John L. Austin, di *fare cose con le parole*.

Nel contesto della *ballroom culture*, l'insulto sfocia nei concetti di *reading* ("leggere qualcuno come un libro aperto"), *throwing shade* ("gettare un'ombra negativa su qualcuno") e *coming for* ("affrontare qualcuno a muso duro"). Questi termini ricorrono sovente in *RuPaul's Drag Race* (2009-in produzione)¹⁹⁹ e rientrano nella pletora di espressioni ermetiche che i concorrenti snocciolano costantemente, puntata dopo puntata. Il programma statunitense insegna molto sulla cultura drag: si apprende il valore estetico, si odono le storie personali e si assiste ai continui battibecchi, ma si estrapola anche un gergo composto in primis da caratteristiche linguospecifiche. Ai suddetti si aggiungono ulteriori esempi quali *spill the T(ea)* ("spettegolare sui fatti"), *kiki* ("spassarsela") e *werk* ("darsi da fare")²⁰⁰.

Alludendo a Judith Butler²⁰¹, "leggere qualcuno come un libro aperto" significa evidenziare ed esasperare tutti i suoi difetti, dall'abbigliamento raffazzonato al trucco sbavato e/o qualsiasi altra cosa imperfetta il *reader* ("lettore") possa scorgere sul momento²⁰². È una battaglia di spirito in cui il vincitore è colui che meglio scredita l'avversario "letto" o che fa sorridere maggiormente il pubblico che assiste al confronto.

A ben guardare, la pratica del *reading* è antecedente a *RuPaul's Drag Race*. Il termine fu progressivamente introdotto nel gergo della comunità LGBTQ+ in seguito all'uscita di *Paris Is Burning*: Livingston ambientò infatti il docufilm a New York, che è molto probabilmente il luogo dove ha avuto origine il linguaggio del

¹⁹⁸ J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Second Edition, Oxford University Press, Oxford 1975.

¹⁹⁹ *RuPaul's Drag Race* (dir. Nick Murray), 2009-in produzione, Logo TV/VH1/MTV, USA. La minisfida del *reading*, per esempio, è considerata da sempre uno dei momenti più esilaranti del programma, ma anche uno degli espedienti che più mettono in risalto l'arguzia e le doti artistiche di una queen in gara.

²⁰⁰ Si veda "Glossario essenziale delle *ballroom*" in Appendice alla presente dissertazione.

²⁰¹ J. Butler, *Bodies That Matter*, cit., p. 88.

²⁰² Il *reading* può assumere all'occorrenza una forma molto più esagerata, definita appunto "for filth", in cui l'obiettivo dell'avversario è di cogliere ogni minima falla nella rivale per ridurla metaforicamente a brandelli. Cfr. C.O. Davis, *The Queens' English. The LGBTQIA+ Dictionary of Lingo and Colloquial Phrases*, Clarkson Potter, New York 2021, p. 262.

reading. Dorian Corey, uno dei maggiori protagonisti del lungometraggio, considera il *reading* “insulto elevato ad arte” definendolo chiaramente nel modo seguente:

[y]ou get in a smart crack, and everyone laughs and kikis because you’ve found a flaw and exaggerated it, then you’ve got a good read going (35’:00’)²⁰³.

Corey non manca però di precisare che un *read* (“insulto”) è tale solo nello scontro fra due membri del mondo gay, delineandolo dunque come una forma d’insulto contestualizzata:

[i]f it’s happening between the gay world and the straight world, it’s not really a read. It’s more of an insult, a vicious slur fight (35’:15’)²⁰⁴.

Dunque, la natura sprezzante e offensiva del *reading* è fortemente legata al contesto interattivo e culturale in cui esso è impiegato e al suo effetto pragmatico.

Dal punto di vista retorico, il *reading* risulta alquanto interessante poiché richiama un’altra forma di offesa rituale diffusasi tra gli adolescenti afroamericani in alcuni quartieri delle periferie statunitensi: il *playin’ the dozens*. Si tratta di insulti ritmati, spesso in rima o scanditi a mo’ di barre reppate, che seguono regole ben precise. La sfida consiste nel dare prova di abilità verbali producendo di continuo nuovi insulti fino a “stendere” il proprio avversario. Oggetto diretto dell’offesa è quasi sempre un componente della famiglia (generalmente la madre); talvolta può capitare che durante uno di questi scontri i contendenti si scaglino offese personali, che risultano in qualche modo veritiere: a quel punto le conseguenze possono davvero essere molto gravi e possono sfociare in episodi di violenza fisica.

Il termine usato per questo tipo di rituale non è facilmente spiegabile né traducibile: *dozens* potrebbe infatti riferirsi alla dozzina o alla metrica oppure potrebbe voler dire semplicemente “dozzinale” (inteso come di scarsa qualità). L’ipotesi più accreditata è che il verbo “to dozen”, che per Yale J. Dolland significava

²⁰³ *Paris Is Burning*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

originariamente “stupire”²⁰⁵, voglia alludere all’azione di stordire o sopraffare il proprio interlocutore²⁰⁶.

Tuttavia, la differenza tra *playin’ the dozens* e altre forme di insulto rituale sta nel fatto che tale pratica ha un pubblico che risponde e giudica l’efficacia dello scontro fra duellanti, essendo un gioco competitivo in cui bisogna dimostrare non solo furbizia e battuta pronta, ma anche «un alto livello di risolutezza e di profonda abilità mentale»²⁰⁷. Non è da intendersi come un attacco mirato a qualcuno che si vuole «schiaffeggiare a maleparole»²⁰⁸ e basta; al contrario, il suo vero obiettivo è quello di creare solidarietà di gruppo, consentendo inoltre a quelle stesse parole di acquisire nuovi significati.

In breve, laddove il *reading* gioca soprattutto sulla contrapposizione tra identità di genere e performance di genere, la pratica del *playin’ the dozens* è fortemente correlata al ruolo svolto dalla figura materna nella società afroamericana degli anni Sessanta, spesso al timone della famiglia a causa dell’assenza del proprio consorte (scomparso prematuramente o in carcere per scontare una lunga pena di detenzione). Pur ricevendo amore e disciplina, questi figli ambivano all’emancipazione e quindi, per raggiungere tale obiettivo, si rendeva necessario lo svilimento simbolico della propria madre²⁰⁹, presumibilmente sulla scia di molti riti di passaggio ancora oggi in uso in diversi territori (per esempio, in Africa). Al di là di questa doverosa differenza, vale comunque la pena sottolineare che la somiglianza fra le due pratiche rituali risiede proprio nel modo in cui esse vengono eseguite e nella funzione sociale che ricoprono. In altre parole, incarnano lo strumento per favorire (e preservare) il legame comunitario.

Dal punto di vista linguistico, l’insulto messo in atto attraverso il *reading* può essere considerato una forma di *impoliteness*. Nell’accezione proposta da Jonathan Culpeper, l’*impoliteness negativa* riguarda l’uso frequente di strategie volte a ridicolizzare o sminuire l’avversario e ad associarlo apertamente a un aspetto negativo²¹⁰. Del resto, gli insulti prodotti dal *reading* sono un chiaro esempio di

²⁰⁵ Y.J. Dollard, “The Dozens: Dialectic of Insult”, in *American Imago*, 1 (1), 1939, pp. 3-25: 4.

²⁰⁶ G. Legman, *Rationale of the Dirty Joke. An Analysis of Sexual Humor*, Grove Press, New York 1968, p. 172.

²⁰⁷ L. Shiqiu, *La nobile arte dell’insulto*, cit., p. 4.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ R. Bassetti, *Offendersi*, Bollati Boringhieri, Torino 2021, p. 117.

²¹⁰ J. Culpeper, “Towards an Anatomy of Impoliteness”, in *Journal of Pragmatics*, 25 (3), 1996, pp. 349-367: 358.

impoliteness negativa, in quanto minano il desiderio delle persone ad essere valorizzate e/o riconosciute in quanto tali. Tuttavia, i gruppi marginali possono servirsi dell'*impoliteness* per altri scopi, per esempio raggiungere la cosiddetta «ambivalent solidarity»²¹¹, condizione assolutamente necessaria per la costruzione di un'identità condivisa, in quanto sia il mittente sia il destinatario dell'offesa ne sono reciprocamente influenzati. Sempre Culpeper afferma inoltre che, in linea di massima, la *mock impoliteness* avviene «between equals, typically friends, and is reciprocal»²¹². Oltre a costruire una solidarietà interna al gruppo stesso, la *mock impoliteness* è quindi utilizzata come pratica in cui il destinatario viene insultato per far divertire gli altri.

Al pari del *reading*, il fenomeno dello *shade* è stato poco esplorato – sebbene numerosi siano gli esempi d'uso da parte di legendarie stelle del mondo dello spettacolo²¹³. Volendolo tradurre in maniera letterale, il termine rimanda a un voler “gettare un'ombra su” (e quindi “infangare”) qualcuno, soprattutto attraverso critiche sottili e argute, talvolta indirette, ma sempre rivolte pubblicamente all'avversario. La pratica dello *shade* può assumere forme diverse: così come uno sguardo serio e profondo può risultare aggressivo, anche un complimento può essere interpretato come il suo esatto contrario²¹⁴. Patrick Johnson fornisce un esempio calzante per chiarire la questione: «[i]f someone walks into a room with a hideous dress, but you don't want to say it's hideous, you might say, “Oooh... look at you!”»²¹⁵. Nella sua versione più raffinata, dunque, lo *shade* dovrebbe suggerire un elemento di negazione plausibile, di modo che chi lancia l'offesa possa fingere di aver avuto l'intenzione di comportarsi con scortesia, il che rende l'insulto stesso ancora più intrigante.

²¹¹ K. Harvey, “Describing Camp Talk: Language/Pragmatics/Politics”, in *Language and Literature. International Journal of Stylistics*, 9 (3), 2000, pp. 240-260: 254.

²¹² J. Culpeper, *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 215.

²¹³ L'episodio più eclatante è quello che coinvolge Aretha Franklin e Patti LaBelle nel marzo 2014. A questo proposito, cfr. A. Holmes, “The Underground Art of the Insult”, in *The New York Times Magazine*, 14 maggio 2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/17/magazine/the-underground-art-of-the-insult.html>.

²¹⁴ Gettare un'ombra su qualcuno è ormai consuetudine consolidata anche nella cultura digitale. Sappiamo infatti che oggi questa pratica è sovente impiegata come strategia per difendersi dagli attacchi subiti sui social oppure semplicemente per sancire l'inizio di una rivalità fra pari. In sostanza, veicola un senso di dominio e/o di superiorità.

²¹⁵ Si prende il riferimento e la citazione da A. Holmes, “The Underground Art of the Insult”, cit.

Lo *shade* è considerato da sempre una pratica sovversiva. Affonda le sue radici nella storia della schiavitù africana e, più specificamente, nello sviluppo di misure di presunta assertività da parte degli schiavi stessi, di modo che potessero percepire meno il pericolo.

Tra i pochi studi condotti sull'argomento spicca la recente analisi di C. Namwali Serpell, che, richiamando – anche nel titolo – *Notes on Camp* (1964) di Susan Sontag, ne declina le caratteristiche principali: lo *shade*

adores performance: sprezzatura and gestural reaction, oracular intensity and tonal sophistication. And it is black and femme – a fiercely private code for survival, a badge of pride within certain cultural cliques²¹⁶.

Le parole del già citato Corey sanciscono in maniera più arguta il rapporto (e la distinzione) tra *reading* e *shade*:

[s]hade comes from reading. Reading came first. Reading is the real artform of insult... Then reading became a developed form where it became shade. Shade is, “I don’t tell you you’re ugly, but I don’t have to tell you because you know you’re ugly.” And that’s shade (34’:22’)²¹⁷.

In sostanza, per quanto il contenuto di un *read* sia decisamente più diretto rispetto a quello di uno *shade*, nel secondo caso l’intenzione è più offensiva nonostante la manifesta ironia e i toni meno marcati. L’atto del *reading* sottende un vero e proprio insulto bonario in cui il giudizio formulato è esplicito, immediato, dove il malcapitato viene affrontato per far emergere quello che c’è di imperfetto in lui²¹⁸. Al contrario, quando si getta un’ombra negativa su qualcuno, l’opinione che si ha di lui è meno ovvia, meno scontata. A tal proposito scrive Lucy McDonald:

²¹⁶ C.N. Serpell, “Notes on Shade”, in *Post45*, 5 (2), 2021: Formalism Unbound, Part 2, edited by F. Dore e T. Aubry. Come il *camp*, anche lo *shade* è ricco di artifici ed eccessi; è, tra le altre cose, un codice esoterico, «something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques»; inoltre «sees everything in quotation marks», persino il soggetto stesso; profuma di autoparodia e «reeks of self-love»; trabocca di «spirit of extravagance», ovvero di ciò che è considerato “troppo” e “strano”, ed è infine ossessionato dal buon gusto: in altre parole «it’s good because it’s awful». S. Sontag, “Notes on ‘Camp’”, in F. Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, pp. 53-65: 53, 56, 58, 65.

²¹⁷ *Paris Is Burning*.

²¹⁸ F. Panzeri, “Ironia”, in F. Domaneschi e V. Bambini (a cura di), *Pragmatica sperimentale*, il Mulino, Bologna 2022, pp. 67-77: 76.

[r]eads require uptake (recognition by the target), they're direct, and they're intended to be funny. Shade doesn't require uptake, it's indirect, and being funny isn't the primary goal. Both speech acts are forms of insult, but they're very different from each other²¹⁹.

Tuttavia, *reading* e *shade* non sono le uniche modalità che danno adito a due queen di distruggersi a vicenda. Esiste infatti una terza categoria di insulti, nota come *coming for*. Se per esempio due rivali non intendono mostrarsi spiritose l'una verso l'altra, allora non stanno mettendo in atto una "lettura"; analogamente, se risultano alquanto schiette, non stanno nemmeno gettando ombra l'una sull'altra. Anzi, è molto probabile che stiano solo riscaldandosi la voce, scrocchiandosi le dita e, da ultimo, affilando i coltelli.

“Affrontare qualcuno a muso duro” implica che il lettore aggredisca verbalmente (e talvolta anche fisicamente) il proprio interlocutore prendendola sul personale. In altre parole, l'insulto è aggravato da gesti minacciosi che assolvono una funzione pragmatica. Pertanto, tali azioni riguardano l'atto linguistico in sé (ossia insultare) ma anche l'obiettivo che il parlante si prefigge (ossia colpire)²²⁰. Come afferma Rutger Birnie:

[t]he distinction between responding to someone saying “Is that a read?” or “Did you just come for me?” is that the former indicates that the remark is taken in jest, that the intent of the speaker is benevolent, while the latter indicates that is perceived as an attack²²¹.

In definitiva, la discrepanza tra *reading* e *coming for* è molto simile a quella tra “fornire umoristicamente un riscontro” e “cercare deliberatamente di abbattere qualcuno”. Se due queen giungono al punto di porre la domanda “Is that a read?” è perché ciò le aiuta a capire l'intento dell'offesa (se benevolo o nocivo). Pertanto, riconoscere ufficialmente una lettura consente di distinguere in modo chiaro e preciso tra l'una e l'altra modalità di insulto.

²¹⁹ L. McDonald, “Reading Is Fundamental”, in H. Kempt and M. Volpert (eds), *RuPaul's Drag Race and Philosophy. Sissy That Thought*, Open Court, Chicago 2020, pp. 15-28: 23.

²²⁰ E. Campisi, *Che cos'è la gestualità*, Carocci, Roma 2018, p. 45.

²²¹ R. Birnie, “Is It Immoral to Read Someone to Filth?”, in H. Kempt and M. Volpert (eds), *RuPaul's Drag Race and Philosophy*, cit., pp. 41-54: 43.

Rusty Barrett ritiene che le sottoculture giovanili si appropriino da sempre del linguaggio della cultura dominante per creare un proprio gergo segreto²²². Difatti, l'impiego della forma cosiddetta tradizionale non lascia presupporre che i gruppi minoritari vogliano conformarsi al prestigio sociale di coloro che di solito usano quel tipo di linguaggio; al contrario, il loro vero intento è quello di prendersi gioco della cultura mainstream, che non perde mai l'occasione di dichiararvisi apertamente superiore. In *Paris Is Burning*, di cui anche si parlerà nel prossimo capitolo, le drag queen afroamericane presentano ciò che hooks ha definito «a sexist idealization of white womanhood»²²³: in breve, esse desiderano godere degli stessi diritti della cultura egemonica e di appropriarsi dei discorsi e degli stereotipi tipici della femminilità bianca, pur opponendo una resistenza pervasiva e decisamente queer all'autorità dominante. In tal senso, sono disposte ad accettare il potere autoritario della società americana del tempo, mostrandosi apparentemente collaborative²²⁴.

In conclusione, il linguaggio delle *ballroom* ha permesso a persone queer di sviluppare una propria identità e di creare una comunità di discorso in cui sentirsi accettate e comprese. Come si diceva, il *ballroomspeak* risulta estremamente creativo e questa creatività, a detta di Libby Anthony, riflette la capacità dei parlanti «to play with language, creating inside jokes, catchphrases, and neologisms»²²⁵, finendo così per creare una propria varietà gergale che li distingua nettamente da coloro che usano frasi o espressioni tipiche della lingua standard.

²²² Espressione diretta del c.d. *camp talk*, il gergo della comunità LGBTQ+ nasce sul finire del XIX secolo come codice segreto per consentire a soggettività queer – costrette a mascherare la propria identità sessuale – di comunicare liberamente. Tale varietà si basa principalmente sull'attribuire a parole d'uso comune un significato ulteriore, che solo chi le usa abitualmente è in grado di riconoscere. Tuttavia, ciò che lo contraddistingue dal *camp talk* tout court è la presenza di altri elementi linguospecifici, come per esempio la creazione di frasi ad effetto o neologismi basati su giochi di parole oppure la risemantizzazione di parole standard per favorire una maggiore coesione all'interno del gruppo. Cfr. K. Harvey, "Describing Camp Talk", cit.

²²³ b. hooks, "Is Paris Burning?", cit., p. 147.

²²⁴ R. Barret, "Supermodels of the World, Unite! Political Economy and the Language of Performance among African American Drag Queens", in D. Cameron and D. Kulick (eds), *The Language and Sexuality Reader*, cit., pp. 151-163: 153.

²²⁵ L. Anthony, "Dragging with an Accent: Linguistic Stereotypes, Language, Barriers and Translingualism", in J. Daems (ed.), *The Makeup of RuPaul's Drag Race*, cit., pp. 49-66: 52.

CAPITOLO 3

Riscrivere le sottoculture

3.1 Sull'appropriazione culturale. Alcune considerazioni

In *Le discours antillais*²²⁶, Édouard Glissant definisce “rizomatica” un’idea di cultura che si fonda sulla mescolanza di popoli, influenze e tradizioni diverse²²⁷. Tale metafora culturale è presa in prestito da Gilles Deleuze e Félix Guattari, che delineano questo elemento vegetale come una «tige souterraine [qui] se distingue absolument des racines et racinelles»²²⁸: innanzitutto, asseconda una propagazione orizzontale nel terreno rimanendo molto vicino alla superficie; secondariamente, presenta caratteristiche di fondo quali l’*interconnessione* e l’*eterogeneità* da un lato (ogni punto può corrispondere a un altro) e la *molteplicità* dall’altro (punti diversi tra loro si intersecano). Secondo questa visione, i due studiosi alludono a un’influenza costante e reciproca, alla generazione di qualcosa di nuovo senza per questo interrompere il legame con l’origine²²⁹: traslando questa immagine sul concetto cardine, ecco che quindi nessuna cultura risulta separata dalle altre e al contempo non esistono gruppi culturali identici a sé stessi. Ogni cultura nasce dall’appropriazione di aspetti appartenenti ad altre culture e senza questa pratica non vi potrà mai essere innovazione e accrescimento, sia ciò internamente o in un’ottica di relazione.

Quello di appropriazione culturale è un termine assai complesso che spesso genera fraintendimenti, come testimonia il dibattito che in maniera preponderante ha caratterizzato gli ultimi anni. Ancora oggi persiste una certa confusione intorno al concetto, che può variare in base a fattori quali la definizione stessa di cultura (che non sempre risulta chiara), la questione delle divergenze fra un contesto culturale e l’altro e, infine, le complesse dinamiche sociopolitiche che rendono arduo applicarla negli ambiti più disparati. I pareri sull’argomento sono molteplici e talvolta discordanti: a chi ritiene che la cultura dominante si appropri di elementi delle

²²⁶ É. Glissant, *Le discours antillais*, Gallimard, Paris 1997, pp. 338-339.

²²⁷ Da qui gli appellativi *creolo* e *meticcio* rappresentativi dello *status quo* di chi nasce nella terra della differenza e di chi invece è portatore di differenza. Si veda A. Gnisci, “Creoli e meticci migranti e clandestini”, in Id., *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, Meltemi, Roma 1998, pp. 65-78: 67 e 71.

²²⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 13, mia enfasi.

²²⁹ *Ibidem*.

culture altrui, lamentando il solo intento di saccheggiarle e di prendersi il merito di un'innovazione, si contrappone chi reputa che tale appropriazione sia un gesto spontaneo e del tutto naturale, dal momento che la società è ormai un conglomerato di etnie provenienti da ogni angolo del globo. Forse, il vero problema si pone quando ci si appropria di un oggetto/aspetto senza volerne comprendere i significati più reconditi, inseguendo scopi legati di norma alla mercificazione.

Derivante dalla radice latina *proprius*, che significa “proprio” (e dunque, per estensione, “appropriare”, “far proprio”), il concetto di appropriazione culturale affiorò negli anni Ottanta del Novecento in ambito accademico – per quanto l'ossatura del termine fosse già stata introdotta da Kenneth Coutts-Smith in un saggio del 1976²³⁰ che anticipava temi legati all'eurocentrismo, al vantaggio delle classi dominanti sulle sottoculture, all'insistenza di un atteggiamento suprematista verso le culture minoritarie. A ben guardare, tale concetto fu oggetto di numerose indagini condotte in area anglofona (perlopiù in Canada e Stati Uniti), che si inserivano nel più ampio contesto della critica postcoloniale sulla questione dell'espansionismo occidentale e sul rapporto conflittuale fra gruppi dominanti e gruppi subalterni; tuttavia, come la stragrande maggioranza dei termini d'uso comune, anche quello di appropriazione finì gradatamente per uscire dalle aule universitarie e per insinuarsi nei vari spazi della società. Sebbene non sia facile stabilire cosa sia realmente l'appropriazione culturale e nonostante gli studiosi non sempre siano concordi nel riconoscere (e confermare) i presupposti teorici alla base del suo principio, appare plausibile – o quantomeno condivisibile da molti – la definizione proposta dall'*Oxford English Dictionary*, secondo cui equivale a «the act of copying or using the customs and traditions of a particular group or culture, by somebody from a more dominant (= powerful) group in society»²³¹. Con “customs” e “traditions” si allude qui a tutti quei fenomeni di appropriazione che sono all'ordine del giorno e che prendono come punto di riferimento qualsiasi manifestazione di tipo intellettuale (per esempio artistica, coreutica, musicale).

Quando ci si appropria intenzionalmente di un elemento appartenente a una cultura subordinata, la tendenza è spesso quella di sradicarlo dal proprio contesto

²³⁰ Cfr. K. Coutts-Smith, “Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism”, in S. Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism. Perspectives On Art*, Routledge, London/New York 1991, pp. 5-18.

²³¹ Si veda https://www.oed.com/dictionary/cultural-appropriation_n

d'origine, non curandosi dei danni (talvolta irreparabili) eventualmente provocati. Due sono in tal senso le modalità d'intervento: *de-valorizzazione*, vale a dire la privazione del valore ideologico che quel dato elemento ha (avuto) nel proprio ambiente di provenienza, oppure *de-contestualizzazione*, vale a dire la narrazione di un'immagine distorta o imprecisa di esso al punto da rafforzare pregiudizi di sorta. Naturalmente, quando si prende in prestito (o si eradica del tutto) un oggetto/aspetto dalla cultura minoritaria, la simbologia ad esso correlata non solo viene depauperata del significato archetipico, ma addirittura ne assume di nuovi nel contesto di destinazione. Stando a tutte queste premesse, in linea di principio l'appropriazione è dunque una pratica inoffensiva e a fare la differenza è unicamente l'uso arbitrario (e talvolta illecito) di questa pratica in un diverso contesto culturale. I numerosi esempi che ci coinvolgono in quanto attori sociali sono riprova del fatto che non sempre ci si appropria interamente di un'altra cultura e che anzi a volte ci si limita a adottare gli aspetti più interessanti o quelli ritenuti strategici dal punto di vista commerciale. Può inoltre accadere che tale appropriazione si riveli a lungo andare un privilegio per la cultura egemonica – che, come si accennava, di fatto sfrutta le culture marginalizzate senza dare nulla in cambio.

La logica dell'appropriazione riguarda essenzialmente quello che Ijeoma Oluo chiama «power imbalance»²³² – lo squilibrio di potere che si viene a creare tra cultura appropriante e cultura appropriata. Tale dislivello porta quest'ultima ad essere «distorted and redefined»²³³ – ripensata e risignificata – dalla prima. Molto spesso accade che una pratica appropriativa parta con tutte le buone intenzioni di rispettare la cultura alla quale si attinge, ma quasi sempre succede che non si tenga conto del suo passato, così come delle dinamiche di potere che stabiliscono il rapporto (e insieme l'interazione) tra cultura egemonica e cultura subalterna. Secondo Oluo, quindi, se si ama davvero una cultura, tocca allora apprezzarne il valore e l'importanza che essa ha acquisito nel tempo: non solo il significato che rappresenta per chi la mette in pratica oggi, ma anche cosa significa per chi l'ha creata ieri in un mondo sopraffatto da sofferenze, ostilità e ostacoli. Fornendo l'esempio della musica rap, Oluo scrive:

²³² I. Oluo, "What Is Cultural Appropriation?", in Ead., *So You Want to Talk About Race*, Seal Press, New York 2018, pp. 142-152: 147.

²³³ *Ibidem*.

[w]hen you look at the history of rap, the heritage of rap, the struggle of rap, the triumph of rap—it may inspire you to want to rap yourself. But when all you can take is the art, and you can take the enjoyment and the profit and the recognition—and you can’t take any of the pain or the history or the struggle, can you do so and honestly call it rap if you love it at all?²³⁴.

Considerando quanto esposto dall’autrice, quand’è che si può parlare di “apprezzamento” anziché di “appropriazione” culturale? Il confine tra i due termini è estremamente labile, per quanto siano correlati. Per esempio, possiamo parlare di apprezzamento quando qualcuno decide di imparare una lingua straniera o mostra predilezione per il cibo di una cultura che non è la propria; di contro, l’appropriazione si configura come l’atto di “sottrarre” qualcosa senza averne il diritto o l’autorizzazione. Pur assumendo la connotazione negativa di furto/saccheggio, tale atto tende perciò a stabilire e rafforzare il dominio della cultura maggioritaria.

Secondo Richard A. Rogers²³⁵, le analisi offerte negli ultimi decenni tendono ad associare la parola appropriazione a quelle di incorporazione, mercificazione e ibridazione – termini altrettanto vaghi o non facilmente definibili. A suo dire, l’appropriazione di elementi di una cultura minoritaria è un processo attivo che può avvenire in svariati modi, derivare da specifiche condizioni (per esempio storiche, sociopolitiche ed economiche) e svolgere funzioni diverse. Indipendentemente dal corollario di variabili, è indubbio che la cultura marginalizzata sia di solito trattata come una risorsa da sfruttare per fini consumistici; ciò chiama in causa il concetto di “sfruttamento culturale”, che si verifica quando oggetti/aspetti della cultura espropriata vengono riutilizzati dalla cultura dominante per soddisfare i propri interessi commerciali. Non vi è sostanziale reciprocità né una ricompensa da parte di chi viene sfruttato: l’appropriazione è un gioco unidirezionale gestito esclusivamente dalla cultura maggioritaria, che si colloca al di sopra di quella minoritaria. Al polo esattamente opposto si delinea invece lo “scambio culturale”, una vera e propria contaminazione volontaria e biunivoca che di fatto si fonda sulla

²³⁴ Ivi, p. 105.

²³⁵ R.A. Rogers, “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, in *Communication Theory*, 16, 2006, pp. 474-503: 475-476.

consapevolezza dei propri limiti e sul rispetto reciproco. Solo in questo caso le culture implicate nelle pratiche appropriative finiscono per essere sullo stesso piano.

Per Susan Scafadi, è appropriazione l'atto di «taking—from a culture that is not one's own—[...] intellectual property, cultural expressions or artifacts, history, and ways of knowledge»²³⁶; e tutto solo per «express their own creative individuality, or simply make a profit»²³⁷. Stando a questa definizione, dunque, chi pratica l'appropriazione finisce per appropriarsi indebitamente di qualcosa che non gli apparterebbe. Orbene, a detta di Jens Balzer²³⁸ la definizione di Scafadi non si lascia facilmente plasmare, in quanto pretende che si debba tracciare una linea di demarcazione fra le culture chiamate in causa; pertanto, da una parte c'è chi appartiene completamente a una cultura e dall'altra chi invece si trova confinato all'estremità perché estraneo a essa.

In questa sede, e per ciò di cui si parlerà nei prossimi paragrafi, appare rilevante e pertinente la visione di Balzer in merito al rapporto tra produzione culturale e globalizzazione. Secondo lo studioso, lo sviluppo dei media ha favorito la circolazione dei saperi su scala planetaria. Per esempio, la disponibilità di suoni, immagini e auto-rappresentazioni culturali ha permesso in primo luogo un «aumento delle possibilità, della libertà individuale, artistica ed esistenziale»²³⁹. Ciò ha spinto le persone a maturare la consapevolezza che l'appropriazione è una forza ispiratrice in grado di generare nuova cultura. «Le forme di appropriazione riuscite» – scrive Balzer – «sono quelle in cui dalle diverse influenze emerge qualcosa di nuovo»²⁴⁰. Tuttavia, anche l'autore ci ricorda che ogni atto di appropriazione è impelagato in questioni di violenza e sfruttamento – prerogative che riguardano ogni singola cultura, dalla più prestigiosa alla meno popolare.

²³⁶ S. Scafadi, *Who Owns Culture? Appropriation and Authenticity in American Law*, Rutgers University Press, New Jersey 2005, p. 9.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ J. Balzer, *Etica dell'appropriazione. Potere, cultura e differenza*, Castelvecchi, Roma 2023, p. 11.

²³⁹ *Ivi*, p. 15.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 75.

3.2 Il *voguing* come (ri)appropriazione e apprezzamento culturale. Due casi di studio

Le dinamiche tra culture dominanti e sottoculture sono complesse e spesso caratterizzate da un intenso scambio. Questo processo solleva interrogativi fondamentali su come tali interazioni influenzino l'identità di ciascun gruppo. In ordine di importanza, i quesiti che si intendono porre sono tre: in che modo e in quale misura la cultura dominante (e nella fattispecie la cultura di massa) si appropria delle sottoculture? Con quali modalità queste ultime si appropriano a loro volta della cultura egemonica? Ma soprattutto, questa doppia articolazione tende a danneggiare oppure a promuovere l'identità culturale di ciascuna delle parti coinvolte? Per rispondere a tali quesiti, appare utile presentare due casi di studio incentrati sul fenomeno del *voguing*. In breve, si cercherà di comprendere come questo stile di danza sia stato espropriato in base alle esigenze degli attori sociali che se ne sono serviti.

Come è stato ricordato in più occasioni, il *voguing* nasce sul finire degli anni Sessanta del Novecento nel contesto delle *drag ball* di Harlem come danza di resistenza e di sfida che, evolvendosi nelle proprie caratteristiche fondamentali, si attribuisce un nome prendendolo in prestito dalla più nota rivista di moda al mondo: *Vogue*. Solitamente, il *voguing* viene ballato in costume e prevede uomini gay travestiti da donne e donne lesbiche che indossano abiti da uomo. Per tale ragione, da una parte compaiono abiti alla moda tipicamente femminili (e spesso anche molto sfarzosi), dall'altra indumenti maschili rappresentativi di una virilità enfatizzata, come nel caso di uniformi militari o completi da dirigenti d'azienda. Il travestimento serve come vero e proprio atto di rivendicazione politica e di affermazione della propria differenza ed unicità – oltre che a sovvertire le norme, culturalmente accettate, della logica del binarismo di genere. A tal riguardo, Balzer afferma:

[i]l costume, la maschera, l'appropriazione aprono uno spazio di possibilità per trovare e mettere in scena un'identità trasversale – *queer* – alle aspettative della maggioranza della società e alle convenzioni da essa stabilite²⁴¹.

²⁴¹ Ivi, p. 62.

In sostanza, nel processo di formazione dell'identità di genere, transessuali e travestiti appartenenti alla comunità LGBTQ+ prendono in prestito degli elementi dalla cultura etero-dominante. Emblematico è in tal senso il caso delle drag queen afroamericane, che tendono perlopiù a imitare l'aspetto e l'atteggiamento di famose dive bianche del mondo dell'intrattenimento (prima fra tutte Marilyn Monroe, riferimento per eccellenza) e ad appropriarsi degli stereotipi di genere femminile per risultare "visibili" agli occhi di una società che, di certo, le voleva meno appariscenti. Tuttavia, questa tendenza all'imitazione non è priva di complessità: la maggior parte dei modelli caucasici a cui queste drag queen si ispirano sono figure altolocate e benestanti, rappresentando un ideale praticamente inaccessibile per la comunità queer dell'epoca.

Rifacendosi al pensiero di altri intellettuali (come, ad esempio, Joseph Beams), lo scrittore gay afroamericano Essex Hemphill ribadisce che lo stile è – nella migliore delle ipotesi – un atteggiamento di difesa. In altre parole, è una risposta a qualsiasi forma di oppressione, un modo di essere percepiti come meno soggiogati e più avvenenti, quando poi di fatto la società eteronormata considera le drag queen poco attraenti²⁴². Hemphill attribuisce alle *drag ball* un ruolo centrale nell'esecuzione della *finzionalità* – una messinscena ben studiata delle sfilate di moda del tempo che giocano con le questioni dell'apparenza e della veridicità, dal momento che le concorrenti risultano credibili solo quando l'occhio allenato non riesce a cogliere la differenza tra l'effetto di illusione e quello di verosimiglianza. Eppure, Hemphill si mostra alquanto scettico verso un sistema che replica l'identità femminile – già di per sé passiva e sottomessa – che è, a suo dire, «constructed to oppress women vertically and horizontally»²⁴³. Hemphill polemizza finanche su un certo tipo di resistenza contrassegnato da scopi puramente materialistici, consumistici ed etero-dominanti, ma riconosce anche che

[t]he erasure or silencing of identity through the use of illusion might be considered simply an act of entertainment in the context of the balls if it weren't such a willful act of survival and affirmation exercised in a state of increasing desperation. The yearning festering behind the illusions is a yearning for a full equality and a common privilege

²⁴² E. Hemphill, "To Be Real", in Id., *Ceremonies. Prose and Poetry*, Penguin-Plume, New York 1992, pp. 111-121: 111.

²⁴³ Ivi, p. 120.

that America has yet to deliver, and it may have to be forcibly taken, by any means necessary, if any of us are truly to be real²⁴⁴.

Se si reputa valida questa visione, dunque, in che modo la cultura di massa potrà mai appropriarsi del *voguing*? Indubbiamente, *Vogue* di Madonna rappresenta un perfetto esempio di quanto trattato finora, ed è questo il primo caso di studio sul quale si concentrerà l'attenzione.

3.2.1 Primo caso di studio: *Vogue* di Madonna

L'immagine di eclettica regina del pop – peraltro creata a tavolino dalla stessa Madonna – è senza dubbio postmoderna. Indipendentemente dall'aver seguito il percorso musicale dell'artista italo-americana, chiunque conosce perfettamente le sue abilità di scaltra donna d'affari che sa quando (e come) puntare sulle caselle giuste per vincere il giro alla roulette. Non sorprende affatto allora che per il suo singolo più famoso, *Vogue*, uscito nella primavera del 1990²⁴⁵, prelevi elementi dalla sottocultura delle *ballroom* di Harlem; e non sorprende nemmeno che, tanto prima quanto dopo il successo del videoclip del brano²⁴⁶, la stessa non fornisca una giustificazione plausibile di siffatta appropriazione.

In un'intervista dello stesso anno, in occasione della quale rivela alcuni dettagli importanti sul “Blond Ambition World Tour”²⁴⁷, Madonna confessa di aver appreso dell'esistenza del *voguing* in una discoteca gay di New York, assistendo all'esibizione di *voguer* intenti a danzare con grinta e passione²⁴⁸. A suo dire, è quello

²⁴⁴ Ivi, p. 121.

²⁴⁵ Più di preciso, il brano esce il 20 marzo 1990 ed è estratto da *I'm Breathless*, album ispirato al film di Dick Tracy, *Breathless Mahoney* (1990), in cui la cantante aveva interpretato una piccola parte.

²⁴⁶ Il video, girato in bianco e nero in omaggio al classico glamour hollywoodiano, è diretto da David Fincher.

²⁴⁷ Prendo il riferimento da S. Ursprung, “Voguing: Madonna and Cyclical Reappropriation”, 1° maggio 2012, <https://blogs.smith.edu/blog/danceglobalization/2012/05/01/voguing-madonna-and-cyclical-reappropriation/>

²⁴⁸ In *How Do I Look* (2006) di Wolfgang Busch, documentario sulle *ballroom* di Philadelphia e di Harlem, Willi Ninja e José Xtravaganza offrono un altro punto di vista su come Madonna abbia potuto scoprire il *voguing*. Essi non alludono mai a una sua strumentalizzazione del fenomeno, né a una qualche forma di sfruttamento dei membri della *ballroom culture* del tempo (come invece è stato più volte insinuato). Secondo Ninja, Madonna lo avrebbe visto danzare nel video di *Deep in Vogue* (1989) di Malcolm McLaren. Stando invece alla versione di Xtravaganza, Madonna potrebbe averlo visto esibirsi al Sound Factory di New York e solo successivamente lo avrebbe ingaggiato perché istruisse il proprio corpo di ballo insieme a Louis Camacho Xtravaganza. A riprova di quanto dichiarato da Willi Ninja, Niall McMurray oggi si domanda «how she'd stolen the whole idea from Malcolm, but it never amounted to much because she's *always* pinched the best bits of subculture and repackaged

il momento in cui sceglie di reclutare alcuni di essi per il video musicale di *Vogue* (e, in seguito, per il tour mondiale)²⁴⁹. Ma procediamo con ordine. È indiscutibile che Madonna abbia portato il *voguing* all'apice del successo; peraltro, il singolo viene realizzato durante le riprese di *Paris Is Burning*, e comunque prima della sua ufficiale distribuzione (che avviene non prima del 1991). In ogni caso, Madonna non ne fa menzione, come non menziona i grandi nomi della *ballroom culture* statunitense (infatti, il testo della canzone elogia solo note star caucasiche); nello specifico, il videoclip di *Vogue* si limita ad esaltare la bellezza fisica e la virilità dell'uomo afroamericano. Fino a quel momento Madonna risulta essere la prima artista donna al mondo a introdurre passi e movenze del *voguing* in un video musicale e a lei va pertanto riconosciuto il merito di aver portato tale stile di danza all'attenzione del pubblico a livello globale. Va però detto che prima di lei ci sono stati svariati tentativi da parte di altri performer di far conoscere il *voguing* attraverso le proprie produzioni musicali: per esempio, qualche accenno confuso di danza compare nel primo singolo di Taylor Dayne, *Tell It to My Heart* (1987), mentre nella primavera del 1989 il video di *Friends* di Jody Watley lascia intravedere a tratti uno stile di danza destinato di lì a breve a esplodere. Nell'estate dello stesso anno, Malcolm McLaren, mente rivoluzionaria e manager dei Six Pistols – il leggendario gruppo punk britannico –, realizza *Deep in Vogue*, un singolo scritto con la collaborazione dei The Bootzilla Orchestra e con la partecipazione dei ballerini Lourdes Maria Morales e Willi Ninja, che ne curano le coreografie e si cimentano con alcuni frammenti del testo²⁵⁰. La buona riuscita del singolo (e del videoclip) è comprovata non solo dalla sua presenza nelle classifiche di molti paesi del mondo, ma anche dalla ricezione presso il pubblico dei fan.

Una critica molto dura e sprezzante rivolta a Madonna riguarda la questione della rappresentazione razziale. Secondo Hemphill, il video cancella ogni rimando alle *drag ball* di Harlem e fa notare che

them from the mainstream». N. McMurray, "Malcolm McLaren & The Bootzilla Orchestra – *Deep in Vogue*", 30 January 2016, <https://intothepopvoid.com/2016/01/30/malcolm-mclaren-the-bootzilla-orchestra-deep-in-vogue/>

²⁴⁹ Evidentemente, qui Madonna si riferisce a José e Luis Xtravaganza, i quali hanno congiuntamente composto le coreografie per l'intero corpo di ballo.

²⁵⁰ Seguirà un remix del singolo, arrangiato da Mark Moore e William Orbit, in cui vi è contenuto un campionamento di *Love Is the Message* (1973) degli MFSB. Il titolo del remix sarà *Banjie Realness* e comparirà poi – per una durata di oltre nove minuti – in *Paris Is Burning*. «[I]t's a dancefloor epic» – aggiunge sempre McMurray – «history lesson and catwalk extravaganza all in one». N. McMurray, "Malcolm McLaren & The Bootzilla Orchestra – *Deep in Vogue*", cit.

[h]er “Vogue” song, a commercial hit, was an insult to these communities because the litany of names she calls in the song as representative of style and attitude deliberately excludes Blacks and Puerto Ricans. Obviously Madonna must believe that Blacks and Puerto Ricans have contributed nothing to the theater of style and attitude originating in this country, since names like Josephine Baker, Dorothy Dandridge, and Celia Cruz are conspicuously absent from her list of the beautiful ones²⁵¹.

Hemphill potrebbe aver ragione quando afferma che Madonna esclude i nomi di portoricani o di altre personalità di colore; tuttavia, forse non coglie un aspetto importante del videoclip di *Vogue*: la cantante mette in risalto la sensualità e la prestanza dei ballerini afroamericani volendone intenzionalmente sottolineare la virilità. Quindi, se da un lato cancella le origini del *voguing* così come presentato nelle *drag ball* di Harlem, dall’altro invece ostenta la nerezza (e la mascolinità) di chi lo interpreta. Non è tanto, ma resta comunque un omaggio alla cultura afroamericana dell’epoca.

Altri critici hanno formulato riflessioni meno dure, ma ugualmente degne di nota: hooks, per esempio, ha approfondito la questione in *Black looks. Race and Representation* (2015) in cui compare, fra gli altri, uno studio dedicato a Madonna²⁵². Nell’esaminare la carriera della cantante, hooks riesce a cogliere sia l’attrattiva dell’immagine di donna emancipata – che si traduce sotto forma di desiderio esplicito nei confronti del potere maschile che imita e vuole a tutti i costi possedere – sia i limiti del suo immaginario razziale, che oltrepassa i confini solo a tratti per poi tornare a riconfermare la condizione privilegiata della società suprematista bianca²⁵³. hooks fa inoltre notare che l’appropriarsi di alcuni aspetti della cultura afroamericana di solito parte da un sentimento di invidia, dato che, a suo dire, questo sentimento è sempre pronto a «destroy, erase, take-over»²⁵⁴ e persino a consumare l’oggetto tanto ambito. Madonna fa esattamente questo: ricava vantaggi materiali in termini di successo prima e di guadagno poi. Per hooks, un tale tipo di apprezzamento culturale rappresenta una “minaccia” ed è, quindi, “pericoloso”.

²⁵¹ E. Hemphill, “To Be Real”, cit., p. 114.

²⁵² b. hooks, “Madonna: Plantation Mistress or Soul Sister?”, in Ead., *Black looks. Race and Representation*, cit., pp. 157-164.

²⁵³ Ivi, pp. 160-161.

²⁵⁴ Ivi, p. 157.

Bramosa di affermare il proprio «phallic power»²⁵⁵, Madonna si è perciò appropriata della cultura afroamericana finendo per sminuirla; e sebbene le sue produzioni musicali appaiano ancora oggi uniche e irripetibili, in grado di stuzzicare l'immaginazione o commuovere un pubblico sempre più vasto di bianchi occidentali, lo stesso non si può dire per gran parte della popolazione afroamericana che, davanti a tanta inconcepibile imitazione, resta indifferente.

3.2.2 Secondo caso di studio: *Paris Is Burning* di Jennie Livingston

Per quanto il secondo caso di studio che si intende analizzare segua un iter differente, il tentativo in termini di appropriazione viene dato come altrettanto riuscito – in barba alle critiche mosse, decisamente più pesanti di quelle rivolte a Madonna.

Paris Is Burning di Jennie Livingston offre un repertorio composito di interviste e video amatoriali che la regista sottopone ad attento montaggio per realizzarne un documentario²⁵⁶. Il cardine attorno cui ruotano le riprese è l'insieme delle *ballroom* di New York, i locali frequentati da transessuali latini e afroamericani all'interno dei quali «i *drag balls* sono intesi ad eleggere le “regine” di varie categorie»²⁵⁷. Si tratta del primo lungometraggio di Livingston girato dopo essersi trasferita a New York per intraprendere gli studi di cinematografia – e comunque negli anni più fiorenti della *ballroom culture*. Nei sette anni che hanno visto la regista impegnata con le riprese, numerosi e variegati sono stati i tentativi di reperire i finanziamenti necessari – un'impresa ardua, se si considera che il progetto proposto al tempo è considerato

²⁵⁵ Ivi, p. 161.

²⁵⁶ Il documentario si colloca al centro di un movimento che, in un influente articolo del 1992, B. Ruby Rich ha definito «queer new wave» – uno spartiacque nell'immaginario del nuovo cinema queer dell'epoca. Infatti, a partire dagli anni Novanta un gruppo emergente di registi indipendenti omosessuali dà il via alla produzione di pellicole che si propongono di ripensare le identità sessuali, di rimettere in discussione le loro storie personali e le loro prospettive. Sebbene sviluppino argomenti eterogenei tra loro e non condividano un unico vocabolario estetico o una singola strategia narrativa, tali pellicole risultano intrecciate da uno stile discorsivo comune. Nel contesto del “New Queer Cinema”, l'espressione «Call it ‘Homo Pomo’» coniata da Rich è spesso usata per indicare un'estetica queer particolarmente consapevole, stilizzata o associata alla postmodernità; Rich asserisce infatti che «there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive. Above all, they're full of pleasure. They're here, they're queer, get hip to them». Cfr. B.R. Rich, “New Queer Cinema”, in M. Aaron (ed.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004, pp. 15-22: 16.

²⁵⁷ F. Cleto, *Per una definizione del discorso camp*, ECIG, Genova 2006, p. 72.

poco accattivante per il pubblico mainstream. Alla fine, però, Livingston riesce nel proprio intento e nel 1987 ottiene i fondi da Madison Davis Lacy e Nigel Finch, entrambi produttori esecutivi del docufilm²⁵⁸. Delle 75 ore complessive di riprese – estenuanti per gli attori sottopostisi a lunghi confronti con la regista – sono mantenuti soltanto 76 minuti, andando di fatto a tagliare momenti di vita ordinaria, quasi mai esplorati rispetto alla teatralità e alla spettacolarizzazione delle sfilate tipici del contesto delle *ballroom*.

Com'è noto, il film ottiene un buon consenso da parte del pubblico e della critica, oltre a riscuotere una serie di premi e riconoscimenti, fra i quali il già citato “Grand Jury Prize for Best Documentary” nel 1991. Tuttavia, il resoconto della *ballroom culture* proposto da Livingston non riesce a convincere tutti, soprattutto chi alla comunità LGBTQ+ appartiene ormai da tempo. Anche in questo caso, però, bisogna procedere per gradi. Lo spaccato che *Paris Is Burning* offre delle *ballroom* di Harlem è unico nel suo genere. Sebbene *Pose*, il recente riadattamento in chiave glamour e decisamente meno drammatico, sia riuscito a imitarne il contesto, i luoghi e persino le personalità di spicco dell'epoca, non regge pienamente il confronto con l'opera prima di Livingston, che peraltro nel 2016 viene definita dalla Library of Congress uno dei film documentari «“culturally, historically, or aesthetically” significant»²⁵⁹.

A fornire una delle migliori analisi su *Paris Is Burning* è Bruce Benderson, il quale nel 1991, in concomitanza con la prima del film al Film Forum, pubblica un interessante articolo sull'*Outweek*:

I admit that I loved *Paris Is Burning*—I saw it twice. And in my great admiration for that film, I faced my envy of the energy, ambition and vitality of the participants... And as well-intentioned as I believe *Paris Is Burning* really is, its audiences will take only what they want from it²⁶⁰.

Si tratta di un giudizio estremamente personale, ma degno di nota, dal momento che le critiche che seguiranno da altri recensori saranno meno generose. Benderson

²⁵⁸ I costi per la produzione del film si rivelano parecchio elevati e per questo la regista opta per la pellicola 16mm, di certo più maneggevole e meno costosa.

²⁵⁹ Si veda “With ‘20,000 Leagues,’ the National Film Registry Reaches 700”, 13 dicembre 2016, <https://www.loc.gov/item/prn-16-209/with-20000-leagues-the-national-film-registry-reaches-700/2016-12-14/>

²⁶⁰ Si prende il riferimento e la citazione da L. Hilderbrand, p. 123.

tiene conto dell'impatto che la distribuzione (e il successo) del film ha avuto sugli attori protagonisti. Molti nemmeno sanno di avere acquisito notorietà, come successo a Octavia Saint Laurent, che in più di un'occasione viene riconosciuta da persone del tutto comuni mentre si aggira per i quartieri di New York, lasciandola ogni volta sbalordita. A tal proposito, Benderson cita volutamente Dorian Corey, con il quale ha intrattenuto una lunga chiacchierata sulla ricezione del documentario in quell'epoca:

“[n]obody in the actual community was making shit about our drag balls,” said Dorian Corey, who is not one to mince words. “Thank God, somebody [like Jennie Livingston] came and did it ... Now that small success is happening, I’m waiting to see how Jennie will give people their due”²⁶¹.

Benderson comprende fin da subito che l'intenzione di *Paris Is Burning* (e della sua regista) è proprio quella di offrire una rappresentazione precisa della *ballroom culture*. A suo dire, infatti, bisogna considerare non solo il fatto che il documentario si basa su conversazioni reali con i partecipanti del circuito delle *ballroom*, ma soprattutto le condizioni in cui sono state effettuate le riprese e i pochi mezzi a disposizione, il tutto nella consapevolezza di non avere certezze circa l'esito del progetto.

Le critiche più dure rivolte a Livingston sono quelle dalla già citata bell hooks, la quale in uno studio mirato su *Paris Is Burning* confessa di essere stata in prima battuta curiosa di scoprire come avrebbe potuto una regista lesbica bianca fornire una visione progressista della nerezza dal punto di vista privilegiato della bianchezza. Malgrado l'accoglienza positiva presso un pubblico perlopiù di spettatori bianchi occidentali, ad hooks il documentario non è affatto piaciuto:

I didn't just love it. For in many ways the film was a graphic documentary portrait of the way in which colonized black people [...] worship at the throne of whiteness, even when such worship demands that we live in perpetual self-hate, steal, lie, go hungry, and even die in its pursuit. The “we” evoked here is all of us, black people/people of color, who are daily bombarded by a powerful colonizing whiteness that seduces us away from ourselves, that negates that there is beauty to be found in any form of

²⁶¹ Ivi, p. 124.

blackness that is not imitation whiteness. The whiteness celebrated in *Paris is Burning* is [...] that brutal imperial ruling-class capitalist patriarchal whiteness that presents itself—its way of life—as the only meaningful life there is²⁶².

A ben guardare, hooks intende porre l'accento su una questione cruciale per la cultura afroamericana del suo tempo: il desiderio (dove desiderio sta per invidia, si diceva) di imitare la cultura della classe etero-dominante che, di fatto, è la principale causa del suo sfruttamento e della sua stessa oppressione. Circa la struttura del film, hooks aggiunge che *Paris Is Burning* si presenta allo spettatore come «a politically neutral documentary»²⁶³ offrendo una manifestazione celebrativa delle competizioni che si svolgono all'interno di eventi organizzati ad hoc (le *ball*). L'atmosfera che vi si respira è tipica da stadio, dove i *competitor*, particolarmente accaniti avverso la squadra rivale (le *house*), appaiono determinati nel portarsi a casa il trofeo (il *prize*). E ancora: a detta di hooks, Livingston affronta la questione da osservatrice esterna, la quale, incuriosita da una realtà che non conosce e non le appartiene (pur essendo lesbica), istruisce lo spettatore da una prospettiva completamente estranea e fornisce significati privilegiati che si basano su una sensibilità condivisa – il *we-sense* richiamato da Fabio Cleto e Stefania Consonni²⁶⁴ –, finendo così per riflettere l'ordine culturale dominante ai livelli istituzionale, politico e ideologico. Per tutta la durata delle riprese, infatti, si sente la regista porre domande, fornire indicazioni, ma mai la si vede comparire in video insieme agli attori. Questo modus operandi porta hooks a ritenere che Livingston assuma lo sguardo di un “supervisore imperialista” che non è affatto «progressive or counter-hegemonic»²⁶⁵.

Altri critici venerano Livingston come colei in grado di infondere bontà e tenerezza e che sa spingersi fino in fondo «to bring back knowledge of the natives»²⁶⁶. Alcune recensioni apparse sul *The New Yorker* insinuano che abbia scoperto per caso l'universo delle *ballroom*; lei stessa dichiara in più circostanze che nel periodo universitario amava girare per i quartieri newyorkesi e fotografare dettagli. Cita per esempio che un giorno, mentre si aggirava per Washington Square

²⁶² b. hooks, “Is Paris Burning?”, p. 149.

²⁶³ Ivi, p. 150.

²⁶⁴ F. Cleto, S. Consonni, “Letteratura/Generazioni. Appunti per una tipologia sghemba”, in F. Colombo et al. (a cura di), *Media e generazioni nella società italiana*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 163-178: 164.

²⁶⁵ b. hooks, “Is Paris Burning?”, p. 151.

²⁶⁶ *Ibidem*.

Park, si imbatté in due uomini intenti a danzare e, affascinata dalle pose inusuali e dallo slang parlato, domandò loro cosa stessero facendo. “*Voguing!*”, replicarono; quello fu l’inizio di un progetto per lei destinato a diventare realtà. Contestualmente, si recò a una *ball* nella tredicesima strada: in quell’occasione, ebbe modo di interagire fra gli altri finanche con Venus Xtravaganza, la quale le permise di conoscere molti altri aspetti della cultura delle *ball*, del *voguing* e del sistema delle *house*. hooks non ha mai creduto a una sola parola di Livingston, in quanto a suo dire la regista non ha mai dato prova di conoscenza della sottocultura gay nera; e persino quando le viene concessa l’opportunità di farlo, si limita a dichiarare il superfluo: «“I also targeted people who were articulate, who had stuff they wanted to say and were very happy that anyone wanted to listen”»²⁶⁷. Ne consegue che i momenti più filmati siano solo quelli di intrattenimento e di competitività fra le *house* in lizza. Neanche quando si scopre che Venus è stata assassinata nella stanza di un motel dov’è solita prostituirsi, Livingston non partecipa al dolore della comunità, né alcuna attenzione è posta sul tragico evento: «[h]aving served the purpose of “spectacle” the film abandons him/her [Venus]. The audience does not see Venus after the murder. There are no scenes of grief. To put it crassly, her dying is upstaged by spectacle. Death is not entertaining»²⁶⁸.

La regista prende le distanze dalle critiche di appropriazione indebita, che per lei sono di contro facilmente attribuibili a Madonna. Sebbene qui non si voglia lasciar intendere che tali critiche abbiano un fondo di verità, è doveroso riconoscere che per il suo film Livingston adotta un punto di vista suprematista, attraverso il quale la *ballroom culture* appare decisamente più tragica e struggente di come in realtà fosse. Ciononostante, il film offre «an intensely focused look at a slice of the culture almost entirely ignored at the time»²⁶⁹. Come dice Hall, i significati preferiti o privilegiati sono sì quelli che danno validità alle classificazioni del mondo sociale, culturale e politico, ma anche quelli più contesi e, di riflesso, potenzialmente aperti alla trasformazione²⁷⁰.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ Ivi, p. 155.

²⁶⁹ T. Fitzgerald, L. Marquez, *Legendary Children*, cit., p. 171.

²⁷⁰ S. Hall, “Encoding/Decoding”, in S. Hall *et al.* (eds), *Culture, Media, Language*, cit., p. 123.

3.3 Pose e la “nostalgia” per l’universo delle *ballroom*: riadattamento e riscrittura di una sottocultura

3.3.1 Oltre l’adattamento. Una premessa

Per molti anni, gli studi e le ricerche sul fenomeno degli adattamenti sono stati condotti perlopiù su trasposizioni cinematografiche o remake di opere del teatro e della letteratura: basti pensare al contributo di Brian McFarlane, *Novel to Film* (1996)²⁷¹, e nel contesto italiano a quello di G. Elisa Bussi e Laura Salmon Kovarski, *Letteratura e cinema. La trasposizione* (1996)²⁷², solo per citarne alcuni²⁷³. L’uscita nel 2006 del saggio di Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*²⁷⁴, segna una svolta radicale in questo campo. L’autrice canadese conduce dapprima un’ampia indagine sulle molteplici manifestazioni degli adattamenti, sostenendo che il testo adattato gode di una propria autonomia e al contempo è il risultato di una deliberata ed estesa rivisitazione di prodotti creati in precedenza, per poi giungere ad un’importante riflessione teorica, oggi largamente condivisa nel mondo accademico: costituendo da sempre il motore per la divulgazione delle storie, gli adattamenti vanno concepiti come fenomeni dalla portata complessa e dunque necessitano di essere studiati in quanto prodotti culturali e, insieme, processi di creazione artistica. Ne consegue una proliferazione di casi di studio sull’argomento che pongono al centro della trattazione l’analisi di pratiche e narrazioni transmediali che prevalgono come più accessibili forme di ricodificazione o, per dirla con Hutcheon, «form[s] of repetition without replication»²⁷⁵. Si tratterebbe, in sostanza, di ripetere cambiando. Rispetto al testo fonte, però, un adattamento non è soltanto una mera riproduzione, dal momento che di fatto trascina con sé una propria aura, mostrando e rendendo più

²⁷¹ B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.

²⁷² G.E. Bussi, L. Salmon Kovarski, *Letteratura e cinema. La trasposizione*, Atti del Convegno, Forlì, dicembre 1995, n. 8, CLUEB, Bologna 1996.

²⁷³ A questi si aggiungono altri contributi scientifici ugualmente degni di nota: G. Bluestone, *Novels into Film*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1957; G.E. Bussi, D. Chiaro (a cura di), *Letteratura e cinema. Il Remake*, CLUEB, Bologna 1999; N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino 2003; A. Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore. L’adattamento da letteratura a cinema*, Editrice Il Castoro, Milano 2004 (oggi ristampato col titolo *L’adattamento da letteratura e cinema. Teorie, pratiche, esempi*, 2 voll., Dino Audino, Roma 2020); F. Sabouraud, *L’adaptation au cinéma : le cinéma a tant besoin d’histoires*, Cahiers du cinéma, Paris 2006; J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London/New York 2006; D. Cartmell, I. Whelehan (eds), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

²⁷⁴ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London/New York 2006.

²⁷⁵ Ivi, p. XVI, mia enfasi.

concreti significati (sociali e culturali) che gli adattatori all'occorrenza amplificano e con i quali intrecciano relazioni, stabiliscono analogie. Purtroppo, ancora oggi si incorre nell'errore di giudicare tali adattamenti opere minori, conferendo all'espressione un'accezione decisamente negativa in quanto secondari e, più specificamente nelle parole di James Naremore, «belated, middlebrow, or culturally inferior»²⁷⁶.

Secondo il Treccani adattare significa rendere adatto a uno scopo determinato, ma anche – per estensione – alterare; ciò può essere tradotto persino in termini di appropriazione di un'opera specifica – appropriazione qui intesa come «concatenamento discorsivo tra testi»²⁷⁷, per usare un'espressione di Lucio Spaziante. A ben guardare, tali trasmutazioni «transitano tra diversi territori mediali»²⁷⁸ affidandosi temporaneamente a un medium di riferimento per poi rimettersi in moto attraverso altri²⁷⁹; inaspettatamente a volte, moltiplicandosi, siffatte reinterpretazioni facilitano il ritorno di veri e propri miti pop del passato (ciò che in maniera simile è stato altrove definito «an apt emblem for future nostalgia»²⁸⁰), nell'intento di far rivivere immaginari. Dal canto suo, Hutcheon ha con fermezza ribadito che una trasposizione può anche determinare uno «shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama»²⁸¹. L'analisi che si condurrà su *Pose* parte, per l'appunto, da quest'ultima premessa, per poi rifarsi alle varie teorie sul remake.

3.3.2 Riscrivere la sottocultura delle *ballroom*: *Pose* di Ryan Murphy

Pose è un testo che – a posteriori – Gérard Genette avrebbe definito «au second degré»²⁸², una specie di palinsesto di ampia portata al quale spesso di accompagna

²⁷⁶ J. Naremore, "Introduction. Film and the Reign of Adaptation", in Id. (ed.), *Film adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000, pp. 1-16: 6.

²⁷⁷ L. Spaziante, "Replicabilità sonora", in N. Dusi e L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 65-93: 89.

²⁷⁸ M. Fusillo *et al.* (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazione espansa: intermedialità, transmedialità, virtualità*, il Mulino, Bologna 2020, p. 8.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ F. Cleto, "Back on Track", in *Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario*, 32, 2024: Movimento III. Rigenerazioni, passaggi, transcodifiche, a cura di F. Cleto, S. Consonni, C. Sancho Guinda e K. Van Godtsenhoven, pp. 258-265: 262.

²⁸¹ L. Hutcheon, cit., p. 8.

²⁸² G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982. In questa sede, lo si chiamerà adattamento "all'ennesimo grado", in quanto attinge a testi dichiaratamente "mostrativi"; primo fra tutti il già citato *Paris Is Burning*.

«a transcoding into a different set of conventions»²⁸³, continuamente in dialogo con uno o più testi, e che i fruitori recepiscono prontamente attraverso meccanismi di riconoscimento. A uno sguardo più attento, *Pose* non è altro che la riscrittura di uno spaccato di realtà – un fenomeno transgenerazionale conosciuto come *ballroom culture*. A metà strada fra il family drama, la queer fantasia e il musical extravaganza, *Pose* è un serial in tre stagioni ideato per la pay-TV FX²⁸⁴ da Ryan Murphy, Steven Canals e Brad Falchuk in cui si ritrae la realtà della *house/ball culture* di New York negli anni Ottanta del Novecento²⁸⁵. In modo del tutto parodistico, *Pose* tenta di esplorare aspetti della vita quotidiana di soggettività queer durante gli anni della conservatrice amministrazione Reagan ovvero un paese – gli Stati Uniti d’America – fortemente colpito dallo stigma dell’AIDS.

L’episodio pilota, scritto e diretto dallo stesso Murphy, racconta la storia di un gruppo di emarginati sociali (omosessuali, persone trans e drag queen perlopiù afroamericani) che vive nella Grande Mela tra fine anni Ottanta e inizi anni Novanta. In particolare, la narrazione ruota attorno a Blanca (Michaela Jaé Rodriguez) e alla sua sieropositività, evento che la sconvolge a tal punto da sentire il bisogno di reinventarsi e abbandonare la leggendaria e pluripremiata casa Abundance di Elektra (Dominique Jackson), che l’ha accudita e iniziata all’ambiente delle *ballroom* sin da quando era ancora molto giovane. Incoraggiata da Pray Tell (Billy Porter), cerimoniere e presentatore delle varie *ball*, e punta nell’orgoglio dalle ex “sorelle” Candy (Angelica Ross) e Lulu (Hailie Sahar), Blanca fonda una propria *house* – la casa Evangelista (dal nome della modella canadese Linda Evangelista) – di cui lei diventa madre titolare e che accoglie al suo interno figure con personalità variegata ed eterogenee aspirazioni: i ballerini Damon (Ryan Jamaal Swain) e Ricky (Dyllón Burnside), la modella Angel (Indya Moore Xtravaganza) e l’ingegnoso Lil’ Papi (Angel Bismark Curiel). Puntata dopo puntata Blanca e la sua casa si appropriano

²⁸³ L. Hutcheon, p. 33.

²⁸⁴ In Italia, la prima stagione è stata trasmessa sulla piattaforma Netflix a partire dal 31 gennaio 2019, mentre la seconda dal 30 ottobre dello stesso anno. La terza e ultima stagione è stata mandata in onda dal 23 settembre 2021. Attualmente, è possibile guardare le prime due stagioni sulla piattaforma Disney+, rese entrambe disponibili dall’8 giugno 2022.

²⁸⁵ Curioso è come *Pose* sia ambientato negli anni Ottanta nonostante il prodotto filmico di riferimento (*Paris Is Burning*) risalga agli anni Novanta. Probabilmente la scelta di un periodo storico antecedente trova una presunta motivazione nella vera essenza di quegli anni, che rappresentano il sostrato socioculturale ideale su cui far ruotare la tematica delle *ballroom community*, in quanto offrono modelli artistici, estetici e scientifici che si rivelano decisamente funzionali per conferire spessore alla serie drammatica.

del loro spazio sulla scena delle *ballroom* e si trovano al contempo ad affrontare le varie difficoltà connesse alla malattia e al desiderio individuale di realizzarsi.

L'episodio pilota ci introduce gradualmente alla House of Abundance, capeggiata dall'esuberante e avvenente Elektra. In uno dei primi frame, con la complicità dei propri *children* Elektra sottrae alcuni abiti appartenuti alla famiglia reale inglese e conservati presso il Museum of Fashion and Design di New York. L'obiettivo di questa bravata è quello di risultare il più possibile credibili e in linea con la categoria eletta per la *ball* della serata (*Royalty*), nonché vincere l'ambito *grand prize*. Per quanto l'intera sequenza possa apparire surreale agli occhi dello spettatore, la scena è tratta da un fatto realmente accaduto, come testimonia lo stesso Murphy dichiarando che «[t]he museum heist that opens the pilot, that's a true story»²⁸⁶. Del resto, è la *realness* il vero fulcro narrativo su cui si impernia l'intero serial e si dipanano le storie personali e collettive di un'intera generazione: ne è riprova la scelta registica di affidare i ruoli principali a un cast di sole persone trans, quasi come se si volesse introdurre lo spettatore a corpi «that are gender nonconforming»²⁸⁷, per dirla con Judith Butler. In merito al cast, *Pose* vanta un'équipe con il maggior numero di performer trans nella storia del cinema e della televisione²⁸⁸ – precisamente oltre 140 membri della comunità LGBTQ+ tra produttori, registi, attori, addetti ai lavori – di modo che, come riferisce l'attore protagonista Billy Porter in un articolo apparso su *The Washington Post*, «[e]veryone in the cast feels the freedom of this show»²⁸⁹. In esso, inoltre, si annoverano anche Jennie Livingston, da Murphy intenzionalmente ingaggiata per la realizzazione e lo sviluppo del *pilot*, e Janet Mock, scrittrice e produttrice trans e prima donna transgender non bianca a lavorare a una serie TV²⁹⁰. È importante notare che Murphy

²⁸⁶ J. Bentley, “‘Pose’: 10 Surprising Facts About Ryan Murphy’s Trans-Inclusive Series”, July 11 (2018), <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/pose-10-surprising-facts-ryan-murphys-trans-inclusive-series-1126281/>

²⁸⁷ J. Butler, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Massachusetts 2015, p. 32.

²⁸⁸ Murphy e la responsabile del casting Alexa L. Fogel hanno trascorso sei lunghi mesi all'interno della comunità prima di stilare un elenco di persone trans da coinvolgere nell'intero progetto. Cfr. H. Bowels, “Inside *Pose*, Ryan Murphy’s Evocative New Television Series”, in *Vogue*, May 16, 2018, <https://www.vogue.com/article/pose-ryan-murphy-vogue-june-2018-issue>

²⁸⁹ S.L. Kaufman, “On ‘Pose,’ dancing isn’t just about self-expression. It’s a survival skill for trans women”, June 7 (2019), https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/on-pose-dancing-isnt-just-about-self-expression-its-a-survival-skill-for-trans-women/2019/06/06/67726d62-870c-11e9-b1a8-716c9f3332ce_story.html

²⁹⁰ Il coinvolgimento di Mock è servito per sviare le critiche sul modo in cui la serie rappresenta le persone trans di colore.

è un gay cisgender bianco che trae profitto (come del resto a suo tempo Jennie Livingston) dal raccontare (e sfruttare?) le storie delle persone queer. Sebbene abbia concesso un'opportunità a questi attori, resta il fatto che è stato il suo capitale – all'interno di un'industria fondamentalmente razzista – a permettere la realizzazione del serial.

La sceneggiatura di *Pose* è nata come progetto di Murphy quando ha ottenuto i diritti di *Paris Is Burning*; *Pose* è infatti debitore, tanto nelle scene quanto nei temi affrontati, al documentario e, cosa forse più importante, ai suoi celebri protagonisti. Se ne possono vedere gli echi persino in alcune battute dei personaggi: «[b]alls to us is as close to reality as we're gonna get to all of that fame, fortune, stardom, and spotlight» (05':20'')²⁹¹, spiega un personaggio in *Paris Is Burning*. E ancora: «[w]e not gonna be walking the red carpets at the Oscars, but it's our moment to become a star» (27':34'')²⁹², è il modo in cui Blanca parla del fascino delle *ball* al giovane Damon, il talentuoso ballerino gay finito a vivere sulle panchine di Central Park perché cacciato dalla famiglia d'origine.

Nel primo episodio, Blanca abbandona la casa Abundance dopo un diverbio con Elektra per fondare la House of Evangelista, «a legendary house my way with my ideas» (22':08'')²⁹³. In una sequenza successiva, la stessa Blanca condivide con Damon una riflessione molto interessante sul concetto di *realness*, prima che il ragazzo entri di fatto a far parte della neonata casa:

[r]ealness is what it's all about—being able to fit into the straight, white world so we can embody the American Dream. But we don't have access to that dream, and it's not because of ability—trust me» (29':48'')²⁹⁴.

È questa una definizione appropriata, che sottende parecchie delle questioni cruciali affrontate nel serial, compresi quei fattori che hanno storicamente influenzato la comunità queer di quegli anni. A tal riguardo, *Pose* approfondisce lo stile discorsivo già intrapreso da Livingston in *Paris Is Burning*, che – come si diceva – illustra la vita di omosessuali e drag queen di colore nel contesto americano della *ballroom culture* e nella quale l'elemento della *realness* si rivela un tratto

²⁹¹ *Paris Is Burning*.

²⁹² *Pose*, cit.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

assolutamente fondamentale, tanto all'interno quanto al di fuori del circuito delle *ballroom*.

Come si accennava nel paragrafo 2.2., in pieno spirito *camp* ciascuna *ball* prevede categorie alle quali i membri delle diverse *house* ambiscono a partecipare: molte di queste presuppongono la sussistenza della *realness*, in particolare per quanto attiene all'idea del binarismo di genere imposto dalla cultura etero-dominante. Per aggiudicarsi l'ambito *prize* i concorrenti devono perciò attenersi a precisi standard di femminilità o mascolinità – parametri per cui lotta disperatamente Candy, personaggio secondario ma ricorrente nelle prime due stagioni. Durante le competizioni, infatti, Candy si accanisce contro Pray Tell e i giudici perché continuamente dileggiata per il suo aspetto fisico, come se volessero sottolineare che le sue ripetute performance difettano di *realness*; in altri termini, non mettono in risalto una donna dotata di caratteristiche biologiche propriamente femminili²⁹⁵. Sebbene le battute risultino alquanto sferzanti, è tuttavia doveroso riconoscere agli sceneggiatori il merito di aver costruito una narrazione che si fonda sulla convinzione che, come ha suggerito Z Nicolazzo, «there is only one way for trans* people to practice their gender»²⁹⁶, vale a dire il *passing* «from one socially knowable sex to another (e.g. male-to-female)»²⁹⁷. Così, nel quarto episodio della prima stagione, assistiamo ad una Candy ferocemente intenzionata a modificare il proprio corpo: in compagnia dell'ex sorella Angel Evangelista, si reca da una ciarlatana qualunque per farsi iniettare delle protesi di silicone di scarsa qualità nei glutei e renderli più sinuosi; la procedura, beninteso, non è eseguita all'interno di una convenzionale struttura medica, bensì in un losco e promiscuo sotterraneo. Ciò non sorprende affatto, considerato che le persone trans si collocano solitamente al di sotto della scala socioeconomica; in *Pose* tale condizione è ascritta in particolare ai personaggi di Angel e Blanca, le quali sono obbligate ad affrontare la triste realtà del non riuscire a trovare un impiego adeguato a causa della loro etnia, nonché (e soprattutto) «per la loro storia personale o per le loro scelte di genere»²⁹⁸. Molto

²⁹⁵ Molteplici sono le occasioni in cui anche Elektra invita Candy a ritirarsi dalle categorie, ritenendola inadeguata e non conforme ai canoni previsti.

²⁹⁶ Z Nicolazzo, “‘It’s a hard line to walk’: black non-binary trans* collegians’ perspectives on passing, realness, and trans*-normativity”, in *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 29 (9), 2016, pp. 1-16: 3.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ A. Castellani, “Tell her I’m happy, tell her I’m gay. Confine di genere e nuovi territori identitari”, in M.L. Tina *et al.* (a cura di), *Il corpo in performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 267-276: 271.

spesso capita che queste donne non biologiche tentino la via più immediata, quella della prostituzione, per poi scoprire che il loro aguzzino è già pronto dietro l'angolo per tendere una trappola. È ciò che accade infatti a Candy, assassinata da un cliente violento nella stanza di uno squallido motel²⁹⁹.

3.3.3 *Pose* come riadattamento/remake di *Paris Is Burning*

Per stessa ammissione di Murphy, *Pose* si fonda deliberatamente su *Paris Is Burning*³⁰⁰. Volendo qui parafrasare Thomas Leitch, *Pose* è un «remake omaggio»³⁰¹ in quanto rende tributo al suo testo fonte³⁰²; in altre parole, i due prodotti filmici si basano su quella che Augusto Sainati definisce «omologia affettiva»³⁰³. E ancora: *Pose* potrebbe intendersi come una “ripresa-dilatazione” di *Paris Is Burning*, dal momento che, in termini di sostanza, ne trasforma sia il piano del contenuto sia quello dell'espressione. Si proceda, però, per gradi. Il testo che di solito viene sottoposto a rifacimento è la fusione di più versioni rilevabili dal punto di vista

²⁹⁹ L'episodio richiama per analogia la storia reale di Venus Xtravaganza di *Paris Is Burning*, uccisa peraltro durante le riprese del lungometraggio. Per un approfondimento sul caso, si rimanda a *I'm Your Venus* (dir. K. Reed), 2024, Participant Media, LLC, US, 84 min.

³⁰⁰ A sua volta, *Paris Is Burning* si basa su un film precedentemente realizzato, *The Queen*, un mediometraggio del 1968 diretto da Frank Simon. Questa pellicola, misconosciuta ai più (come lo era del resto quella di Livingston prima dell'avvento mondiale di *Pose*), segue le vicende del “Miss All-American Camp Beauty Pageant” svoltosi nell'anno 1967 e che vede fra le partecipanti la nota drag queen Cristal LaBeija. Stanca dei continui soprusi subiti dagli stessi membri della comunità LGBTQ+, LaBeija accusa le altre in gara – e in particolare Rachel Harlow, che vincerà la competizione – di essere delle *protégé* in virtù della loro pelle bianca. Qualche anno più tardi la questione è stata chiarita piuttosto bene da Pepper LaBeija – l'ultima delle quattro grandi regine delle *ball* di Harlem –, la quale raccontandosi a Micheal Cunningham dichiara: «[i]t was our goal then to look like white women. They used to tell me, “You have negroid features,” and I'd say, “That's all right, I have white eyes.” That's how it was back then». Così nel 1972, tra la West 115th Street e la 5th Avenue di New York, Cristal LaBeija organizza una *ball* per sole drag queen latine e afroamericane, evento che rappresenterà per l'intera comunità un avvenimento storico e culturale decisivo. Si veda M. Cunningham, *The Slap of Love*, in *Open City – Magazine & Books* (1996), <https://opencity.org/archive/issue-6/the-slap-of-love>

³⁰¹ T. Leitch, “Twice-told tales: The rhetoric of the remake”, in J. Forrest and L.R. Koos, *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany 2002, pp. 37-62: 47. Oltre al *remake omaggio*, la tassonomia di Leitch prevede il *riadattamento* (il ritorno al testo di origine spesso ignorando le trasposizioni precedentemente realizzate dello stesso testo e la ricerca di una nuova fedeltà), l'*aggiornamento* (detto anche *update*, riapre il testo fonte, lo sviscera e lo guarda da un'altra prospettiva) e il *remake propriamente detto* (noto anche come *true remake*, migliora il film da cui prende le mosse e lo riaggiorna).

³⁰² Anche Nicola Dusi e Lucio Spaziante ritengono che la rivisitazione di un testo possa ritenersi un omaggio, una specie di “tributo affettivo” all'originale depredata. Cfr. N. Dusi, L. Spaziante, “Introduzione”, in Id. (a cura di), *Remix-Remake*, cit., pp. 9-61: 15.

³⁰³ In altre parole, la finalità dei due film sul piano emotivo è la medesima. A. Sainati, “Jour de fête, il colore progressivo per una teoria del remake”, in N. Dusi e L. Spaziante, cit., pp. 197-208: 15.

diacronico³⁰⁴, che di fatto si traduce in una serie di riadattamenti “a partire da”, fungendo così da dispositivo di «interconnessione tra più testi»³⁰⁵. Pertanto, vi possono essere più rifacimenti di una stessa pellicola. Vi sono ad esempio quelli girati scena per scena, o quelli in cui l’ambientazione viene completamente manipolata, e vi sono infine quelli che ri-narrano la storia da un punto di vista alternativo. A ciò si aggiunge un ulteriore aspetto: il testo di arrivo andrebbe letto nell’ottica di un testo autonomo che crea qualcosa di nuovo, fintanto che mette in risalto aspetti del testo di partenza. Non si tratta di un nuovo film, sia ben chiaro, ma di certo propone un intreccio diverso, più articolato, facilmente riconoscibile (lo spettatore è conscio dell’esistenza di un testo precedente alla base del nuovo testo) e ben radicato nella nuova cultura di ricezione. Infine, il legame che si viene a creare tra i due film è di tipo “intradiegetico”: in breve, il realizzatore prosegue e sviluppa lo stesso universo narrativo «esplorando possibilità che nel testo di origine restavano virtuali»³⁰⁶.

È interessante aprire una piccola parentesi su alcuni punti di incontro/scontro fra *Paris Is Burning* e *Pose*. Innanzitutto, l’azione di *Pose* comincia nel 1987 come già accade in *Paris Is Burning* e si svolge sulla medesima scena delle *ballroom*, a New York – città cosmopolita per antonomasia la cui vita quotidiana intreccia monadi di individui ed etnie diverse: yuppie, tossicodipendenti, malati di HIV/AIDS e altri che, insieme, creano nuove forme di espressione. I 76 minuti totali del documentario sono stati condensati nei primi 20 minuti dell’episodio pilota del serial: qui, infatti, Murphy e i suoi collaboratori introducono (e ricontestualizzano) personaggi che riecheggiano in tutto e per tutto quelli che oggi sappiamo essere (stati) i più eclettici di *Paris Is Burning*, vale a dire Will Ninja, Dorian Corey, Pepper LaBeija, Venus Xtravaganza, da sempre ricordati come icone queer. *Pose* inoltre approfondisce uno degli aspetti meno evidenti di *Paris Is Burning*, vale a dire la scelta di Livingston di mettere a confronto drag queen intente a esibirsi per strada con ordinari passanti che bazzicano (per caso?) sui marciapiedi di Manhattan. È difficile stabilire chi di loro sia realmente uno spettatore inconsapevole e chi, invece, sia stato ingaggiato appositamente per questioni di regia. Per ovviare al problema,

³⁰⁴ In questo caso, i documentari a cui *Pose* potrebbe avere attinto sono potenzialmente quattro: *The Queen*, *Paris Is Burning*, *The Aggressives* (dir. Eric D. Paddle, 2006) e, da ultimo, *How Do I Look*.

³⁰⁵ N. Dusi, L. Spaziante, “Introduzione”, cit., p. 9.

³⁰⁶ D. Barbieri, “Temi rimediati”, in N. Dusi e L. Spaziante, cit., pp. 175-196: 189.

Pose sviluppa una trama secondaria che intreccia i personaggi di Stan Bowes (Evan T. Peters), stella emergente nell'alta finanza alla Trump Tower³⁰⁷, Patty Bowes (Kate Mara), la moglie, e la transessuale Angel Evangelista, amante segreta dell'uomo. Scopo dei produttori è quello di mettere in luce la contraddittorietà della New York anni Ottanta e, al contempo, enfatizzare l'idea che chiunque in quella grande metropoli – ricco o povero che sia – si finge sempre qualcun altro.

Certo è che, senza *Paris Is Burning*, *Pose* non sarebbe stato affatto possibile. Nel gennaio 2018, in occasione del debutto della prima stagione, Murphy dichiara di aver «always loved *Paris Is Burning*»³⁰⁸, tant'è che fin dall'inizio la sua intenzione era di realizzare uno «straightforward fictional adaptation of *Paris*»³⁰⁹, trasformando il film documentario in una serie TV ad esso analoga. Il regista cambia immediatamente idea dopo aver letto la prima bozza della sceneggiatura di *Pose*, scritta per altro da Steven Canals, che rappresenta in ogni caso «a response, but that wasn't our original intention»³¹⁰; Canals sta infatti lavorando a una sceneggiatura su Damon Richards, un diciassettenne afroamericano che sogna di diventare un ballerino famoso. Dopo che Damon viene cacciato di casa dai suoi genitori perché omosessuale, è costretto a (soprav)vivere per le strade di New York prima di unirsi a una sorta di famiglia surrogata – un'esperienza che rispecchia quella di molti membri del cast e della troupe di *Pose*. Basta quindi poco a convincere Murphy, il quale forse in cuor suo sa di non poter recuperare alcunché del documentario del 1990, già solo per il fatto di non potersi rivolgere agli attori originali che, nel frattempo, sono quasi tutti morti di AIDS (fatta eccezione per Freddie Pendavis, molto giovane al tempo delle riprese di *Paris Is Burning*, e per la leggenda del voguing José G. Xtravaganza, ingaggiati nel cast di *Pose* con l'intento di mantenere vivo il legame di continuità con la *house/ball culture*)³¹¹. Ad ogni modo, tanto

³⁰⁷ Sebbene mai visibile sullo schermo, il leader americano Donald Trump muove i propri passi già da tempo. Egli incarna l'uomo che tutti ammirano e molti nominano, anche solo di sfuggita.

³⁰⁸ N. Murray, "Get ready for Ryan Murphy's *Pose* by watching *Paris is Burning* this weekend", June 1 (2018), <https://www.theverge.com/2018/6/1/17416736/paris-is-burning-ryan-murphy-pose-netflix-streaming-recommendation>

³⁰⁹ E. St. James, "FX's *Pose* turns '80s gay and trans culture into a heartfelt celebration of found families", June 1 (2018), <https://www.vox.com/culture/2018/6/1/17415634/pose-review-fx-ryan-murphy-paris-is-burning>

³¹⁰ J. Dry, "'Paris Is Burning': 'Pose' Writers and Creators Reflect on Landmark Documentary", in *IndieWire*, June 24 (2019), <https://www.indiewire.com/features/general/paris-is-burning-pose-writers-react-lgbt-film-1202152502/>

³¹¹ Spiega ancora Murphy: "The first thing that I did is met with three of the survivors of *Paris Is Burning*, who are judges in every episode of *Pose*. They're always there. I just wanted to meet them and let them know that I wanted to not take their story but make them a part of the show and pay

Murphy quanto Canals e Mock concordano nel ritenere *Paris Is Burning* «a text that helped inform not only the show, but also their identities when they first saw it»³¹².

È evidente che *Pose* sia da ritenersi una fresca rivisitazione di *Paris Is Burning* e dunque, per estensione, del fenomeno della *ballroom culture*³¹³. Del resto, la premessa iniziale del serial è proprio quella di presentare «a dramatized account of the 1980s ballroom culture that had previously been documented in *Paris Is Burning*»³¹⁴, sebbene i due testi divergano «with regards to the level of fictionalization involved»³¹⁵. Ed è oltremodo innegabile che *Pose* abbia aiutato *Paris Is Burning* a sopravvivere nel tempo attraverso i diversi canali di fruizione; dopo il lancio di *Pose*, per esempio, il film di Livingston «was praised by both mainstream and independent media»³¹⁶.

Ciò che accomuna gli adattamenti in questa sede analizzati è che tutti si fondano su «a generally circulated cultural memory»³¹⁷ e tengono in vita l'opera riadattata (in questo caso è la storia della *ballroom culture* che da una modalità rappresentativa passa infine attraverso un processo di drammatizzazione³¹⁸), concedendole una vita ulteriore che non avrebbe potuto avere altrimenti: in breve, senza *Pose*, *Paris Is Burning* sarebbe precipitato nell'oblio più assoluto, ragion per cui le nuove generazioni LGBTQ+ non avrebbero mai potuto beneficiare di un pezzo di storia culturale così autentica. In definitiva, l'enfasi che qui si intende porre non è tanto sull'incertezza di *Pose* in quanto riadattamento storicamente accurato, quanto sull'immediata disponibilità del prodotto, nell'accezione proposta da Hutcheon, per il pubblico di oggi e per quello di domani. L'atto di ri-raccontare le storie è del resto

them for their time and their energies, and they were very moved by that". Cfr. J. Bentley, "'Pose': 10 Surprising Facts About Ryan Murphy's Trans-Inclusive Series", cit.

³¹² M. Venable, "The Mind-Blowing 1990 Documentary You Must See Before Watching *Pose*", May 29 (2018), <https://www.tvguide.com/news/pose-fx-paris-is-burning/>

³¹³ Tuttavia, ciò che distingue *Pose* dalle altre produzioni realizzate sull'argomento è «la capacità di restituire le complesse dinamiche che regolano i rapporti tra la sottocultura del[le] *ball[room]* e la *core culture* dell'epoca, a molteplici livelli». Cfr. M. Tirino, "Moda, sottocultura e sperimentazioni di genere nella serie tv *Pose*", in A. D'Aloia e M. Pedroni (a cura di), *I media e la moda. Dal cinema ai social network*, Carocci, Roma 2022, pp. 77-90: 83, mia enfasi.

³¹⁴ A. Bolas, "Viral Representations in *Pose* (2018–2021)", in *Journal of Popular Film and Television*, 50 (3), 2022, pp. 112-129: 114.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ J. Ellis, "The literary adaptation", in *Screen*, 23, 1982, pp. 3-5: 3.

³¹⁸ Tale drammatizzazione, che nel solo caso di *Pose* è puramente finzionale, determina inevitabilmente «a certain amount of re-accentuation and refocusing of themes, characters, and plot». Cfr. L. Hutcheon, p. 40.

necessario, in quanto aggiunge nuove esperienze: per dirla con Hutcheon, «they change with each repetition, and yet they are recognizably the same»³¹⁹.

³¹⁹ L. Hutcheon, p. 177.

CAPITOLO 4

Il “revival” globale delle *ballroom*

4.1 La *ballroom* come fenomeno transnazionale: l’ambito europeo e l’esempio di Parigi

La *ballroom culture* non riguarda esclusivamente l’America, come testimoniato dal gran numero di *chapter* che si sono venuti a creare in altri continenti nel corso degli anni:

[b]allroom is a global phenomenon. Over the past twenty-plus years, Ballroom and the community have migrated beyond North American shores, planting seeds in nations such as England, Scotland, France, Sweden, Russia, and the Netherlands; creating communities in Mexico and Brazil; making its presence known in Asia, including Thailand, Japan, and the Philippines; and establishing itself in Africa, in nations like Ghana and South Africa³²⁰.

Tra tutte, le *ballroom* europee spiccano per la rete di tratti in comune che le contraddistinguono e per il forte richiamo a pratiche e rituali della scena americana, sintomo del desiderio di rimanere quanto più fedeli alla fonte originale. Anche qui, gli aderenti auspicano di poter fruire di uno spazio sicuro accessibile e aperto a persone transessuali, omosessuali e, in generale, di colore, nonché un ambiente in cui il rispetto e il sostegno reciproci costituiscano dei valori fondamentali; fintanto che ciò sussiste, si è più che benvenuti a partecipare alle *battle*. Inoltre, le *ballroom* rappresentano un’occasione di rinascita e sviluppo per tutte le persone queer che non riescono a ritagliarsi uno spazio all’interno della comunità più ampia, in quanto formata prevalentemente da bianchi occidentali.

Sebbene la scena delle *ballroom* sia un ambiente alquanto sicuro per chiunque si identifichi con le storie dei suoi membri, non è tuttavia esente da episodi di razzismo, omofobia, transfobia e altre forme di oppressione. Per prevenirli e preservare questo spazio protetto, anche in Europa si ricorre di solito a specifiche forme di controllo sociale: se per esempio un partecipante si fa promotore di un qualsiasi atto discriminatorio, viene regolarmente richiamato dagli organizzatori e istruito a dovere sulla condotta da tenere. Generalmente, si tende a ricollegare questi

³²⁰ M. Roberson, p. 29.

atti e gesti discriminatori all'ignoranza (sempre più diffusa) e alla novità che il contesto stesso rappresenta; i membri più anziani ritengono che le new entry possano talvolta non riuscire a comprendere appieno ciò che accade nel nuovo ambiente che le ospita, tendendo così a interpretare il tutto come un attacco personale. Per questo motivo, i più esperti si adoperano affinché i nuovi arrivati ricevano un'adeguata formazione – anche perché conoscere la storia e la cultura della *ballroom culture* è un aspetto imprescindibile per tutti coloro che desiderano aderirvi. I membri della *ballroom scene* europea devono infatti avere un'idea ben chiara delle sue origini e delle vicissitudini che hanno portato alla nascita del *voguing*. È importante ricordare chi sono i pionieri. Una siffatta eredità, tramandata dall'alba dei tempi per via orale di persona in persona e caratterizzata da una certa carenza di documenti e testi scritti in genere, è di certo un buon punto di partenza per comprendere cosa si cela dietro al *gender system* o perché le *house* sono nate in risposta a numerosi conflitti razziali. In tal senso, gli odierni social media agevolano la diffusione delle informazioni: se oggi sappiamo chi sono Pepper LaBeija e Dorian Corey, è solo grazie ai numerosi blog o ai video presenti su YouTube, che consentono di accedere a frammenti di quel tempo – gli anni Ottanta – e di prendere atto di come queste donne non biologiche si muovessero in un circuito ostile e pericoloso, dove le questioni all'ordine del giorno ruotavano perlopiù attorno alla lotta per il successo e a quella contro l'AIDS che mieteva vittime innocenti. Grazie a Dorian Corey, apprendiamo per esempio com'è una strutturata una *house* negli anni Ottanta e Novanta, mentre di Crystal LaBeija sappiamo che è stata la prima persona a fondarne una propria.

Dal momento che la scena europea è ancora relativamente modesta rispetto a quella statunitense, molti performer sono costretti a viaggiare in diversi paesi d'Europa per partecipare a competizioni e workshop di danza. Anche se la tendenza è quella a considerare tutte le scene come un'unica comunità, molti partecipanti rilevano le differenze tra quelle presenti in ciascun paese: ogni nazione (e persino ogni città) ha un proprio *modus operandi*. Tali differenze, come si vedrà nel caso della *ballroom culture* italiana, possono talvolta derivare dai bisogni specifici di chi ne fa parte.

Sul finire degli anni Novanta, la *ballroom culture* comincia ad acquisire sempre più visibilità anche in ambito europeo. L'epoca di *Vogue* è trascorsa ormai da un pezzo, sebbene sia rimasta fissa nell'immaginario collettivo, e dal suo canto *Paris Is Burning* continua ad essere il punto di riferimento di una cultura considerata (ancora)

underground. Rispetto al decennio precedente, ciò che cambia è la concezione stessa che si ha dell'universo delle *ballroom*: se a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta le *ball* venivano organizzate col contagocce, in questa fase si registra un numero maggiore di serate. Inoltre, non è più una sola persona ad occuparsi della loro organizzazione (come accaduto per esempio a Crystal LaBeija nel 1972), bensì più soggetti che lavorano congiuntamente alla buona riuscita del tutto.

In un'intervista rilasciata a Stuart Baker il 29 settembre 2010, Hector Xtravaganza manifesta fin da subito una certa perplessità circa il cambiamento globale della *ballroom culture* per tutto il decennio degli anni Novanta: «[b]ack then, there was one ball maybe two every three or four months. Now, there's a mini ball a week. It's ridiculous now»³²¹. Più avanti nell'intervista, Xtravaganza spiega di aver smesso di partecipare alle *ball* in seguito alla perdita di molti suoi *children*, quasi tutti morti di AIDS, e perché egli stesso è affetto dalla medesima malattia, oltre ad altri problemi di salute (fra cui l'asma e il diabete). Ciò che più di tutto traspare da questa conversazione è in ogni caso un forte scetticismo verso l'orario di inizio delle *ball*: sebbene programmate per la serata della domenica, non iniziano prima delle tre del mattino successivo e questo è deleterio per chi vi partecipa, dal momento che – a suo dire – i ragazzi e le ragazze hanno bisogno di riposo prima di recarsi a scuola o al lavoro³²².

A partire dal 2010, le *ball* sono ormai un evento noto su tutto il territorio europeo. Gradatamente, vengono a crearsi veri e propri *chapter* nelle maggiori capitali del continente – tra cui Parigi, che si distingue dalle altre realtà in quanto centro nevralgico e fulcro delle scene più importanti. Due dei membri più leggendari della *ballroom culture* parigina sono le pioniere Lasseindra Ninja Juicy e Nikki Gorgeous Gucci. La loro influenza è stata particolarmente significativa considerando che, fino a quel momento, l'Europa non è stata certo culla di una vera e propria

³²¹ S. Baker, p. 35.

³²² Un'affermazione, quest'ultima, che stride con quanto espresso in termini generali in precedenza (cfr. nota 90). Nella sua fase canonica degli anni Ottanta, pur diversa da quella delle *parade* storiche della prima metà del secolo, le *ball* avevano comunque inizio tardi per consentire a *sex worker* e dipendenti nei locali di intrattenimento di presenziarvi. Quando Hector Xtravaganza rilascia l'intervista, il contesto temporale è indubbiamente differente: è il 2010, ha un'età più matura della persona menzionata in quella nota e la sua esperienza nel mondo delle *ballroom* ha permesso di sperimentare con mano le particolarità dell'ambiente, acquisendo una diversa consapevolezza della vita. In un passo dell'intervista, afferma infatti che «[t]here's a thing called work, rest, peace of mind, sanity. Then you're going to a ball again on Tuesday, there's a thing called life!». S. Baker, p. 35.

sottocultura delle *ballroom*. La stessa Ninja Juicy dichiara di aver dovuto cercare altre vie per esprimere la propria arte e la propria identità, vedendosi costretta a esibirsi in gare di hip hop in drag; durante le competizioni, non solo ha sfidato le convenzioni, ma spesso ha dovuto affrontare episodi palesi di razzismo, omofobia e transfobia, dando voce a una resilienza straordinaria di fronte a un ambiente ostile e poco comprensivo³²³. Quando si incontra per la prima volta con Nikki Gucci, subito nasce in entrambe la volontà di ricondurre il *voguing* alla sua vera origine: sono le *ballroom* il luogo in cui far brillare questo stile di danza, non esistendo ancora per tale performance un contesto propriamente mainstream. Dopo la fondazione della House of Mizrahi e della House of Ninja, anche altre *house* – spesso ramificazioni di case americane – ne hanno seguito l’esempio.

Sebbene la scena parigina sia ritenuta più piccola rispetto a quella americana, ha generato un’ondata di consenso in molti paesi d’Europa, attirando finanche l’attenzione delle *ballroom community* statunitensi. Descritta in genere come altamente competitiva, onnicomprensiva e indubbiamente la più fedele alla fonte originale, la scena di Parigi ospita molti performer che giungono da ogni angolo del globo – forse perché è l’unica scena europea a organizzare periodicamente eventi di vasta portata: le *ball* ivi organizzate sono eventi di altissima qualità, dove si percepisce maggiormente la pressione e la competizione fra avversari. Inoltre, molti performer non residenti in Francia prima o poi desiderano competere a una *ball* parigina, anche solo per dimostrare il proprio talento e potenzialmente sfruttare maggiori opportunità all’interno della scena stessa. Non è dunque astruso asserire che Parigi sia la New York d’Europa e, insieme, la capitale del *voguing*. Sicuramente, esibirsi in questa città è un’ottima opportunità per farsi un nome.

Prendere parte alla scena parigina può essere un’impresa economicamente impegnativa, con costi che variano notevolmente a seconda della categoria in cui si sceglie di esibirsi. Per competere alle *ball*, i performer sono chiamati a sostenere numerose spese: dai viaggi per raggiungere gli eventi al prezzo dell’ingresso, passando ovviamente per i costumi – parte integrante e fondamentale della performance. Si tratta di esborsi non indifferenti per molti membri della *ballroom culture* parigina, che ricorrono al c.d. *sex work* come mezzo per finanziare la propria partecipazione e rimanere competitivi. È solo grazie a questo espediente che

³²³ Si veda <https://www.cases-rebelles.org/ballroom-fighting-spirit-entretien-lasseindra-ninja/>

riescono a permettersi abiti lussuosi, parrucche o acconciature elaborate e tutti gli accessori necessari per brillare. Alcuni iniziano a percorrere questa strada già a sedici anni, di nascosto da coloro che si prendono cura di loro, in quanto vivono in case-famiglia o situazioni simili, dove la necessità di indipendenza si scontra con la mancanza di risorse e di supporto diretto. La pressione per mantenere uno standard elevato di presentazione, essenziale nella *ballroom culture*, porta questi giovani membri a fare scelte discutibili e non di rado rischiose.

4.2 Le *ballroom* in Italia: un percorso tra danza, comunità e rivoluzione digitale

Nel primo decennio degli anni 2000, la *ballroom culture* in Italia si trova ancora ad uno stadio iniziale, caratterizzato da un impegno costante e dalla dedizione di pochi (ma appassionati) individui. Si frequentano workshop di danza mirati all'estero e tendenzialmente ci si riappropria di quello che si è appreso, impartendo lezioni prima e imbastendo eventi poi. Questi primi sforzi gettano le basi per la creazione di una consapevolezza tutta nuova, che presto si discosta dal vicino modello francese: diversamente da quanto accade al di là delle Alpi, in Italia la *ballroom culture* è riconducibile in primis al mondo della danza, principale promotore della diffusione del *voguing*. È proprio grazie all'influenza di ballerini e coreografi che questo stile inizia a farsi conoscere e apprezzare, aprendo nuove prospettive nell'intero panorama italiano. Tra i performer che hanno contribuito alla visibilità del nostro *chapter* si annoverano Dolores Ninja e La B Fujiko, considerate le pioniere delle *ballroom* italiane nel mondo: è il 2014 quando le due organizzano "The Italian Spring Ball", la prima vera *ball* dello Stivale, ed è sempre quell'anno quando si assiste alla nascita della "BBallroom", organizzazione da loro diretta che si occupa di far conoscere il *voguing* in Italia e di coordinare altri eventi legati alla scena.

Intorno al 2017-2018, la comunità sperimenta una fase di espansione. I suoi membri si prodigano per reperire documenti e per apprendere la storia attraverso le poche fonti a disposizione – *Pose* non è ancora uscito in Italia, ma si può benissimo fruire di *Paris Is Burning* e altri documentari sul tema – e incamerano cosa accade in altri paesi europei per farlo proprio e riprodurlo sul suolo nazionale. Gradualmente, la scena italiana si evolve e acquisisce caratteristiche peculiari, fino

a diventare il grande fenomeno culturale che è oggi, dove le realtà che compongono la comunità queer appaiono sempre più coese e in crescita. Nel circuito delle *ball* emergono sempre più categorie e i nuovi membri partecipano sempre più numerosi, arricchendo l'intera comunità con nuove prospettive e talenti.

Col susseguirsi degli anni, la *ballroom culture* italiana individua forme di aggregazione e di svago diverse da quelle convenzionali, complice la travolgente avanzata della tecnologia e della comunicazione di massa, che cambia radicalmente le modalità di ritrovo e associazione dei suoi membri: grazie a mezzi di comunicazione quali smartphone e tablet, oggi accessibili a chiunque, questa cultura nata come underground si trasforma lentamente fino a divenire mainstream. La presenza di questi strumenti agevola la socialità e lo scambio interpersonale, soprattutto se si considerano i vari social media che facilitano la creazione di comunità virtuali finalizzate a tenere traccia di tutto ciò che accade in un ambiente specifico (in questo caso, le *ballroom*). Instagram, per menzionare un esempio, pullula di pagine aperte appositamente per aggiornare di volta in volta gli utenti sulla nascita di una nuova *house* o sull'ingresso di nuovi membri nelle *ballroom community*. Anche Facebook offre più di un'occasione: le pagine dedicate alla *ballroom culture* sono parecchie, suddivise per città o regione, per far sì che gli utenti possano aderire a quelle più consone e scambiarsi informazioni certe sulle serate a cui intendono partecipare. WhatsApp e Telegram restano tuttavia i canali privilegiati per la comunicazione e la trasmissione rapida di informazioni sui luoghi in cui di solito si tengono gli eventi o le sessioni di training.

Per comprendere appieno le sfumature e le dinamiche attuali di questo movimento nel contesto italiano, è fondamentale addentrarsi nelle esperienze e nell'ottica di chi ne fa attivamente parte: solo chi vive appieno un determinato ambiente è in grado di fornire più dettagli di quanto non faccia persino l'osservazione partecipante. L'incontro avvenuto il 29 novembre 2024 presso lo storico Centro Commerciale "CinecittàDue" di Roma con un esponente della *ballroom culture* romana, Jean Philippe Porcu Duffresne (classe 1991), si è rivelato l'occasione perfetta per dare risposta a questo quesito di ricerca. Interrogato su alcuni dettagli personali, sul suo avvicinamento alla musica e soprattutto sulla circostanza che lo ha portato a entrare ufficialmente a far parte della *ballroom scene*, DJ Lil' Jean (suo nome d'arte) spiega che la passione per la musica nasce all'età di quindici anni, quando ancora viveva a Cagliari. Come tutti i ragazzini della sua età, al tempo

comincia a esibirsi alle feste di compleanno degli amici; dopo quelle prime esperienze, sceglie di dedicarsi alle produzioni di hip hop e, parecchi anni più tardi, scopre di avere una particolare propensione per la house music, la *tribal* e la *deep house*. Queste sue passioni gli consentono ben presto di esibirsi come DJ ad eventi molto più importanti. Nel 2012, un suo caro amico spesso a Roma per partecipare a stage di *voguing* porta sull'isola Annalisa Marcelli e Giorgia Ianniccheri, due figure di spicco della *ballroom scene* romana, per un workshop di danza esclusivo. L'incontro si rivela epifanico: dopo la laurea si trasferisce nella capitale romana per frequentare la Urban Dance Academy; inizia a seguire il corso tenuto da Marcelli e Ianniccheri e si fa notare esibendosi alle prime *ball* e producendo i primi *vogue beat*. La sua partecipazione alle *battle*, non solo come musicista ma anche nei panni di spettatore, gli dà modo di capire quali brani selezionare per serate di quel tipo e, quindi, come creare una playlist ad hoc. A suo parere, accostare il ruolo di DJ a quello di performer può essere la chiave del successo: se il DJ è al contempo anche un *voguer* riesce di conseguenza a soddisfare le aspettative di chi si esibisce in pista. Non passa molto tempo prima di ricevere ufficialmente da Marcelli e Ianniccheri la proposta di entrare nella Kiki House of Munera; naturalmente accetta e da quel momento le due divengono a tutti gli effetti i suoi *parents*. Per Jean Philippe iniziano a spuntare sempre più occasioni per mettere a frutto le proprie competenze e le proprie capacità, al punto da guadagnarsi nel 2018 la possibilità di suonare alla prima "Training Ball", organizzata dalla House presso Cappella Orsini. L'ascesa nell'empireo della scena romana appare sempre più tangibile: oggi le sue produzioni sono disponibili su tutte le principali piattaforme musicali, consolidando la sua posizione fra gli artisti più innovativi dell'attuale scena musicale. La sua versatilità gli ha permesso di collaborare con artisti come MÿSS KETA e con noti marchi come Pinko, D&G e Adidas. Grazie al suo approccio genuino alla musica, Lil' Jean continua a fungere da pioniere in uno spazio in cui musica e danza sono il veicolo di espressione artistica e identitaria.

La conversazione, proseguita per un buon paio d'ore, tocca moltissimi punti d'interesse e consente di comprendere come si espletano i principali momenti di svago e aggregazione per i membri delle *ballroom*. Innanzitutto, le occasioni per la comunità sono essenzialmente due: i training, che sono gli allenamenti veri e propri, e le *voguing class*, che si tengono di solito una volta alla settimana all'interno di una

palestra previo annuncio sulla pagina Facebook o Instagram della località³²⁴. Gli allenamenti sono aperti a chiunque³²⁵, quindi non solo ai membri che di fatto costituiscono la scena del luogo, ma anche ad eventuali utenti esterni; talvolta capita che i partecipanti siano alquanto timidi (se non addirittura timorosi) e non di rado attendono il momento giusto per unirsi al gruppo (o semplicemente che qualcuno li coinvolga). In queste circostanze, cui partecipano individui in media attorno ai trent'anni e quasi tutti appartenenti alla comunità LGBTQ+, non solo si dà prova delle proprie abilità in alcuni stili, come ad esempio l'*Old Way* o il *New Way*, ma si discorre anche sulla storia della *ballroom culture* oppure si preannunciano gare ed eventi che si concretizzeranno di lì a breve. Sono poi opportunità per scambiarsi pareri sulle *battle*, barattare abiti e accessori o anche condividere informazioni relative alla preparazione per gli eventi. L'ultima parte degli allenamenti si conclude con una simulazione delle *battle*, dove si dà prova della propria preparazione come se ci si trovasse realmente in pista da ballo. I partecipanti sfilano dapprima davanti a una giuria – formata sul momento e di solito composta da una persona che già si conosce (per esempio un membro della propria famiglia di scelta) – e in seguito si dà inizio alla gara. Se si tratta di gare di danza, allora i partecipanti si esibiscono e mettono in campo i loro punti di forza; se invece si tratta di categorie non coreutiche, sono chiamati a sfilare sulla passerella, fermandosi e riprendendo a piacimento, avendo cura di assumere pose accattivanti ed esaltando ciò che viene richiesto. I giudici osservano attentamente e valutano i concorrenti, che possono essere eliminati (“choppati” nel gergo italiano, dal verbo inglese *to chop*) oppure ottenere *10s across the board*, ossia il punteggio massimo³²⁶. Quello degli allenamenti è un momento altamente formativo per gli sfidanti, in quanto li mette nella condizione di capire se e quando è il caso di esibirsi a una *battle*. A volte, infatti, non basta partecipare alle sessioni di training: bisogna saper osservare e studiare. Da concorrenti, è importante che si conoscano le regole di ogni categoria (che prevede determinati parametri che i giudici si aspettano siano rispettati), che si comprenda come si articola il tutto. Assistere a qualche serata come spettatore non guasta di certo: prima di irrompere

³²⁴ Gli spazi per gli allenamenti e per le lezioni di *voguing* possono variare anche in base al numero dei partecipanti.

³²⁵ Pagando una quota di partecipazione che è leggermente inferiore rispetto a quella da versare per accedere alle *voguing class*.

³²⁶ In alcuni casi, può capitare che la giuria non riesca a decretare un vincitore e la gara sia quindi costretta a fermarsi fino a quando i giudici non individuano un/a preferito/a.

nel mondo delle *ballroom* è necessario che i partecipanti abbiano qualcosa da dire e che soprattutto conoscano i propri limiti.

Spostando il fulcro del discorso sulle categorie coinvolte nelle sessioni di training, emerge che ciascuna di esse fa da specchio a quelle degli eventi principali, con una propria tecnica e un proprio insieme di requisiti. Quelle più conclamate prendono il nome di *Fashion, Beauty, Performance, Realness* e *Sex Siren*.

La categoria *Fashion* comprende le sottocategorie *Runway* e *Best Dressed*. *Runway* è una categoria di moda dove i performer “camminano” (dall’inglese *to walk*) – indossando abiti semplici o sfarzosi in base al tema deciso sul momento – e mostrano le loro abilità imitando le pose delle più note fotomodelle della haute couture. Nelle varie *battle*, usano tecniche specifiche per catturare l’attenzione dei giudici e degli astanti, come ad esempio muovere vistosamente le anche o sfruttare il proprio carisma ammiccando alla giuria; non è certo una sorpresa se ad essere attratti da questo tipo di categoria sono di solito i (foto)modelli. Chiunque intenda prendere parte a una *Runway* deve senz’altro considerare che si richiedono possibilità economiche non indifferenti, in quanto i costumi vengono realizzati appositamente per gli eventi e ciò implica disporre di un budget consistente per acquistare stoffe, scarpe e parrucche di alta qualità. Chi non può permetterselo, prende in prestito abiti da amici e conoscenti o si rivolge a studenti che fanno pratica in scuole di fashion design. La sottocategoria *Runway* si suddivide a sua volta in *European Runway* e *American Runway*: la sostanziale differenza fra i due stili sta nel modo in cui i performer camminano sulla passerella e nelle loro movenze, che possono all’occorrenza assumere tratti europei o americani. Entrambe richiedono un modo specifico di sfilare e un outfit consono al tema scelto. Quanto a *Best Dressed*, ad essere giudicato qui è in primo luogo l’abito indossato dai concorrenti, meglio ancora se cucito a mano e curato in ogni singolo dettaglio, e solo in seguito il modo in cui lo si sfoggia. I giudici decretano il vincitore premiando il vestito più elegante o l’accessorio più vistoso.

La categoria *Beauty* si suddivide in *Face* e *Body*. *Face* incentra la competizione sul volto dei concorrenti, che sono chiamati a mettere in risalto l’incarnato, i denti, la mimica facciale o, se accordato dalla giuria, l’uso del trucco. Di contro, *Body* basa l’intera gara sul saper vendere il proprio corpo accentuandone le qualità: ecco allora comparire in passerella corpi dalle fattezze tra le più disparate, che elevano quelli

magri, alti e slanciati da un lato e quelli di “taglia forte” dall’altro (questi ultimi, tuttavia, rientrano nella sottocategoria specifica *Big Boy/Girl*).

La terza categoria, *Performance*, si basa completamente sul *voguing*. L’essenza del *voguing* sta tutta nell’arte del posare, del mostrare forza e tenacia, nel presentarsi davanti ai giudici (e ai propri *competitor*) esibendo una comprovata esperienza, oltre che una buona formazione in questo preciso stile di danza (meglio ancora se con accenni di altri stili). A conferire maggiore enfasi allo spettacolo allestito o improvvisato per l’occasione contribuiscono senza dubbio il senso di autodeterminazione e un orecchio votato alla musicalità; il *voguing*, infatti, consente a ciascun performer di potersi esprimere liberamente canalizzando tutta la sua energia nell’esibizione, senza dover temere di essere discriminato e senza doversi aspettare alcun tipo di giudizio se non su quanto messo in scena. Al pari di quanto accade oltreoceano, anche in Italia sono tre gli stili fondamentali del *voguing*: *Old Way*, *New Way* e *Vogue Femme*. L’*Old Way* incarna le origini di questa danza e prevede una concatenazione di movenze e pose pseudo-fotografiche, in cui a predominare sono un’estrema precisione e una plasticità corroborata dalla forza tipica dell’universo maschile. Di contro, il *New Way* è caratterizzato da una maggiore flessibilità dei performer. Dando prova di possedere un grande controllo nel movimento frenetico e vorticoso di mani e braccia, effettuano sul palco contorsioni del corpo, spaccate ed altri cambi ritmici. Quanto al *Vogue Femme*, ai performer viene in questo caso chiesto di esibirsi per l’appunto come *femme* o *queen*. In questo stile, l’esaltazione di tratti femminili (o comunque femminei) assume assoluta rilevanza anche grazie all’ausilio di abiti e accessori sfarzosi.

Da ultimo, la categoria *Realness* richiede ai concorrenti di esibirsi come se fossero parte della società eterocisnormata a tutti gli effetti. In altre parole, come ben riassume il già menzionato Michael Roberson, è «the ability to totally transform yourself and really sell the illusion»³²⁷. In base al tema trattato durante la serata, *Realness* chiama i performer a mostrare le loro abilità nel *cross-dressing*, passando all’occorrenza come uomini d’affari, criminali, studenti, donne cisgender. Per citare un esempio, *Femme Queen Realness* prevede che una donna transessuale passi per una perfetta donna biologica dalla carnagione lucida, senza alcun accenno di barba e senza alcun segno di attributi maschili (anche sessuali), possibilmente esibendo un

³²⁷ M. Roberson, p. 103.

seno prorompente quanto quello di una donna “reale”. Nel ruolo di criminali, invece, i partecipanti devono ostentare una marcata virilità dominante che strizza l’occhio all’universo cisgender e che dunque evita di far trasparire in alcun modo dinanzi ai giudici di essere omosessuali. Imitare il mondo della criminalità in questo caso non richiede affatto l’uso di particolari indumenti o di atteggiarsi in modo caratteristico: ciò che conta è che i performer abbiano la facoltà di esprimersi liberamente in ogni loro aspetto e di passare per uomini eterosessuali; per apparire come tali, una volta al cospetto della giuria mettono in mostra addominali, bicipiti e pose da duri conclamati. E ancora: *Executive Realness* vede i partecipanti agghindati in abiti estremamente eleganti e formali nei panni di importanti uomini d’affari. Per rendersi convincenti agli occhi dei giudici e degli astanti, estraggono finanche banconote, blocchetti di assegni, carte di credito, sigari e tutto ciò che delinea il cliché tipico di questa figura. Analogamente, in *Schoolboy/girl Realness* sono presunti studenti e studentesse a sfilare sulla passerella immaginando di recarsi a scuola, indossando sgargianti uniformi e portando fra le mani libri e quaderni, magari arricchendo la finzione con uno zaino in spalla. Sul versante *Butch Queen Up in Drag(s)*, i concorrenti (rigorosamente maschi gay) hanno il compito di dimostrare ai giudici di essere alla pari di donne cisgender. Perciò, analogamente alle *femme queen*, le *butch queen up in drag(s)* ostentano caratteristiche femminili e tendono a ridimensionare qualunque cosa sia riconducibile alla mascolinità: abbondano con trucco e parruccho, si adoperano nella cura di mani e unghie, indossano abiti che risaltino le forme e ricorrono a stratagemmi per celare il pomo d’Adamo. Alcune *butch queen* giungono in passerella persino con fotografie che le ritraggono in panni maschili per mostrare ai giudici la trasformazione avvenuta. Altre invece si servono di tattiche di *shade* per sbugiardare gli avversari e metterne in risalto i tratti mascholini, come il lieve strato di barba incolta che spunta tra il rossetto e il fard. Infine, un’ultima sottocategoria è *Realness with a Twist* (alla lettera “con un tocco in più”): *butch queen* dalla forte impronta mascolina si presentano in passerella esaltando tutte le caratteristiche tipiche di un uomo eterosessuale, che immancabilmente svaniscono non appena la musica parte, poiché sono sopraffatti da un’energia morbida e femminile che si sprigiona e li muta indiscutibilmente in sensuali *femme*.

Sex Siren è un’altra delle categorie più in voga nell’universo delle *ballroom*. Essa richiede che il performer mostri il proprio sex appeal e si presenti quasi completamente nudo in passerella (celando unicamente i genitali) con l’obiettivo di

sedurre i giudici al punto da farli vacillare. Il corpo è spesso ricoperto di glitter per farne risaltare le fattezze, il modo di sfilare è lento e piacevole. C'è chi mostra i muscoli o il sedere (e se li lascia toccare); altri si arrampicano sul tavolo della giuria e simulano veri e propri atti sessuali. Non si tratta di rimarcare ideali e canoni di bellezza, quanto più sfoggiare la sicurezza che si ha del proprio corpo e l'autostima costruita nel tempo.

Spostando il focus sul sistema delle case, emerge che anche in Italia è prevista una struttura gerarchica con ruoli ben definiti, indipendentemente dall'identità di genere di chi li ricopre. All'interno di una casa vi possono essere madri, padri, fratelli e sorelle, ma anche principi e principesse. Non mancano inoltre madrine e padrini. Verso tutte queste figure va nutrito rispetto come se si trattassero di componenti della propria famiglia biologica e non come semplici amici o conoscenti. All'interno delle *house* i genitori sono responsabili del proprio nucleo familiare e, nello specifico, fungono da guida per i figli nelle varie attività della vita quotidiana, promuovendone l'avanzamento nel circuito delle *ballroom*. Non è dunque un caso che i membri di una *house* abbiano l'obbligo di mostrare riverenza verso i veterani, in quanto considerati figure leggendarie e fonte di ogni ispirazione. A onor del vero, non sempre le *house* sono imperniate su una madre o un padre: se per qualsiasi motivo non è possibile fare capo a queste figure, il loro ruolo viene rivestito da madrine e padrini che idealmente "adottano" i figli e si occupano di loro. Talvolta può persino capitare che i membri di una *house* trovino supporto nei genitori di altre famiglie o in altri fratelli e sorelle, soprattutto in vista di una competizione o un evento importante (come si evince splendidamente in alcuni episodi di *Pose*). In generale, chi riveste il ruolo di madre risalta il proprio essere corroborante e le proprie capacità di cura, mentre la figura paterna appare estremamente più rigida e impostata, incaricata di occuparsi dell'aspetto materiale delle cose. Un dettaglio curioso rilasciato dall'interlocutore in merito è che non di rado vi possono essere differenze di genere fra i ruoli genitoriali (come nel caso della già citata Dolores Ninja, *Father of the House of Ninja Italy*) e ciò varia da casa a casa. Quanto a principi e principesse, va precisato che coloro che sono insigniti di questa carica sono da interpretare come ideali successori di padri e madri, soprattutto quando questi ultimi non possono/intendono più svolgere tale ruolo. Ponendosi come fratelli e sorelle veterani cui attingere, in quanto forti di una comprovata esperienza in tutto, all'interno della *house* si occupano di compiti specifici che pertengono solo a essi:

prodigarsi nell'acquisto di biglietti e vestiti, accompagnare i *children* alle *ball* o assicurarsi che le loro performance si svolgano nel migliore dei modi sono solo alcuni esempi degli incarichi affidati ai principi e alle principesse. In breve, sono gli occhi e le orecchie della casa.

Come avviene nel resto d'Europa, anche in Italia sono previsti all'interno di una casa ruoli ulteriori rispetto a quelli canonici. Si tratta di status particolari che vengono attribuiti a membri della *ballroom culture* considerati pionieri della scena: si diventa *star* quando si è ufficialmente riconosciuti all'interno della comunità, mentre *statement*, lo step successivo, è chi si fa notare in quanto vincitore/vincitrice di gare e sostenitori/sostenitrici della scena; una *legend* è la persona di riferimento di una specifica categoria, una vera guida per tutti gli altri, che diviene *icon* quando riesce a far conoscere la propria comunità al di fuori del contesto nazionale. Per questi due ultimi step, si viene insigniti di un riconoscimento (di solito una targa con inciso il proprio nome e il ruolo che si ricopre).

Le *house* dello Stivale rispecchiano in generale non solo la medesima struttura, ma anche la medesima finalità di quelle statunitensi. Vengono infatti viste come un luogo in cui sentirsi protetti, dove un gruppo di persone chiamato "famiglia" persegue valori fondamentali quali amore, amicizia, supporto e rispetto reciproco. Talvolta vengono però interpretate come un mero svago oppure un luogo d'appoggio da sfruttare per raggiungere un determinato status e farsi un nome nella scena. In casi del genere – spiega Jean Philippe – alla comunità non rimane nulla da custodire e tramandare: manca un reale scambio fra le parti, mentre è essenziale che vi sia una restituzione reciproca. Quando un individuo si accosta al mondo delle *ballroom*, dovrebbe farlo con l'idea di fornire un proprio contributo alla scena tutta. Due sono i modi per entrare a far parte di una *house*: chiedere apertamente di potersi unire a una famiglia oppure ricevere una proposta di adesione direttamente dai *parents*. Senza dubbio, farsi (ri)conoscere agli eventi è il modo migliore per attirare l'attenzione e, quando una casa mette gli occhi su un individuo, non ci pensa due volte prima di "accaparrarsi" (in inglese *to snatch*) il suo talento. Può anche capitare che un membro di una casa – quello con cui si crea maggior feeling anche solo ammiccandosi alle *ball* – si approcci gradualmente alla persona interessata e che successivamente la introduca nel nuovo contesto familiare. Spesso i genitori delle case hanno già in mente come far crescere la propria famiglia, includendo "pezzi forti" che possano portarle prestigio.

Molte *house* fanno leva su regole particolarmente stringenti quando si tratta di scegliere dei candidati. Alcune selezioni durano persino parecchi mesi, perché si vuole avere la certezza di trovare personalità che si intersechino al meglio con gli altri membri della famiglia, che non vadano – *per così dire* – a stravolgere gli equilibri ormai consolidati. In altre parole, ambiscono a un vero e proprio allineamento di visioni ed obiettivi comuni, oltre a una potente connessione personale. Tutto dipende naturalmente dai candidati, da come essi si pongono nel rapporto con gli altri e con la società più ampia: non conta solo ciò che si è in grado di fare in passerella. Siffatte rigide selezioni spesso spingono i *parents* a non ammettere un potenziale candidato, pur avendo quest'ultimo un ottimo lavoro o una certa fama nell'ambiente delle *ballroom*. Talvolta alcuni performer trascinano con sé una reputazione che le *house* non vedono di buon grado e preferirebbero dunque evitare, come nel caso di persone brutalmente estromesse dal nucleo familiare d'origine per via del loro orientamento sessuale o semplicemente per la loro professione di escort che continuano a svolgere per sopravvivere. Quando il talento e il potenziale valore aggiunto del singolo candidato assumono una rilevanza che va ben oltre tutto ciò, i *parents* (o chi per loro) optano per mettere semplicemente a tacere le voci, limitandosi a dichiarare apertamente di aver accolto al loro interno figli ripudiati o socialmente emarginati e oppressi.

Diverso è il discorso per chi cambia spesso e volentieri case o famiglie, poiché sintomatico di una personalità instabile e carente del desiderio di mettere radici: in quel caso, si viene facilmente etichettati come *house hopper*, una figura che per l'appunto “se la intende” con parecchie *house*, e mettere a zittire la nomea diviene non solo un'impresa ardua, ma anche una perdita di tempo tale da non valere la pena. Vero è comunque che un individuo può appartenere contestualmente ad *house* diverse, purché non siano più di due e purché non operino nella medesima scena. Due sono le scene offerte dalla *ballroom culture* italiana: la *Major* (quella tradizionale) e la *Kiki* (nata nei primi anni 2000). Coloro che aderiscono alla scena *Major* ambiscono al mondo altamente competitivo della moda, mentre la scena *Kiki* si fonda su un contesto informale e meno ambizioso³²⁸, rivolto in primis ai più giovani e orientato essenzialmente al contesto delle *ball*.

³²⁸ La scena *Kiki* è caratterizzata da una sfumatura più politica, come testimoniano i diversi elementi di attivismo sociale contemplati al suo interno.

Nella scena *Major* si possono avere eventi di vasta portata (*ball* propriamente dette) ed altri decisamente più modesti (detti *mini ball*), ma in ogni caso tutti prendono in considerazione le categorie più in voga, siano esse tradizionali o più di nicchia. Le serate rappresentano grandi opportunità per conoscere personalità appartenenti alla scena europea e questo già solo a partire dai giudici, spesso noti performer provenienti da altri paesi del continente. Indipendentemente dalla portata dell'evento, il flusso di gente che vi aderisce è generalmente altissimo e per questo non solo si rende necessario fissare un prezzo d'ingresso, ma anche trovare spazi molto ampi in grado di ospitare un elevato numero di partecipanti. Solitamente si tratta di discoteche che dispongono di una sala idonea ad ospitare ogni elemento tipicamente riscontrabile in una *ball*, quindi la consolle, una passerella, un'area pensata per il pubblico e, naturalmente, uno spazio separato dove i concorrenti possono cambiarsi. L'outfit è infatti un aspetto centrale della competizione: i giudici possono anche decidere di squalificare il concorrente perché ritengono che il suo abbigliamento non sia al pari di quello degli altri *competitor* oppure perché non in linea col tema richiesto o con la categoria annunciata. La *ball* così intesa può durare parecchie ore e di solito l'organizzazione prevede un paio di pause per consentire ai partecipanti e al pubblico di godersi la serata fruendo della buona musica proposta dal DJ.

L'intento con cui nasce la scena *Kiki* rispetto a quella *Major* è alquanto diverso. Innanzitutto, qui gli eventi sono organizzati in risposta ad alcune questioni cruciali, come la prevenzione delle malattie sessualmente trasmissibili o il discorso, sempre più importante, che ruota attorno alla condizione di ragazzi e ragazze oggetto di continue discriminazioni³²⁹. Secondariamente, in questo contesto le *ball* sono incardinate su un numero di categorie minore e di più facile approccio; di conseguenza, anche la durata stessa della serata è inferiore rispetto a quelle della scena *Major*. Inoltre, il livello di preparazione dei concorrenti è meno rigoroso, come stabilito dall'Italian Board nel 2023³³⁰. Infine, si focalizza molto spesso l'attenzione sulla storia della *ballroom culture*, con l'obiettivo di far incontrare i partecipanti e

³²⁹ Questo dimostra – secondo Jean Philippe – come ci sia ancora tanta strada da percorrere in materia di diritti per la comunità in generale.

³³⁰ Istituitosi nell'aprile 2023, l'Italian Board si occupa di affrontare tematiche altamente sensibili per la comunità delle *ballroom*. Ad esso appartengono di norma personalità di spicco che hanno prestato il proprio contributo alla scena.

consentire loro di iniziare un percorso comune, di modo da poter fare insieme comunità.

Spostando infine il fulcro del discorso proprio sulle *ball*, va sottolineato che queste ultime possono essere organizzate solo se si aderisce alla comunità e solo se si ha ottenuto lo status di *legend* o *icon*. Imbastite di base attorno a un tema generale che dà un'idea di quanto viene trattato durante la serata, sono arricchite in seconda battuta da un tema specifico che fornisce informazioni pratiche su come si svolge l'evento, su quali sono ad esempio gli abiti e gli accessori che i partecipanti sono chiamati a indossare – pena l'esclusione – per gareggiare contro altri *competitor*, su qualsiasi dettame particolare previsto e molto altro ancora. La locandina dell'evento viene realizzata e pubblicizzata parecchi mesi prima su tutti i canali social, di modo che tutti possano conoscere i dettagli relativi alla *ball*; solo a partire da quel momento, si apre la fase di preparazione, che vede coinvolta in maniera collettiva un'intera casa anche quando a partecipare è un singolo membro della stessa (nei panni di *free agent* o 007): confrontarsi sulla mise e su altri piccoli dettagli possono garantire un buon posizionamento nella gara e, di conseguenza, maggiore prestigio all'intera famiglia. Il giorno della competizione è vissuto da tutti con grande apprensione e concitazione, tra chi continua a esercitarsi fino a pochi minuti prima di esibirsi in passerella e chi invece (in genere gli organizzatori) si occupa della predisposizione dello spazio, addobbandolo qua e là di festoni e luci a effetto. Quanto alla giuria giunta nel luogo dell'evento per presenziare alla serata, del loro vitto e alloggio si fa interamente carico l'organizzazione, che predispone inoltre per loro workshop di danza da tenere per i performer più in vista della scena. In linea di massima i giudici sono persone con una distinta reputazione nel mondo delle *ballroom*; alcuni di essi sono genitori di case e non di rado vincitori di molti premi e riconoscimenti. Il loro compito non è solo quello di valutare i concorrenti, ma anche quello di procurare i premi da consegnare a chi esce trionfante dalla competizione – che quasi sempre consistono in buoni-consumazioni da spendere nel locale che ospita l'evento.

In conclusione, da questa analisi si evince che le *ballroom* italiane non sono semplicemente competizioni di danza e sfilate, ma fungono da pilastri portanti per la comunità LGBTQ+. Questi spazi, nati dall'esigenza di esprimersi e trovare un senso di appartenenza, si sono evoluti in luoghi dove la storia, la cultura e l'identità si intrecciano. Che si tratti della grandeur e dell'ambizione della scena *Major* o della

fervente e consapevole comunità *Kiki*, ogni evento è un'affermazione di resilienza e un tributo all'eredità di chi ha lottato per un posto nel mondo. Le *ballroom* sono, e probabilmente sempre saranno, un potente manifesto di inclusione, creatività e attivismo sociale.

4.3 Note conclusive

Il presente lavoro non si è limitato a tracciare i contorni della *ballroom culture* come semplice sottocultura, bensì ha inteso riconoscerla come un laboratorio sociologico dinamico, un epicentro di resistenza identitaria e un potente catalizzatore di mutamento sociale. L'indagine condotta ha posto in luce l'inscindibile e spesso conflittuale legame tra cultura di massa dominante e gruppi minoritari, evidenziando come la prima tenda sistematicamente a normare, stereotipizzare e marginalizzare ciò che costituisce una minaccia all'ordine prestabilito, quasi confinandoli alla stregua di un gruppo subalterno.

In questo scenario dialettico, la *ballroom culture* non emerge soltanto come grido di reazione, ma anche come proposta alternativa alla narrazione dominante. Come si è visto, tanto le *house* quanto le *ball* si discostano dall'essere dei meri contesti performativi e si profilano come veri e propri spazi di risignificazione identitaria. In un mondo che tenta di relegare l'universo queer alle frange della società, questi luoghi diventano teatro per dare dignità a quella "famiglia di scelta" che fornisce sostegno affettivo, supporto materiale e una spinta all'auto-affermazione. L'atto del "camminare" (*walking*) in una specifica categoria è, di per sé, un vigoroso esercizio di auto-creazione: la persona, spesso resa invisibile e/o sottoposta a stigmatizzazione nel contesto sociale di provenienza, scende in pista e, attraverso una categoria predefinita, rivendica uno status, un ruolo e una visibilità che le sono altrimenti preclusi.

Il presente studio ha enfatizzato come la ritualità non sia un elemento accessorio, bensì la struttura portante della *ballroom culture*; essa contribuisce alla creazione di un vocabolario simbolico essenziale volto a sovvertire la gerarchia sociale. A titolo esemplificativo, la categoria *Executive Realness* non mira unicamente a fare sfoggio di un abbigliamento formale; al contrario, chi vi prende parte ambisce alla conquista simbolica del potere e del prestigio che la collettività nega in virtù dell'orientamento sessuale o dell'etnia. Questo "gioco di ruolo" ritualizzato si configura come una

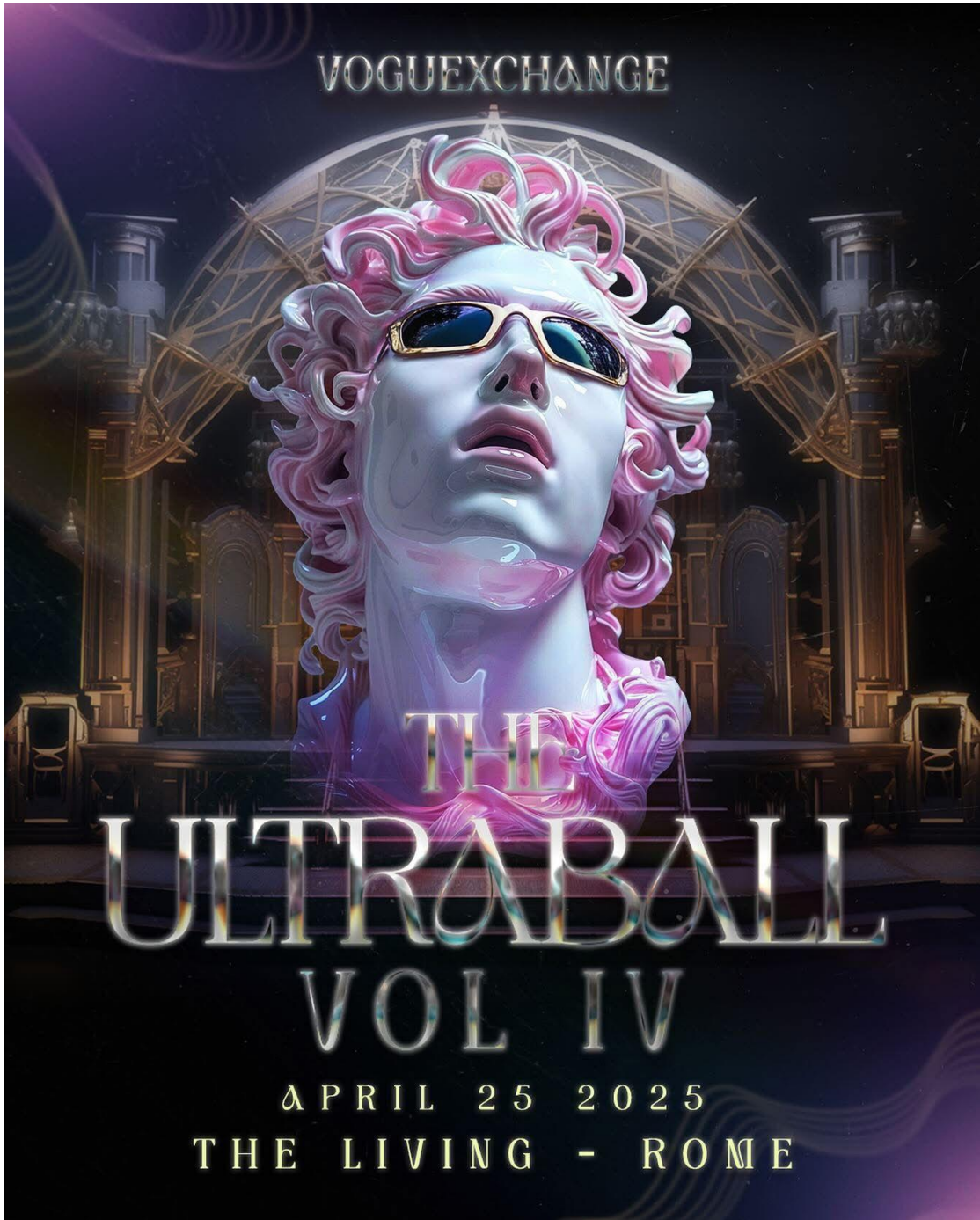
forma di critica sociale incarnata, un dramma vivente che demistifica le ipocrisie del “sogno americano” e lo rimodella in una versione più inclusiva e accessibile.

Permangono, tuttavia, numerosi aspetti di questa sottocultura che necessitano di una disamina e di un’indagine più dettagliata. L’espansione del fenomeno oltre la sua matrice underground (soprattutto in seguito alla diffusione mediatica) impone una riflessione sulla sua potenziale commercializzazione e sulla cooptazione da parte della cultura mainstream. Una futura analisi su queste tematiche potrebbe studiare in quale misura questa esposizione mediatica, sebbene proficua in termini di visibilità, possa involontariamente attenuare la funzione critica e radicale originaria delle *ballroom*, trasformandole da luoghi di resistenza a mera espressione estetica di intrattenimento. Sarebbe poi interessante esplorare come le *house* e le figure genitoriali stiano negoziando questo delicato bilanciamento tra notorietà e fedeltà ai principi comunitari e politici fondanti. Un altro punto di indagine potrebbe essere la relazione sinergica tra moda, musica e identità all’interno della *ballroom culture*: l’abbigliamento non è solo funzione del travestimento richiesto dal momento, ma anche un’armatura semiotica; la musica – i *beat*, l’uso della voce, i *chant* – rappresenta il paesaggio sonoro della liberazione. Analizzare queste componenti significa capire non solo l’estetica, ma anche la complessa ingegneria emotiva e identitaria che sottende questa sottocultura.

In conclusione, la *ballroom culture* si attesta come un fenomeno che trascende la semplice performance; funge da lente d’ingrandimento critica attraverso cui osservare e decostruire le dinamiche di potere, l’origine degli stereotipi e le strategie di resilienza delle comunità emarginate. Proseguire nello studio di questa sottocultura è non solo doveroso, in quanto fenomeno culturale ancora *in fieri*, ma anche auspicabile per addentrarsi maggiormente nell’universo delle diversità e infine riconoscerne l’esistenza e la dignità. Solo attraverso una comprensione olistica si può incentivare un’autentica apertura culturale, superando il velo del pregiudizio che troppo spesso ne ostacola la piena accettazione sociale.

APPENDICE 1

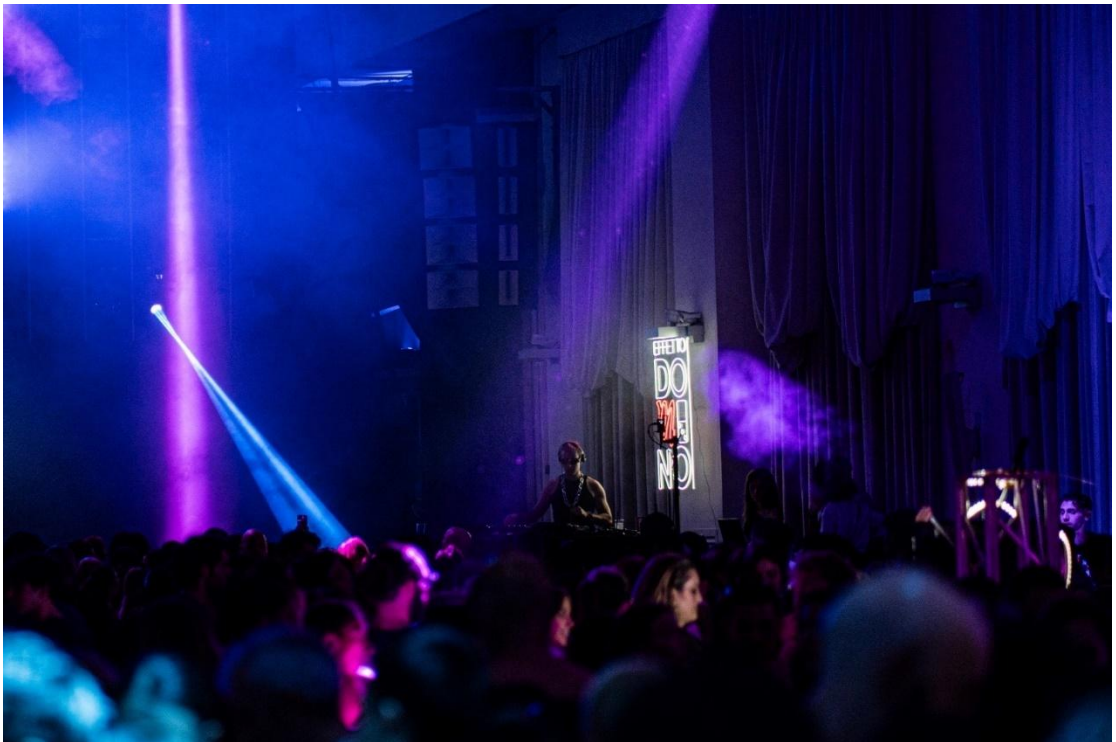
REPORTAGE FOTOGRAFICO



VOGUEXCHANGE

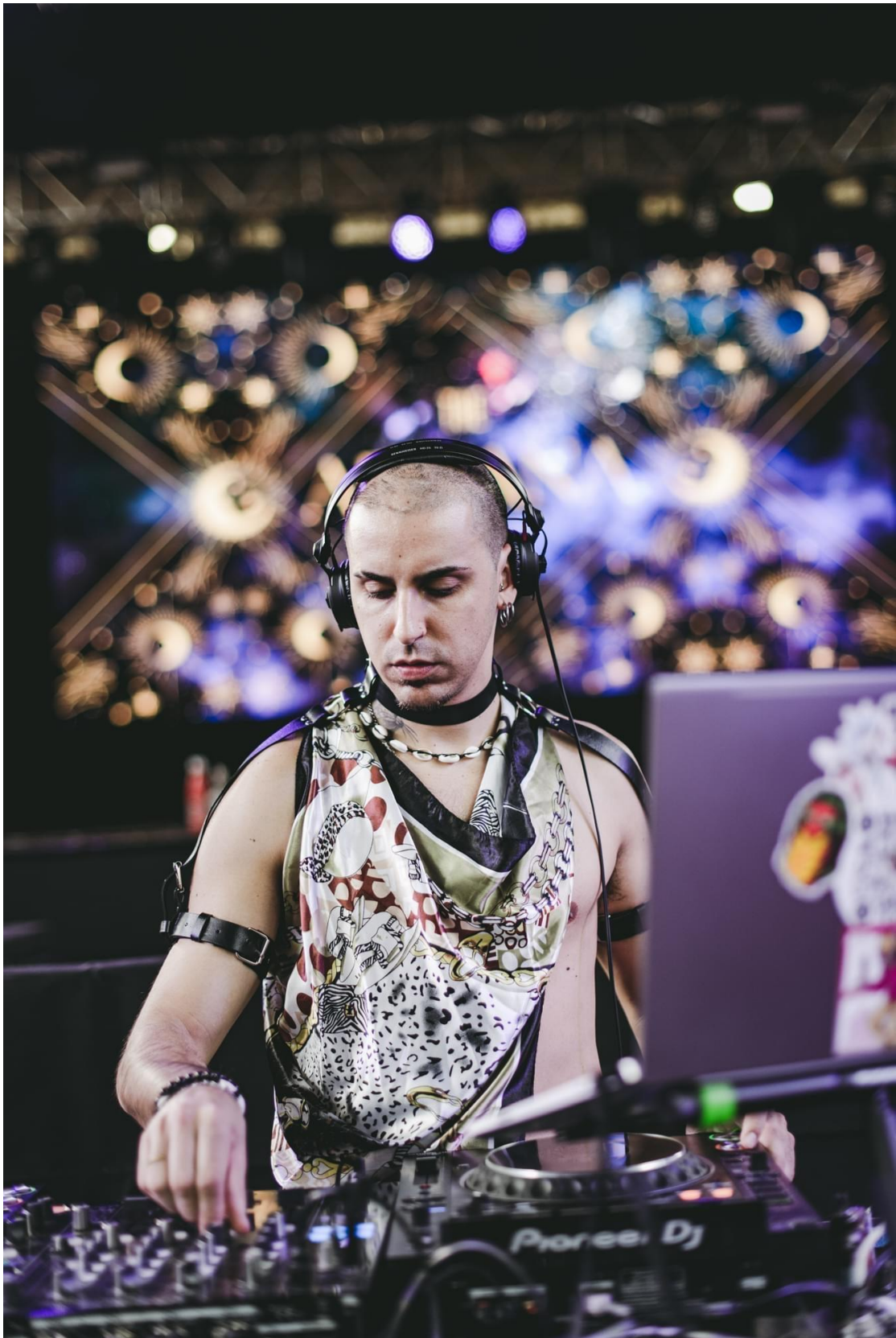
THE
ULTRABALL
VOL IV

APRIL 25 2025
THE LIVING - ROME











APPENDICE 2

GLOSSARIO ESSENZIALE DELLE BALLROOM

Il gergo della comunità queer trascina con sé una storia non sempre facile da ricostruire. Gran parte del linguaggio adottato dalla cultura LGBTQ+ è stato – ed è tuttora – estrapolato da termini ed espressioni originatisi in parte nel contesto della scena gay afroamericana di Harlem negli anni Venti del Novecento e in parte nei bar della classe operaia degli anni Quaranta, frequentati perlopiù da donne lesbiche; altre parole provengono invece direttamente dalla scena drag di New York degli anni Sessanta e Settanta. Da allora, la comunità queer ha attinto a piene mani – come del resto ha fatto, in alcuni casi, anche la cultura mainstream.

Il glossario che segue è una sintesi di termini chiave utilizzati a livello internazionale nel contesto delle *ballroom community*; l'intento è quello di offrire – senza alcuna pretesa di esaustività – uno strumento funzionale alla comprensione minima di questo socioletto.

BALL: evento in cui i membri delle *ballroom community* si confrontano con le case rivali (*house*) per ottenere fama e denaro. *Free agent* (o 007) e membri di diverse *house* concorrono per aggiudicarsi premi e riconoscimenti in base al proprio aspetto fisico, all'abbigliamento e alla *realness*.

BALLROOM SCENE: comunità composta perlopiù da membri gay e transessuali neri e latini che usano sale da ballo come luoghi sicuri per esprimere il proprio genere, la propria sessualità e il proprio spirito artistico. Si possono utilizzare anche altre espressioni quali per esempio *ball(room) culture*, *gay ball* e *drag ball culture*.

BATTLE: gara e/o esibizione fra avversari che si sfidano sulla pista.

BUTCH: termine utilizzato per indicare lesbiche che si distinguono per un aspetto e per degli atteggiamenti eteronormativamente reputati come mascholini; in generale, stante questa premessa qualsiasi donna può qualificarsi come tale a prescindere dalle proprie preferenze sessuali.

BUTCHQUEEN: appellativo rivolto a maschi gay indipendentemente dal ruolo con cui scelgono di identificarsi. Nella scena delle *ballroom*, è inoltre una categoria per uomini cisgender.

BUTCH QUEEN UPIN DRAG(S): appellativo rivolto a maschi gay che praticano il drag. Possono avere le proprie categorie o, in alcuni casi, competere con le *femme queen*.

CATEGORY: tema prestabilito attorno al quale si svolge una *ball* o parte di essa. Le categorie vengono decise tenendo in considerazione aspetti, competenze e tecniche dei partecipanti e per questo sono soggette a regole rigide. Alcune sono aperte a tutti i performer a seconda del tipo di evento.

CHANT: nella *ballroom culture*, cori o canti di gruppo che si levano durante una *ball*. La loro funzione principale è quella di accompagnare ed enfatizzare l'ingresso dei ballerini in gara. Ogni *house* possiede spesso un proprio *chant* distintivo che ne facilita il riconoscimento immediato. Sono un elemento chiave di supporto, incoraggiamento e di espressione vocale collettiva per dare vita all'elevato livello di energia che contraddistingue la scena.

CHILD: membro inesperto della scena delle *ballroom* o, più in generale, della comunità LGBTQ+. Talvolta viene utilizzato il sinonimo *kid*. L'insieme di coloro che fanno capo a una *mother* o un *father* sono detti *children*. I *legendary children* sono quelli che vantano un'esperienza di cinque/dieci anni nel contesto delle *ballroom community* e hanno vinto innumerevoli premi e competizioni.

CHOP: essere squalificati o estromessi da una categoria, non passare al turno successivo. Solitamente, i giudici che assistono alle competizioni pronunciano una delle seguenti espressioni: "Thank you, but that's a chop" o "Thank you, have a nice day".

COME FOR: mettere in evidenza i difetti o le mancanze di qualcuno, con l'intento di giungere a un acceso scontro verbale – se non addirittura fisico.

COMMENTATOR: è il "Master of Ceremony" di una *ball* o di un altro evento. Questa persona usa la creatività, la leadership e le capacità di improvvisazione per mantenere alta la competizione tra performer.

EXTRAVAGANZA ELEGANZA: categoria in cui si richiede a un avversario di mostrarsi "splendido" agli occhi degli altri, tanto nell'aspetto fisico quanto nel modo di ostentare, per l'appunto, "eleganza" e "opulenza". L'espressione viene utilizzata anche come formula di compiacenza ed elevato gradimento.

FACE: una delle categorie più discusse e contestate nel circuito delle *ballroom*. Avere un bel viso è la *conditio sine qua non* per partecipare a una *battle* e, quindi, mostrare la propria bellezza e i lineamenti del proprio viso. La giuria è

chiamata a decretare il miglior performer in base a cinque elementi imprescindibili: naso, occhi, denti, zigomi, pelle.

FEMME QUEEN: una trans MtF. Le categorie rivolte alle *femme queen* non ammettono in genere altre tipologie di partecipanti.

FIERCE: se usato con una connotazione positiva, l'aggettivo rimanda alla "fierezza", intendendo con ciò la capacità di incarnare sicurezza di sé, abilità e determinazione; se usato in senso ironico, esprime un giudizio negativo.

FISH (O FISHY): l'apparire iperfemminili. Nel contesto delle *ballroom* e nella comunità drag più in generale, identifica una persona che rimarca eccessivamente connotazioni e caratteristiche che la società eteronormativa reputa propriamente femminili.

GAGGING: quando si è piacevolmente stupiti da qualcosa/qualcuno al punto da restare increduli o senza parole e la saliva rimane incastrata in gola.

GURL/GIRL: termine affettuoso rivolto ad una persona cara indipendentemente dal genere sessuale; spesso, è usato anche come commento esclamativo per catturare l'attenzione di qualcuno.

HOUSE: organizzazione all'interno delle *ballroom community* che funge da sistema di supporto per i propri membri. Una casa-tipo è guidata da una figura genitoriale indipendentemente dal suo genere sessuale.

HOUSE CULTURE: un altro nome della *ballroom culture* che chiama in causa il sistema delle *house*. Le case forniscono uno spazio sicuro per persone queer – in particolare nere e latine – all'interno delle *ballroom community*. Ogni *house* adotta un nome di famiglia (di solito, si tratta del nome di un brand dell'alta moda o di un'icona leggendaria) ed è tipicamente gestita da una madre o un padre che fungono da mentori. Questi promuovono un senso di comunità che diventa "famiglia" per le persone queer e trans, rifiutate dalla loro famiglia biologica a causa dell'identità sessuale e di genere.

HOUSE MOTHER/FATHER: leader di una *house* conosciuta/o e rispettata/o nella scena delle *ballroom*. Una madre o un padre forniscono sostegno, conoscenza e senso di appartenenza ai figli della casa.

ICON: grado successivo allo status di *legend*, definisce qualsiasi individuo in grado di esercitare un'elevata influenza e per questo degno di lode e riverenza.

KIKI: momento di divertimento tra amici che se la spassano. Durante queste occasioni di svago si raccontano storie, si confrontano sul vissuto personale o – cosa assai probabile – si lasciano andare al pettegolezzo.

LEGEND: chiunque nella storia della *ballroom culture* possa vantare il titolo di veterano. Godono di pieno riconoscimento soprattutto per essersi accaparrati numerosi premi e trofei.

MAN (O MALE): individuo che incarna caratteristiche di un maschio cisgender. L'appellativo *male* è utilizzato anche nei casi in cui le preferenze sessuali non hanno alcuna influenza sull'equità di una determinata categoria, come ad esempio *Best Dressed Male* e *Male Muscular Body*.

NEW WAY: tecnica di *voguing* nata dopo il 1990. È nota per la flessibilità, le contorsioni degli arti e il movimento stilizzato e geometrico.

OLD WAY: tecnica di *voguing* affermata prima del 1990. È nota per la simmetria, la precisione e i movimenti basati su geroglifici egizi e pose di fotomodelle dell'alta moda.

OPEN TO ALL: categoria a cui chiunque può partecipare indipendentemente dal genere sessuale o dallo stile di *voguing* utilizzato.

PASSING: capacità di passare per uomini o donne cisgender. Questo termine è solitamente riservato alle persone trans.

POP, DIP AND SPIN: nome precedentemente attribuito alla danza che oggi si chiama *voguing*; è uno stile che comporta varie acrobazie e alternanze tra posizioni in piedi e a terra.

PRINCE(SS): figlio o figlia che assume il ruolo di padre o madre nel caso in cui i genitori ufficiali non vogliono/possano più svolgere la propria funzione.

READING: nel contesto delle *ballroom*, azione messa in atto generalmente da una persona nei confronti di un'altra al fine di screditarla o di esaltarne qualità negative, difetti o imperfezioni stilistiche. Il *reading* si basa sull'insulto, ma senza l'intenzione di insultare realmente. Infatti, un buon *read* non dovrebbe mai essere apertamente aggressivo. Diverso è il caso del *reading for filth* (“insultare qualcuno fino a farlo a pezzi”): in questo caso, si tratta un attacco duro e spietato volto a distruggere pubblicamente la reputazione di una persona.

REALNESS: categoria in cui un partecipante viene giudicato sulla base della propria capacità di incarnare, in modo autentico e realistico, uno specifico look o

personaggio richiesto durante una *ball*. Le sottocategorie più diffuse sono *Femme Queen Realness*, *Schoolboy Realness* ed *Executive Realness*.

RULER: persona che domina la scena per aver vinto una particolare categoria. L'epiteto di *ruler* è di solito temporaneo, a differenza dei *legend* (vd. *supra*).

SERVE: spendersi in una performance mettendo in risalto quanto richiesto dal cerimoniere o dalla giuria e mostrando un elevato livello di fiducia in sé stessi. Ad esempio, *serve face* significa evidenziare ogni elemento del proprio viso. “Servire un look”, allora, vuol dire non solo indossare l'abito più adatto per l'occasione, ma anche atteggiarsi in un certo modo.

SICKENING: aggettivo che si riferisce a qualcosa di sensazionale, sopra le righe, incredibile, al punto da ritenerlo ironicamente “disgustoso” e “nauseante”. Anche se non sembra, si tratta di un complimento.

SISSY: ragazzo o uomo effeminato (letteralmente, “femminuccia”). Solitamente, questo termine implica una certa flebilità. Nel contesto delle *ballroom*, l'espressione *sissy that walk* significa “sfilare pavoneggiandosi nel modo più femminile possibile”.

SLAY AND SNATCH: sconfiggere pesantemente il proprio rivale e rubargli il trofeo.

STAR: leggenda emergente, vincitore abituale che cerca di farsi un nome.

STATEMENT: stella emergente, non sempre vincente, ma spesso in grado di ottenere il massimo del punteggio.

TEA: nella cultura pop, termine utilizzato per significare “verità”, “ultime notizie”, “ultimi pettegolezzi”. Di fatto, tale parola gioca sull'assonanza con la lettera T iniziale del sostantivo inglese *truth*. Di qui, l'espressione *spill the tea* ovvero “versare il te”/“sputare il rospo”, anche a costo di svelare verità scomode.

10s: turno preliminare della competizione in cui i performer si esibiscono per ottenere il punteggio massimo, ossia un dieci da ogni giudice; solo così possono tecnicamente accedere alla competizione principale.

THROWING SHADE: tentativo di minare la reputazione di una persona in maniera non palese attraverso frasi subdole o indirette. È una versione più evoluta del *reading*: diversamente da quest'ultimo, lo *shade* sferra battute leggermente offensive e può espletarsi anche con un gesto, come un'alzata di spalle o un sorriso.

VERBAL VOGUE: categoria creata per mettere alla prova l'arguzia di due rivali nell'arte dell'insulto. I concorrenti vengono spesso fatti accomodare su sedie poste l'una di fronte all'altra e si sviscerano a vicenda, rispettando dei turni di parola.

VOGUING: stile di danza nato nel penitenziario di Rikers Island negli anni Settanta del Novecento, periodo in cui i detenuti eterosessuali erano separati dalle loro controparti queer. Questi ultimi, perlopiù neri e latini, diedero vita a un gioco in cui imitavano le pose e le foto della rivista *Vogue* per vedere chi fosse in grado di riprodurle meglio. Paris Dupree ha esportato questa formula da Rikers Island ai club notturni, dove è poi diventata una forma di danza rinomata a livello internazionale.

VOGUE FEMME: tecnica moderna del *voguing* nata intorno al 1995. Si distingue per il ritmo, la drammaticità e l'estrema femminilità. Si compone di cinque elementi principali: *catwalk*, *hands performance*, *spins and dips*, *duckwalk*, *floor performance*.

WALK(ING): nel circuito delle *ballroom*, questo termine significa competere in una gara davanti a una giuria, sfilando.

WOMAN (O FEMALE): individuo che incarna caratteristiche di una donna cisgender. L'appellativo *female* è utilizzato anche nei casi in cui le preferenze sessuali non hanno alcuna influenza sull'equità di una determinata categoria.

WERK/WORK: impegnarsi al massimo sfruttando le proprie capacità performative per impressionare qualcuno o lasciare il pubblico a bocca aperta. Una delle espressioni più note al riguardo è "You betta werk, bitch".

YAS/YAAAAS: esclamazione affermativa. La quantità di "a" e di "s" può variare a seconda del tono, dell'uso e della finalità. Spesso viene accompagnata da un rapido movimento dell'indice dall'alto verso il basso in segno di approvazione, in modo da dare maggiore enfasi. Spesso utilizzata nelle frasi "Yas, queen" e "Yas, girl".

APPENDICE 3

A CONVERSATION WITH RICKY TUCKER

Ricky Tucker è uno scrittore, critico e docente e vive a New York. Il suo operato verte sulle impronte lasciate dall'arte e dai ricordi sull'universo narrativo, così come l'assurda fugacità del tempo. Ha pubblicato diversi saggi e interviste su *The Paris Review*, *The Tenth Magazine*, *Lithub* e *Public Seminar* – solo per citarne alcuni; è inoltre autore di riflessioni sull'arte e sulla cultura apparse su *Vogue*, *ID**, *All of It* (con Alison Stewart), *TIME* e *Vintage Annals Archive Outsider Podcast*, dove è ospite ricorrente e co-conduttore.

Vanta collaborazioni con organizzazioni quali 400 Years of Inequality, University of Orange, FarmAID, The New School e Farm-to-School Network, per le quali ha prodotto testi e campagne di marketing; vincitore di numerosi premi, ha lavorato nell'ambito dei media e dell'immobiliare, nonché realizzato manifesti e inserzioni per rinomate riviste come *The New Yorker* e *USA Today*.

Tucker ha partecipato a letture e performance pubbliche per serie come “The Moth GrandSLAM”, “Sister Spit”, “Born: Free” e “Spark London”. Attualmente insegna scrittura creativa presso lo Eugene Lang College e tiene corsi di Design Writing con un focus dal taglio queer al Pratt Institute. Collabora in qualità di redattore per *The Ballroom Freedom School*, una rubrica pubblicata da *ArtsEverywhere* a Toronto.

Il suo libro d'esordio, *And the Category Is... Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community* – best-seller secondo il *L.A. Times* –, è stato annoverato da *Pitchfork* tra i 15 “Best Music Books” del 2022 ed è stato inoltre finalista al “Lambda Literary Award 2023” nella categoria “Saggistica Gay”.

Al momento, Tucker sta lavorando al volume della collana “33 $\frac{1}{3}$ ” di Bloomsbury dedicato a *What's the 411* di Mary J. Blige e alla raccolta di saggi *But They Did That On Television: Queer Dispatches from the Late 20th Century*, in uscita con Beacon Press – entrambi previsti per il 2027.

L'intervista che si propone di seguito è stata realizzata tra il 9 e il 16 aprile 2024; data la distanza fisica, lo scambio di domande e risposte è avvenuto in un'unica battuta tramite e-mail.

GIANCARLO COVELLA: To begin with, you are the author of *And the Category Is... Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community* (2021), an electrifying

contribution to the study of NYC's queer underground scene. As you wrote in the "Preface" to the book, Ballroom culture has always been in your periphery, but you actually came into contact with it only at the age of 30. What (or who) encouraged you to join its members?

RICKY TUCKER: But I wouldn't say I came into contact with it at 30. As I laid out in the book, there are a few ways that folks initially engage with Ball Culture, typically touch points that occur before joining a house, or walking. Mine was *Paris Is Burning*, which is how many folks, especially through the 90's to the early 00's. My mother reminded me recently, while I was speaking at the Martin Luther King Jr. Memorial Library with my Ballroom father, Michael Roberson, that her sister (my aunt Ronnie) had shown me the film when I was a kid, probably around 10 years old. Then I saw it again at around 22. Then, a friend of mine, the artist Michelle Handelman, encouraged me to start writing about Ball Culture in my late 20's. Around then was the same time that I started dancing again. It had always been a passion, if not a respite of mine, and around 27 years old, I started choreographing dances using Vogue Femme elements. Shortly thereafter, I moved to New York City 2011 and started taking the class Vogue'ology, which was part social theory and integration into the community BUT most importantly to me at the time, was an opportunity to dance ala Ball Culture. I was taught to vogue by the late Icon Derrick Xtravaganza, and the Legendary Pony Zion, whom I'm so happy to call my gay brother—and fellow Pisces. So, there were several points of entry for me, as there are with most folks, a series of decisions over 20 years, that landed me squarely in the community 13 years ago. What kept me there was Ballroom's family structure, radical politics, and dedication to reimagining the world and then changing it.

GIANCARLO COVELLA: When *And the Category Is...* came out, in 2021, only one full monograph of the Ballroom culture existed in the United States. I'm talking about Marlon M. Bailey's *Butch Queens Up in Pumps* (2013), an insightful ethnography on gender, performance and Ballroom culture in Detroit. He praised your book as a «vivid and riveting "thick" description of the social, spiritual, and creative genius of Ballroom culture», as well as «an essential read for those who want to gain deeper knowledge and appreciation for these Black and Latinx LGBTQ

communities» – and I agree with his view. Do you think your book stands in continuity with Bailey’s work or is there something that distinguishes it? If so, what?

RICKY TUCKER: I’m so grateful to Marlon for such a ringing endorsement. There are some key differentiators between the books, but first and foremost, I have to say that I stand on the shoulders of Mr. Bailey and his gorgeously lucid book. I read most of it in 2011 in the Vogue’ology class, and it was such an education. Because of his insights, films like *Paris Is Burning* and the cultural time that had passed since both, I never had to explain what “shade” was. Or Femme Queen. Or even “walking” a “category” for that matter. These foundational, almost ethnographic contributions to the greater public lexicon freed me up to write a first-person narrative *ontology* of Ball Culture. I was able to do what I do best as a writer—show critical theory, as opposed to telling it. Through a lived experience. As my friend and colleague McKenzie Wark put it, my book is a «living embodiment of Ball Culture». And for that, I am forever indebted to Marlon and even Jennie Livingston.

GIANCARLO COVELLA: In *Bodies That Matters* (1993), Judith Butler affirmed that “realness” is not a tangible category but rather a self-contradictory ideal. To put it briefly, realness is achieved only when an individual’s performance is so effective that it is no longer readable as realness. Do you agree with this perspective?

RICKY TUCKER: I don’t. Because realness as a category obliterates the idea that anything at all is real, ESPECIALLY class, wealth, gender, and race. They’re all constructs. It seems to me, Butler is offended by that general subversion. As if landing in the real is a punishable offense by way of the judges at a ball. Luckily, white feminists are rarely on the panel. I found in my press tours over the last few years, that neoliberals take issue, for one reason or another, with the Ballroom community transcending any “ness” and into the actual. Can Ballroom be authentic if they are rich and no longer pretending to be Town and Country? Can they be performing femme realness if they are a passing trans woman? There are deep rooted cast system implications to these questions. They’re posed as ways of deflating the power earned by LGBTQ+ POC’s in Ball Culture, and saying, «Yes, but you can’t be like me or better than me because, xy and z.» But the bottom line is, realness is not pretending to be something else, it’s saying that none of any of what we “are” is

“real”. None of it, especially “white, normal, wealthy, and educated.” It’s all drag. So police everyone, not just ball culture.

GIANCARLO COVELLA: I want to land on the pervasive notion of “chosen family” for a second, because I think a lot of people need to hear that—especially the youngest. As many of us know from *Paris Is Burning* (1990), *Pose* (2018-2021) and *Legendary* (2020-2022), houses are meant as familial bonds. These alternative relationships are made up of marginalised queer individuals who decide to live together under the same roof for a certain period and, despite not being subject to biological facts, they find themselves materially sharing the same house and supporting each other through kin labour. That is also well described in Kath Weston’s *Families We Choose* (1991), a groundbreaking study of gay and lesbian kinship in San Francisco. Do you believe houses still succeed in serving a purpose?

RICKY TUCKER: As long as there are marginalized queer youth, there will always be a need for kinship structures. An actual tangible house is often beside the point. Walking categories to boot. Many folks who have gay fathers, mothers, siblings, etc. have no affiliation with Ball Culture. I’d even go so far to say that queer people didn’t have the chance to create house systems, because they are directly catalyzed by the heteronormative and/or biological families we are a part of at birth. They discriminate and disown, and gay families find a way. I’ve never walked a ball or lived with my gay fathers, but they have done more for me than my biological father has, and when one of them, Michael, met my mother, it meant the world to me. Gay families trump even the most understanding of original families, because we are united by experience and understanding, which engender compassion. You can’t give birth to that.

GIANCARLO COVELLA: Considering FX’s *Pose*, what do you think the media get right/wrong about the representation of the Ballroom scene?

RICKY TUCKER: From where I stand, Ballroom needs to have greater ownership of its cultural production. Folks are brought in as consultants, or contractors, guest speakers, and never earn a percentage of the art in perpetuity. If my book, *And the Category Is...* becomes a docuseries, I will have an executive producer credit, and

my gay family from the community will be producers. Otherwise, it won't happen. These are our stories, and despite the worsening constraints of capitalism, I will ensure we own them for infinity.

GIANCARLO COVELLA: The Ballrooms' legacy also informed TV programmes such as *RuPaul's Drag Race* (2009-to date). Do you think the show has been contributing to spreading the ball lingo worldwide? If so, to what extent?

RICKY TUCKER: It's funny you ask this because I just did an interview for TIME magazine about the term "Mother", its origins, and its current ubiquity. That word is way too archetypal to track down, because as previously stated, it's been used in the gay family and iconic context since adoptions, matriarchs, and excommunication have existed. "Mother of all fails" easily slides into, "Mother of all pop stars (Beyoncé)." So, tracking it down is too tough. It is in our collective unconsciousness, so it is ephemeral and without time or place. However, boyfriends of girls with gay friends are now watching *Drag Race*, and any time a straight white, middle-class man catches wind of such terms, they suddenly exist. And if it's hot now, no matter what it is, chances are, a femme if not trans person of color created it 50 years ago (see Crystal LaBeija and Little Richard).

GIANCARLO COVELLA: Looking back at your career, what are you most proud of?

RICKY TUCKER:

1. Writing the book I needed growing up, and the one so many people have told me they needed. And the one kids will one day need.
2. Making Pitchfork's Best 15 Music Books of 2022. I wasn't trying for it, but I love writing about music so much, so it was a surprise, blessing, and push of encouragement when I was burnt out from book promoting. I loved writing this book more than anything I've ever done.
3. To this day, having my first essay about my aunt Ronnie be my most popular live reading. She was gay, and diagnosed with HIV around the same time as Magic Johnson, yet he's still alive. She is not. But she lives on in my work. She was the first person to show me *Paris Is Burning*. On days when I'm not

so proud of myself, I think of how proud she'd be and I find my north star
once more.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AHEARN, LAURA M., “Agentività”, in A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Meltemi, Roma 2002, pp. 18-23.

AIME, MARCO, “Famiglia-famiglie”, in *Educazione sentimentale*, 25, 2016 pp. 151-156.

AIME, MARCO, *Cultura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

ALLAN, KEITH, “The Pragmeme of Insult and Some Allopracts”, in K. Allan *et al.* (eds), *Pragmemes and Theories of Language Use*, Springer, Cham 2016, pp. 69-84.

ALLAN, KEITH, BURRIDGE, KATE, *Forbidden Words. Taboo and Censoring of Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

ANTHONY, LIBBY, “Dragging with an Accent: Linguistic Stereotypes, Language, Barriers and Translingualism”, in J. Daems (ed.), *The Makeup of RuPaul’s Drag Race: Essays on the Queen of Reality Shows*, McFarland & Company, Jefferson 2014, pp. 49-66.

ARNOLD, EMILY A., BAILEY, MARLON M., “Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS”, in *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 21 (2-3), 2009: GLBTQ of Color, special issue edited by C. Han, pp. 171-188.

ARVANITIDOU, ZOI, “Fashion, Dressing, and Identities in Ballroom Subculture”, in *Journal of International Cooperation and Development*, 2 (1), 2019, pp. 40-50.

ATTRIDGE, DEREK, “Context, Idioculture, Invention”, in *New Literary History*, 42, 2011, pp. 681-699.

AUSTIN, JOHN L., *How to Do Things with Words*, Second Edition, Oxford University Press, Oxford 1975.

AZZARO, GABRIELE, *Four-letter Films. Taboo Language in Movies*, Aracne, Roma 2006.

BAILEY, MARLON M., *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2013.

BAILEY, MARLON M., “Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture”, in *Feminist Studies*, 37 (2), 2011: Race and Transgender Studies, pp. 365-386.

BAKER, PAUL, *Fabulosa! The Story of Polari, Britain's Secret Gay Language*, Reaktion Books, London 2019.

BAKER, STUART (ed.), *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, London 2018.

BALZER, JENS, *Etica dell'appropriazione. Potere, cultura e differenza*, Castelvecchi, Roma 2023.

BARBIERI, DANIELE, “Temi rimediati”, in N. Dusi e L. Spaziantè (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 175-196.

BARRETT, RUSTY, “Supermodels of the World, Unite! Political Economy and the Language of Performance among African American Drag Queens”, in D. Cameron and D. Kulick (eds), *The Language and Sexuality Reader*, Routledge, London/New York 2006, pp. 151-163.

BARRETT, RUSTY, “The ‘Homo-Genius’ Speech Community”, in K. Hall and A. Livia (eds), *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality*, Oxford University Press, New York 1997, pp. 181-201.

BASSETTI, REMO, *Offendersi*, Bollati Boringhieri, Torino 2021.

BAUDRILLARD, JEAN, *Simulacres et Simulation*, Galilée, Paris 1981.

BAVARO, VINCENZO, “‘We paid very good attention to ourselves’: famiglie queer e costellazioni affettive tra passato e futuro”, in *Ácoma. Rivista internazionale di studi nordamericani*, 16, 2019: Famiglie queer, a cura di V. Bavaro e F. Iuliano, pp. 5-15.

BAZZANELLA, CARLA, “Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità”, in *Quaderns d'Italia*, 25, 2020: Pragmatica e semantica dell'insulto nell'italiano contemporaneo, pp. 11-26.

BECKER, HOWARD S., *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, Free Press, New York 1963.

BENTLEY, JEAN, “‘Pose’: 10 Surprising Facts About Ryan Murphy’s Trans-Inclusive Series”, July 11 (2018), <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/pose-10-surprising-facts-ryan-murphys-trans-inclusive-series-1126281/>

BERRUTO, GAETANO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1989.

- BERZANO, LUIGI, GENOVA, CARLO, *Sociologia dei lifestyles*, Carocci, Roma 2011.
- BIRNIE, RUTGER, “Is It Immoral to Read Someone to Filth?”, in H. Kempt and M. Volpert (eds), *RuPaul’s Drag Race and Philosophy. Sissy That Thought*, Open Court, Chicago 2020, pp. 41-54.
- BOAS, FRANZ, *The Mind of Primitive Man*, Science, New York 1901.
- BOLLAS, ANGELOS, “Viral Representations in *Pose* (2018–2021)”, in *Journal of Popular Film and Television*, 50 (3), 2022, pp. 112-129.
- BOURDIEU, PIERRE, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Minuit, Paris 1979.
- BOURDIEU, PIERRE, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, New York 1977.
- BOWELS, HAMISH, “Inside *Pose*, Ryan Murphy’s Evocative New Television Series”, in *Vogue*, May 16, 2018, <https://www.vogue.com/article/pose-ryan-murphy-vogue-june-2018-issue>
- BRYANT, JOHN, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.
- BUTLER, JUDITH, *Notes toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Massachusetts 2015.
- BUTLER, JUDITH, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, London/New York 2011.
- BUTLER, JUDITH, “Is Kinship Always Already Heterosexual?”, in Ead., *Undoing Gender*, Routledge, London/New York 2004, pp. 102-130.
- BUTLER, JUDITH, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London/New York 2002.
- BYAM, DALE L., “Communal Space and Performance in Africa”, in J. Cohen Cruz (ed.), *Radical Street Performance: An International Anthology*, Routledge, London/New York 1998, pp. 230-237.
- CAMERON, DEBORAH, KULICK, DON (eds), *The Language and Sexuality Reader*, Routledge, London/New York 2006.
- CAMPISI, EMANUELA, *Che cos’è la gestualità*, Carocci, Roma 2018.
- CANOBBIO, MARIA S., “Insulti”, in R. Simone et al. (a cura di), *Enciclopedia dell’italiano*, Treccani, Roma 2010, pp. 665-666.

CARUSO, ANTONIA, *LGBTQIA+. Mantenere la complessità*, Eris, Torino 2022.

CASTELLANI, ALESSANDRA, “Tell her I’m happy, tell her I’m gay. Confine di genere e nuovi territori identitari”, in M.L. Tina *et al.* (a cura di), *Il corpo in performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*, Mimesis, Milano-Udine 2020, pp. 267-276.

CHANEY, DAVID, *Lifestyles*, Routledge, London/New York 1996.

CHATZIDAKIS, ANDREAS *ET AL.*, *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*, Verso, London/New York 2020.

CHAUNCEY, GEORGE, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Basic Books, New York 1994.

CHOMSKY, NOAM, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton 1957.

CLETO, FABIO, “Back on Track”, in *Elephant & Castle. Laboratorio dell’immaginario*, 32, 2024: Movimento III. Rigenerazioni, passaggi, transcodifiche, a cura di F. Cleto, S. Consonni, C. Sancho Guinda e K. Van Godtsenhoven, pp. 258-265.

CLETO, FABIO, *La rivolta di Stonewall*, puntata di WikiRadio/Rai Radio 3 del 28 giugno 2013, <https://www.raiplaysound.it/audio/2013/06/La-rivolta-di-Stonewall-raccontata-da-Fabio-Cleto-df9ffc56-f94b-437d-8ea1-7ea8d6e8009f.html>

CLETO, FABIO, CONSONNI, STEFANIA, “Letteratura/Generazioni. Appunti per una tipologia sghemba”, in F. Colombo *et al.* (a cura di), *Media e generazioni nella società italiana*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 163-178.

CLETO, FABIO, *Per una definizione del discorso camp*, ECIG, Genova 2006.

CLETO, FABIO, *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, ECIG, Genova 2001.

CLETO, FABIO (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the performing Subject. A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

COHEN, ALBERT, “A General Theory of Subcultures”, in Id., *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*, The Free Press, Glencoe 1955, pp. 49-72.

COLLOCA, CARLO, “Subcultura”, in G. Bettin Lattes (a cura di), *Per leggere la società*, Firenze University Press, Firenze 2003, pp. 303-336.

COUTTS-SMITH, KENNETH, “Some General Observations on the Problem of Cultural Colonialism”, in S. Hiller (ed.), *The Myth of Primitivism. Perspectives On Art*, Routledge, London/New York 1991, pp. 5-18.

CULPEPER, JONATHAN, *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

CULPEPER, JONATHAN, "Towards an Anatomy of Impoliteness", in *Journal of Pragmatics*, 25 (3), 1996, pp. 349-367.

CUNNINGHAM, MICHAEL, *The Slap of Love*, in Open City – Magazine & Books (1996), <https://opencity.org/archive/issue-6/the-slap-of-love>

DARSEY, JAMES, "Gayspeak: A Response", in D. Cameron and D. Kulick (eds), *The Language and Sexuality Reader*, Routledge, London/New York 2006, pp. 78-85.

DAVIS, CHLOE O., *The Queens' English. The LGBTQIA+ Dictionary of Lingo and Colloquial Phrases*, Clarkson Potter, New York 2021.

DE SAUSSURE, FERDINAND, *Course de linguistique générale*, Payot, Paris 1916.

DELEUZE, GILLES, GUATTARI, FELIX, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980.

DOLLARD, JOHN Y., "The Dozens: Dialectic of Insult", in *American Imago*, 1 (1), 1939, pp. 3-25.

DOMANESCHI, FILIPPO, *Insultare gli altri*, Einaudi, Torino 2020.

DRY, JUDE, "'Paris Is Burning': 'Pose' Writers and Creators Reflect on Landmark Documentary", in *IndieWire*, June 24 (2019), <https://www.indiewire.com/features/general/paris-is-burning-pose-writers-react-lgbt-film-1202152502/>

DUBERMAN, MARTIN, *Stonewall. The Definitive Story of the LGBTQ Rights Uprising that Changed America*, Penguin Publishing Group, New York 2019.

DURKHEIM, ÉMILE, *The Elementary Forms of the Religious Life*, Free Press, New York 1965.

DURKHEIM, ÉMILE, *Éducation et sociologie*, Alcan, Paris 1922.

DUSI, NICOLA, SPAZIANTE, LUCIO, "Introduzione", in Id. (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 9-61.

ELIASOPH, NINA, LICHTERMAN, PAUL, "Culture in Interaction", in *American Journal of Sociology*, 108 (4), 2003, pp. 735-794.

ELLIS, JOHN, "The literary adaptation", in *Screen*, 23, 1982, pp. 3-5.

FINE, GARY A., "Small Groups and Culture Creation: The Idioculture of Little League Baseball Teams", in *American Sociological Review*, 44, 1979, pp. 733-745.

FITZGERALD, TOM, MARQUEZ, LORENZO, *Legendary Children: The First Decade of RuPaul's Drag Race and the Last Century of Queer Life*, Penguin Books, New York 2020.

FREEMAN, ELIZABETH, "Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory", in G.E. Haggerty and M. McGarry (eds), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, Blackwell, Oxford 2007, pp. 295-314.

FUSILLO, MASSIMO ET AL. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazione espansa: intermedialità, transmedialità, virtualità*, il Mulino, Bologna 2020.

GARBER, ERIC, "A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem", in M. Duberman et al. (eds), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New Amsterdam Library, New York 1989, pp. 318-21.

GEERTZ, CLIFFORD, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Basic Books, New York 1973.

GELDER, KEN, *Subcultures. Cultural Histories and Social Practice*, Routledge, London/New York 2007.

GELDER, KEN (ed.), *The Subcultures Reader*, Second Edition, Routledge, London/New York 2005.

GELDER, KEN, THORNTON, SARAH (eds), *The Subcultures Reader*, Routledge, London/New York 1997.

GENETTE, GERARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

GERTH, HANS, WRIGHT MILLS, CHARLES, *Character and Social Structure: The Psychology of Social Institutions*, Harcourt, Brace & Co, New York 1953.

GLISSANT, ÉDOUARD, *Le discours antillais*, Gallimard, Paris 1997.

GNISCI, ARMANDO, "Creoli e meticci migranti e clandestini", in Id., *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, Meltemi, Roma 1998, pp. 65-78.

GOFFMAN, ERVING, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Simon & Schuster, New York 1963.

GREEN, JESSE, "Paris Has Burned", *New York Times*, 18 April 1993, <https://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html>

GRILLI, SIMONETTA, *Antropologia delle famiglie contemporanee*, Carocci, Roma 2019.

GRISWOLD, WENDY, *Sociologia della cultura*, il Mulino, Bologna 2005.

HAENFLER, ROSS, *Subcultures. The Basics*, Second Edition, Routledge, London/New York 2023.

HALL, STUART, JEFFERSON, TONY (eds), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Second Edition, Routledge, London/New York 2006.

HALL, STUART (1980), "Encoding/Decoding", in S. Hall *et al.* (eds), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, Taylor & Francis, London 2005, pp. 117-127.

HALLETT, TIM, "Idioculture", in G. Ritzer (ed.), *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, Blackwell, Malden 2007, pp. 2237-2238.

HARVEY, KEITH, "Describing Camp Talk: Language/Pragmatics/Politics", in *Language and Literature. International Journal of Stylistics*, 9 (3), 2000, pp. 240-260.

HAYES, JOSEPH J., "Gayspeak", in D. Cameron and D. Kulick (eds), *The Language and Sexuality Reader*, Routledge, London/New York 2006, pp. 68-77.

HEBDIGE, DICK, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, London/New York 1979.

HEMPHILL, ESSEX, "To Be Real", in Id., *Ceremonies. Prose and Poetry*, Penguin-Plume, New York 1992, pp. 111-121.

HILDERBRAND, LUCAS, *Paris Is Burning: A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver 2013.

HOCHSWENDER, WOODY, "Vogueing Against AIDS: A Quest for 'Overness'", *New York Times*, 12 May 1989, <https://www.nytimes.com/1989/05/12/nyregion/vogueing-against-aids-a-quest-for-overness.html>

HOLMES, ANNA, "The Underground Art of the Insult", in *The New York Times Magazine*, 14 maggio 2015, <https://www.nytimes.com/2015/05/17/magazine/the-underground-art-of-the-insult.html>

HOOKS, BELL, "Is Paris Burning?", in Ead., *Black looks. Race and Representation*, Routledge, London/New York 2015, pp. 145-156.

HOOKS, BELL, "Madonna: Plantation Mistress or Soul Sister?", in Ead., *Black looks. Race and Representation*, Routledge, London/New York 2015, pp. 157-164.

HOW DO I LOOK (dir. W. Busch), 2006, Art From the Heart Films, US, 80 min.

HUDSON, RICHARD A., *Sociolinguistics*, Second Edition, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

HUGHES, LANGSTON, *The Big Sea: An Autobiography*, Hill and Wang, New York 1940.

HUTCHEON, LINDA, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London/New York 2006.

I'M YOUR VENUS (dir. K. Reed), 2024, Participant Media, LLC, US, 84 min.

IRWIN, JOHN, "Notes on the Status of the Concept Subculture", in K. Gelder (ed.), *The Subcultures Reader*, Second Edition, Routledge, London/New York 2005, pp. 73-77.

JACKSON, JONATHAN D., "The Social World of Voguing", in *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12 (2), 2002, pp. 26-42.

JACKSON, JONATHAN D., "Improvisation in African-American Vernacular Dancing", in *Dance Research Journal*, 33 (2), 2001: Social and Popular Dance, edited by J. Malnig, pp. 40-53.

KAUFMAN, SARAH L. "On 'Pose,' dancing isn't just about self-expression. It's a survival skill for trans women", June 7 (2019), https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/on-pose-dancing-isnt-just-about-self-expression-its-a-survival-skill-for-trans-women/2019/06/06/67726d62-870c-11e9-b1a8-716c9f3332ce_story.html

KLITGÅRD, MATHIAS, "Family Time Gone Awry: Vogue Houses and Queer Repro-Generationality at the Intersection(s) of Race and Sexuality", in *Debate Feminista*, 57, 2019, pp. 108-133.

LABOV, WILLIAM, *Sociolinguistic Patterns*, Basil Blackwell, Oxford 1978.

LAGORGETTE, DOMINIQUE, LARRIVEE, PIERRE, "Introduction", in *Langue française*, 144, 2004: Les insultes : approches sémantiques et pragmatiques, sous la direction de D. Lagorgette et P. Larrivée, pp. 3-12.

LAWRENCE, TIM, "'Listen, and You Will Hear all the Houses That Walked There Before': A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing", in S. Baker (ed.), *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, London 2018, pp. 3-10.

LEGMAN, GERSHON, *Rationale of the Dirty Joke. An Analysis of Sexual Humor*, Grove Press, New York 1968.

LEICH, THOMAS, “Twice-told tales: The rhetoric of the remake”, in J. Forrest and L.R. Koos, *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany 2002, pp. 37-62.

MAGAUDDA, PAOLO, “Ridiscutere le sottoculture. Resistenza simbolica, postmodernismo e disuguaglianze sociali”, in *Studi Culturali*, 6 (2), 2009, pp. 301-314.

MARCATO, CARLA, *Dialetto, dialetti e italiano*, il Mulino, Bologna 2002.

MARCEL, MARY, “Representing Gender, Race and Realness. The Television World of America’s Next Drag Superstars”, in J. Daems (ed.), *The Makeup of RuPaul’s Drag Race. Essays on the Queen of Reality Shows*, McFarland & Company, Jefferson 2014, pp. 17-36.

MATEO, JOSÉ, YUS, FRANCISCO, “Insults: A Relevance-theoretic Taxonomical Approach to Their Translation”, in *International Journal of Translation*, 12 (1), 2000, pp. 97-130.

MCDONALD, LUCY, “Reading Is Fundamental”, in H. Kempt and M. Volpert (eds), *RuPaul’s Drag Race and Philosophy. Sissy That Thought*, Open Court, Chicago 2020, pp. 15-28.

MCMURRAY, NIALL, “Malcolm McLaren & The Bootzilla Orchestra – *Deep in Vogue*”, 30 January 2016, <https://intothepopvoid.com/2016/01/30/malcolm-mclaren-the-bootzilla-orchestra-deep-in-vogue/>

MERTON, ROBERT K., “Social Structure and Anomie”, in *American Sociological Review*, 3 (5), 1938, pp. 672-682.

MESTHRIE, RAJEND *ET AL.*, *Introducing Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.

MONFORTE, IVAN, “House and Ball Culture Goes Wide”, in *Gay Lesb Rev Worldwide*, 17 (5), 2010: Subcultures of Gaydom, pp. 28-30.

MORGAN, MARCYLIENA H., “Speech Community”, in A. Duranti (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Wiley-Blackwell, Hoboken 2004, pp. 3-22.

MURRAY, NOEL, “Get ready for Ryan Murphy’s *Pose* by watching *Paris is Burning* this weekend”, June 1 (2018), <https://www.theverge.com/2018/6/1/17416736/paris-is-burning-ryan-murphy-pose-netflix-streaming-recommendation>

NAREMORE, JAMES, “Introduction. Film and the Reign of Adaptation”, in Id. (ed.), *Film adaptation*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000, pp. 1-16.

NICOLAZZO, Z, “‘It’s a hard line to walk’: black non-binary trans* collegians’ perspectives on passing, realness, and trans*-normativity”, in *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 29 (9), 2016, pp. 1-16.

NORTON, RICTOR, *The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, Bloomsbury, New York 2016.

OLUO, IJEOMA, “What Is Cultural Appropriation?”, in Ead., *So You Want to Talk About Race*, Seal Press, New York 2018, pp. 142-152.

OMNI, MUHAMMAD, “Interview with Chantal Regnault, 9/7/11”, in S. Baker (ed.), *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, London 2018, pp. 138-141.

PAGNONI BERNIS, FERNANDO G. ET. AL., “Playing with Glitter”, in H. Kempt and M. Volpert (eds), *RuPaul’s Drag Race and Philosophy. Sissy That Thought*, Open Court, Chicago 2020, pp. 91-101.

PALTRINIERI, ROBERTA, “Idioculture, significati e luoghi”, in *Sociologia urbana e rurale*, 70, 2003, pp. 101-112.

PANZERI, FRANCESCA, “Ironia”, in F. Domaneschi e V. Bambini (a cura di), *Pragmatica sperimentale*, il Mulino, Bologna 2022, pp. 67-77.

PARDO, PIERGIORGIO, *Le controculture giovanili. Le avanguardie di un mondo alternativo*, Xenia, Milano 1997.

PARIS IS BURNING (dir. J. Livingston) 1990, Off-White Productions Film, US, 76 min.

PARK, ROBERT E., “The City. Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment”, in K. Gelder (ed.), *The Subcultures Reader*, Second Edition, Routledge, London/New York 2005, pp. 25-34.

PASQUINELLI, CARLA, MELLINO, MIGUEL, *Cultura. Introduzione all’antropologia*, Carocci, Roma 2010.

PICCONE STELLA, SIMONETTA, SALMIERI, LUCA, *Il gioco della cultura. Attori, processi, prospettive*, Nuova edizione, Carocci, Roma 2018.

PINNAVAIA, LAURA, *Introducing Sociolinguistics. A Glance at the English-Speaking Social and Cultural Worlds*, Carocci, Roma 2023.

PLATT, JOHN T., “Sociolects and Their Pedagogical Implications”, in *RELC Journal*, 9 (1), 1978, pp. 28-38.

POSE (dir. Ryan Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals), 2018-2021, FX, US.

POULSON-BRYANT, SCOTT, “Doing It Properly: The World According to the Boys Who Vogue”, in *Village Voice*, 29+, May 1988, p. 110.

RANZATO, IRENE, *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, Roma 2010.

RICH, RUBY B., “New Queer Cinema”, in M. Aaron (ed.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004, pp. 15-22.

ROBERSON, MICHEAL, *Ballroom. A History, a Movement, a Celebration*, Running Press, Philadelphia 2025.

ROBERTS, FRANK L., “There’s No Place Like Home: A History of House Ball Culture”, in *WireTap Magazine*, 6 June 2007, <https://transgriot.blogspot.com/2008/02/theres-no-place-like-home-history-of.html>

ROGERS, RICHARD A., “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, in *Communication Theory*, 16, 2006, pp. 474-503.

ROSZAK, THEODORE, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California Press, Berkely 1969.

ROWAN, DIANA ET AL., “Identity and Self-Presentation in the House/Ball Culture: A Primer for Social Workers”, in *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 25 (2), 2013, pp. 178-196.

RUPAUL’S DRAG RACE (dir. Nick Murray), 2009-in produzione, Logo TV/VH1/MTV, USA.

SARACENO, CHIARA, NALDINI, MANUELA, *Sociologia della famiglia*, Quarta edizione, il Mulino, Bologna 2021.

SARACENO, CHIARA, *Coppie e famiglie. Non è questione di natura*, Feltrinelli, Milano 2012.

SCAFADI, SUSAN, *Who Owns Culture? Appropriation and Authenticity in American Law*, Rutgers University Press, New Jersey 2005.

SCHECHNER, RICHARD, *Performance Studies. An Introduction*, Third Edition, Routledge, London/New York 2013.

SCHNEIDER, DAVID M., *American Kinship. A Cultural Account*, Second Edition, The University of Chicago Press, Chicago 1980.

SHIQIU, LIANG, *La nobile arte dell’insulto*, Einaudi, Torino 2011.

SERPELL, NAMWALI C., “Notes on Shade”, in *Post45*, 5 (2), 2021: Formalism Unbound, Part 2, edited by F. Dore e T. Aubry.

SOFO, GIUSEPPE, *I sensi del testo. Scrittura, riscrittura e traduzione*, Novalogos, Anzio 2018.

SPAZIANTE, LUCIO, “La musica popular e gli studi culturali”, in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di), *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008, pp. 255-291.

SPAZIANTE, LUCIO, “Replicabilità sonora”, in N. Dusi e L. Spaziante (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma 2006, pp. 65-93.

ST. JAMES, EMILY, “FX’s *Pose* turns ’80s gay and trans culture into a heartfelt celebration of found families”, June 1 (2018), <https://www.vox.com/culture/2018/6/1/17415634/pose-review-fx-ryan-murphy-paris-is-burning>

STRYKER, SUSAN, *Transgender History: The Roots of Today’s Revolution*, Second Edition, Seal Press, Berkeley 2017.

SUSMAN, TARA, “The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls”, in *disClosure: A Journal of Social Theory*, 9, 2000: Manholes, edited by C. Metzco, pp. 117-141.

TARTAMELLA, VITO, *Parolacce. Perché le diciamo, che cosa significano, quali effetti hanno*, RCS, Milano 2006.

THE AGGRESSIVES (dir. D. Peddle), 2005, Seventh Art Releasing, US, 75 min.

THE QUEEN (dir. F. Simon), 1968, Grove Press, USA, 68 min.

THORNTON, SARAH, “General Introduction”, in K. Gelder and S. Thornton (eds), *The Subcultures Reader*, Routledge, London/New York 1997, pp. 1-7.

THORNTON, SARAH, “The Social Logic of Subcultural Capital”, in K. Gelder (ed.), *The Subcultures Reader*, Second Edition, Routledge, London/New York 2005, pp. 184-192.

THRASHER, FREDERIC M., *The Gang: A Study of 1313 Gangs in Chicago*, University of Chicago Press, Chicago 2013.

TIRINO, MARIO, “Moda, sottocultura e sperimentazioni di genere nella serie tv *Pose*”, in A. D’Aloia e M. Pedroni (a cura di), *I media e la moda. Dal cinema ai social network*, Carocci, Roma 2022, pp. 77-90.

TRUDGILL, PETER, *A Glossary of Sociolinguistics*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003.

TRUDGILL, PETER, *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*, Fourth Edition, Penguin Books, London 2000.

TUCKER, RICKY, *And the Category Is... Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*, Beacon Press, Boston 2021.

TURNER, VICTOR, SCHECHNER, RICHARD, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1986.

TYLOR, EDWARD B., *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, John Murray, London 1871.

URSPRUNG, STEPHEN, "Voguing: Madonna and Cyclical Reappropriation", 1 maggio 2012, <https://blogs.smith.edu/blog/danceglobalization/2012/05/01/voguing-madonna-and-cyclical-reappropriation/>

VALENTI, CHI CHI, "Nations", in *Details*, October 1988, pp. 159-174.

VENABLE, MALCOLM, "The Mind-Blowing 1990 Documentary You Must See Before Watching *Pose*", May 29 (2018), <https://www.tvguide.com/news/pose-fx-paris-is-burning/>

WARNER, MICHAEL, *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Harvard University Press, Cambridge 2000.

WEEKS, JEFFREY, HEAPHY, BRIAN, DONOVAN, CATHERINE, *Same Sex Intimacies. Families of Choice and Other Life Experiments*, Routledge, London/New York 2001.

WESTON, KATH, *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York 1991.

YINGER, JOHN M., "Contraculture and Subculture", in *American Sociological Review*, 25 (5), 1960, pp. 625-635.

ZARDI, ANDREA, "Contro l'egemonia di genere. Il voguing come danza di resistenza", in *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 9 (2), 2020, pp. 91-109.