

Contro l'egemonia di genere

Il voguing come danza di resistenza

Andrea Zardi

Un discorso di Resistenza

Nella seconda metà degli anni Novanta l'etichetta critica dei *Dance Studies* conquista una propria fisionomia all'interno della rete cangiante dei *Cultural Studies*: «un luogo dove le nuove politiche delle differenze – di razza, sessuali, culturali, transnazionali – si possono combinare ed essere articolate nella loro abbagliante pluralità»¹. Studi che si innestano nelle strategie con cui le discipline “tradizionali” evadono dai propri ambiti teoretici e si inseriscono nelle fessure della conoscenza: per usare un aggettivo possiamo, con Benjamin, definirli “porosi”².

Gli studi culturali hanno sviluppato, attraverso questo carattere di interdisciplinarietà, diversi percorsi di ricerca e tracciato nuove narrazioni dal punto di vista politico e ideologico. Di pari passo, gli studi di danza hanno formulato nuove teorie e analizzato il corpo in movimento all'interno di un contesto politico e sociale. I *Cultural Studies* e i *Dance Studies* hanno trovato nell'universo dei cambiamenti politici e sociali il proprio terreno di incontro, come ben evidenziano le parole di Jane Desmond:

possiamo approfondire la nostra comprensione di come le identità sociali vengono segnate, formate e negoziate attraverso il movimento corporeo. Possiamo analizzare come le identità sociali siano codificate negli stili delle performance e come siano legate all'uso del corpo nella danza, il quale replica, contesta, amplifica o supera le tecniche quotidiane di espressione corporea all'interno di uno specifico contesto storico³.

Nella strada del dialogo fra metodologie di ricerca tradizionali e pratiche discorsive concrete, i *Dance Studies* stanno contribuendo «a far convergere sulla corpo-

¹ Lata Mani, *Cultural Theory, Colonial Texts. Eyewitness Account of Widow Burning*, in Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, pp. 392-405.

² Walter Benjamin, Asja Lacis, *Napoli*, «ES. Materiali per il '900», IX-X (1976), p. 98; cfr. Michele Cometa, *Studi Culturali*, Guida, Napoli, 2010, p. 128.

³ Jane C. Desmond, *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*, «Cultural Critique», XXVI, 1993-1994, p. 34.

reità quell'attenzione scientifica e disciplinare che oggi considera il corpo danzante un oggetto privilegiato dell'indagine teorica ed estetica.»⁴. La ragion d'essere di questa ricerca è incentrata sul ruolo con cui le tecniche del corpo, di cui la danza è storicamente portatrice, sono indissolubilmente legate, nella loro formazione e nei loro significati, alla natura sociale e comunitaria dell'uomo e ai codici di comportamento consolidati nel tempo. Ugo Volli, al proposito, afferma che «il corpo, la danza concreta è sempre relativa a una cultura e ne specifica gli interessi e le credenze molto più di essere una specificazione di un genere astratto e universale»⁵.

La danza, in quanto radicata nella sfera rituale e sociale di una determinata epoca e poiché occupa una serie di spazi istituzionali, culturali e simbolici, non può non avere anche un ruolo politico. Tuttavia, essa non è definibile “politica” *stricto sensu*, in quanto non opera sempre e in ogni circostanza all'interno della sfera pubblica, ma dialoga costantemente con essa, mettendo in discussione il corpo attraverso sé stessa, tramite la messa-in-azione di pratiche ideologiche e sociali. Da questo punto di vista, come affermano Marina Nordera e Susanne Franco, la danza ha il potere di «fare e disfare le identità»⁶.

Secondo Mark Franko la danza ha una connotazione *ideologica*, perché essa è l'esito di un processo che produce ideologia: «[...] la danza produce ideologia, ma questo ‘prodotto’ non è una merce in quanto costituisce un'esperienza sensuale, che è proprio ciò che la rende ideologicamente efficace»⁷. Proprio con il corpo quindi si attuano pratiche di resistenza a tali culture e a tali egemonie morali; in quel momento la danza rappresenta la sovversione, dando forma in termini performativi a una produzione discorsiva di resistenza nei confronti del potere:

Il modo in cui la danza altera lo spazio pubblico semplicemente occupandolo è pieno di implicazioni politiche, così come ogni inedito uso dello spazio pubblico attraverso una circolazione dei corpi. La danza può esercitare un potere ideologico senza esserne l'emblema.⁸

Nell'ottica della dimensione politica, la proposta di un corpo resistente al potere è quella tipica di una forma di danza del presente, il *voguing* o *vogueing*, una tipologia di danza da sala che ben si presta come argomento di studio per illustrare un

⁴ Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 30.

⁵ Ugo Volli, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto 2001, p. 14.

⁶ Susanne Franco, Marina Nordera, *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino 2005, p. 14.

⁷ Mark Franko, *The work of Dance. Labor, Movement and Identity in the 1930s*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2002, p. 2.

⁸ S. Franco, M. Nordera, *I discorsi della danza cit.*, p. 12.

processo di conquista della sfera pubblica e di rivendicazione di un corpo danzante appartenente a minoranze.

Community, Ballroom e Houses

Il *voguing* è una danza di sala che conosce una grande diffusione nelle *ballroom* americane negli anni Ottanta del Novecento, ma affonda le sue radici nella seconda metà dell'Ottocento. Nel 1869 la Harlem's Hamilton Lodge mette in scena la prima *drag ball*, segnando così l'inizio di una pratica rituale e di aggregazione sicura per la comunità gay. Nelle grandi città americane alla fine del XIX secolo queste comunità iniziano un percorso di appropriazione degli spazi urbani con la nascita di *dance hall*, bar e luoghi di ritrovo, in acui i soggetti si potessero trovare nella condizione di esprimere liberamente la propria identità senza i condizionamenti sociali dettati dalla normatività. Nei contesti metropolitani la possibilità di non doversi conformare alle convenzioni della morale comune e alla inconscia sorveglianza della famiglia, porta gli appartenenti a queste comunità ad intraprendere una vita divisa tra la dimensione "diurna", fatta di un lavoro rispettabile ed aderente alla normatività sociale, e una dimensione "notturna" in cui poter esprimere la propria identità di genere e i propri desideri.

Nel 1900 un'organizzazione di iniziativa popolare denominata "The Committee of Fifteen" diede inizio ad una campagna investigativa nei confronti di tutti quei luoghi sospettati di ospitare episodi di prostituzione e gioco d'azzardo a New York.⁹ Alcuni teorici della sociologia urbana della prima generazione imputavano all'evoluzione del contesto *underground* delle grandi città il corrispondente collasso delle forme tradizionali di controllo sociale.

La città, tuttavia, era il luogo non tanto di incontri anonimi e furtivi tra sconosciuti (anche se ce n'erano molti) quanto di una sottocultura gay organizzata, stratificata e consapevole di sé, con i suoi luoghi di incontro, un linguaggio, un folklore e codici morali. Quella che il sociologo e riformatore ha chiamato la *disorganizzazione* sociale della città potrebbe essere più propriamente considerata una *riorganizzazione* sociale.¹⁰

George Chauncey descrive dettagliatamente il percorso di costruzione di una sottocultura *queer* a New York, con particolare attenzione al contesto sociale e antropologico di quartieri come Harlem, caratterizzati dalla presenza di un'ampia comunità di afro-americani e da una crescente classe media di artigiani, commercianti e piccoli imprenditori. Risulta importante a questo punto definire il concetto

⁹ Edwin Robert Anderson Seligman, *The Social Evil with Special Reference to Conditions Existing in the City of New York*, G. P. Putnam's Sons, New York - London 1912, pp. 215-216.

¹⁰ George Chauncey, *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Hachette Book Group, New York 2019, p. 209.

di *queer subculture* come dispositivo che trascende da quello di comunità, il quale si riferisce a «una popolazione permanente, spesso inclusa in un quartiere, di cui la famiglia è la parte costitutiva principale»¹¹, suggerendo invece un processo di aggregazione transitorio, extra-familiare, che produce modelli di vita e condotte sociali diverse dalle logiche convenzionali della cultura dominante, sempre volte ad una prospettiva finalistica e pianificata della vita attraverso la nascita, il matrimonio, la riproduzione, la produzione economica e la morte. La sottocultura *queer* in particolare rifiuta - e resiste - non solo l'imperativo eteronormativo della casa e della famiglia, ma anche la corrente più *mainstream* della cultura lesbica e gay.¹²

La nascente *middle-class* degli anni Venti, sia bianca e che nera, guardava con sospetto il consistente afflusso di immigrati dalle zone meridionali del paese, ma con ancor più ostilità la sempre maggior visibilità della comunità omosessuale nei quartieri, avversione fomentata dalla presenza di una forte congregazione battista e metodista nel quartiere di Harlem¹³. In questo contesto hanno rivestito grande importanza gli spazi che le comunità LGBT hanno creato per compensare il processo di esclusione ed emarginazione dagli spazi pubblici urbani, tra cui le *ballroom*. Tra le più importanti la Hamilton Lodge Ball dal 1923 vede crescere la propria popolarità per tutta la decade fino agli anni Trenta, richiamando un numero sempre più alto di spettatori e individui dalle più disparate classi sociali. La cosiddetta *Harlem Renaissance*¹⁴, della quale la *ballroom culture* fa parte a pieno titolo, vede la sua fine tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta a causa non solo della grave crisi dovuta alla Grande Depressione, ma soprattutto per l'inasprirsi degli arresti e delle irruzioni da parte delle forze dell'ordine.

Sempre Chauncey analizza come la posizione dei soggetti in questo spazio giocasse un ruolo fondamentale nella percezione degli eventi sociali dal punto di vista dello spettatore:

In una città in cui i confini razziali erano iscritti nella segregazione della maggior parte degli alloggi pubblici (nonostante gli autobus senza posti segregati), la differenza tra persone normali e ballerini non conformati era iscritta nella differente disposizione del

¹¹ Ken Gelder and Sarah Thornton, *General Introduction to The Subcultures Reader*, Routledge, New York - London 1997, p. 2.

¹² Cfr. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005, p 161; Judith Halberstam, *What's that Smell? Queer Temporalities and subcultural Lives*, «International Journal of Cultural Studies», 6, 3 (2003).

¹³ Angelique C. Harris, *Homosexuality and the black church*, «The Journal of African American History», 93, 2 (2008), pp. 262-270.

¹⁴ Cfr. Jill Dolan, Davis Román, *Bulldaggers, Pansies and Chocolate Babies: Performance, Race and Sexuality in the Harlem Renaissance*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 2010.

pubblico sulle balconate e nelle altre aree della pista da ballo. Ogni zona era integrata dal punto di vista razziale, ma contrassegnata come sessualmente diversa dall'altra.¹⁵

In tale percorso le *ballroom* raccolgono al loro interno le corporeità afroamericane, asiatiche, *queer*, latine, generalmente provenienti dalle fasce povere ed emarginate dalle società e ne elimina i confini e le differenze, stimolando gli individui a sviluppare risorse e strategie subculturali di identificazione collettiva, tattiche che «appartengono a chi non può contare su uno spazio proprio»¹⁶ e che si sviluppano in conflitto sia con la propria *parent culture* sia con la cultura dominante.

Le comunità e le pratiche performative legate alla *Ballroom culture* rimangono in una dimensione *underground* per lungo tempo fino agli anni Cinquanta, quando inizia a risultare più evidente la partecipazione da parte di persone sia bianche, sia latine che afroamericane all'interno dello stesso spazio. Questo cambiamento porta con sé alcune dissonanze all'interno delle *drag balls*: ad esempio, le *black queens* spesso dovevano “sbiancare” i loro visi se volevano avere una possibilità di vittoria. Queste fratture - come le definisce Tim Lawrence¹⁷ - porteranno alla nascita, nel 1962, della prima *black ball*.

Con la fine degli anni Sessanta emergono con maggior voce una serie di rivendicazioni promosse dalle comunità LGBT: dalla costituzione nel 1969 di movimenti come il GLF (*Gay Liberation Front*) in concomitanza con le rivolte di Stonewall da cui ha avuto origine il Pride, alla cancellazione, nel 1973, dell'omosessualità dal “Manuale Diagnostico dei Disturbi Mentali” da parte dell'American Psychiatric Association. Attraverso gli anni Settanta e Ottanta la *ball culture* acquisisce maggiore visibilità, mettendo in luce alcune realtà marginalizzate all'interno della comunità LGBT. Le discriminazioni razziali serpeggianti all'interno della stessa emersero in particolar modo nel 1967 quando Crystal Labeija, *drag queen* latinoamericana di Manhattan, durante la partecipazione alla competizione *Miss All-American Camp Beauty Pageant*, contestò duramente l'organizzazione per aver influenzato la giuria nel premiare le *drag queens* di pelle chiara.¹⁸ Crystal e Lottie Labeija nel 1972 fondarono, in risposta a questo fenomeno discriminatorio, la *House of Labeija*. Da quel momento e fino alla fine degli anni Ottanta sono state fondate diverse *houses* (Corey, Dior, Wong nel 1972; Dupree nel 1975; Christian, Plenty, Pendavis, Omni, Ebony, Chanel nel 1979-80; Ninja, Xtravaganza nel 1983;

¹⁵ G. Chaunsey, *Gay New York* cit., pp. 391-392.

¹⁶ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 15.

¹⁷ Tim Lawrence, *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Book, London 2011, p. 4.

¹⁸ Questi fatti sono reperibili nel documentario “The Queen” (1968), diretto da Frank Simon, ambientato dietro le quinte del *drag queen contest* che si è svolto nel 1967 nella New York City's Town Hall.

Field 1987), le quali progressivamente hanno visto l'inclusione di persone di etnia latina e asiatica.

Due elementi costituiscono l'essenza della *ballroom culture*: *balls events* (o semplicemente *balls*) e le *houses*. Le prime si definiscono nei termini di eventi performativi organizzati in spazi protetti grazie ai quali una comunità, per una serie di ragioni legate alla condizione socio-culturale ma ancor di più ad una identità di genere o a un orientamento sessuale, non entrano negli spazi convenzionali, fondati sull'eteronormatività. Le *houses* si configurano come micro-comunità che «si comportano come *gang*, proteggendo i loro membri dalle conseguenze sociali dell'essere gay, poveri, neri, latini o asiatici, in una società come quella americana che valorizza l'eterosessualità, l'essere bianchi e la ricchezza»¹⁹. Queste famiglie sono guidate da una *mother* (solitamente uomini gay, *butch queens*, o donne transgender, *femme queens*) o da un *father* (spesso uomini transgender) che si prendono l'onere di educare i «figli» (*children*) alla vita del quartiere e quindi alle norme di sopravvivenza che vi si instaurano.²⁰ Progressivamente le *houses*, a causa dell'aumento della tossicodipendenza e della povertà nei *blocks*, si sono configurate come luoghi di autosostentamento per gli orfani e i giovani senza dimora.

I membri delle *houses*, solitamente definite con i nomi di stilisti di alta moda, praticano il *voguing*, una danza da sala basata sulla competizione, che si compone di posture, movimenti ed espressioni derivanti dalle riviste legate alla *haute couture* – *Vogue* o *Cosmopolitan* ad esempio – attivando una migrazione di significati dall'immaginario patinato bianco, sessualizzato ed eteronormato ai corpi non conformi degli appartenenti alle *houses*. Occorre puntualizzare che nei *gender studies* il concetto di eteronormatività consiste in «un insieme di pratiche culturali, legali e istituzionali che mantengono i presupposti normativi per cui esisterebbero due e solo due generi, i quali riflettono il sesso biologico e che solo l'attrazione sessuale tra questi generi «opposti» è naturale o accettabile»²¹. In sintesi, l'eteronormatività si riferisce ai molteplici modi in cui l'eterosessualità viene descritta come naturale, non problematica, ordinaria e garantita condizione.²²

I fenomeni delineati attorno al *voguing* sono stati parzialmente analizzati in una prospettiva postmodernista, in cui gli aspetti della vita sociale, della legittimazione del potere e della produzione artistica sottendono al principio della performatività.

¹⁹ A. Pontremoli, *La danza 2.0* cit., p. 49.

²⁰ Per un approfondimento: cfr. Marlon M. Bailey, *Theorizing the Gender System in Ballroom Culture*, «Feminist Studies», 37, 2 (2011).

²¹ Kristen Schilt, Laurel Westbrook, *Doing Gender, Doing Heteronormativity. "Gender Normals," Transgender People, and the Social Maintenance of Heterosexuality*, «Gender & Society», 23, 4 (2009), p. 441.

²² Celia Kitzinger, *Heteronormativity in Action. Reproducing the Heterosexual Nuclear Family in After-hours Medical Calls*, «Social Problems», 52, 4 (2005), p. 478.

Questo principio viene applicato in modalità sovversiva dalla teoria post-strutturalista, con particolare riguardo alla questione del genere: Richard Schechner sottolinea che «esistono oggi sfumature e modi individuali di *recitare* il proprio genere, ma a ogni modo una persona metterà in scena il proprio genere sempre a partire da un repertorio performativo consolidato». ²³ Il genere sessuale è quindi concepito, in Occidente, come strumento privilegiato per imporre un ordine patriarcale e prescrittivo, in una realtà di genere creata attraverso la performance, per cui

le nozioni sessuali essenziali circa la mascolinità e la femminilità sono parti costitutive di una strategia attraverso cui nascondere gli elementi performativi del genere [...]. La realtà di genere è performativa, il che significa, abbastanza chiaramente, che essa è reale solo nella misura in cui venga eseguita. ²⁴

Le drag queen, la corporeità *queer* e quella transessuale si trovano - nella *ballroom culture* - fuori da una performatività teatrale, sfidando così - secondo Butler, il patriarcato e «la distinzione occidentale di lungo corso tra apparenza e realtà» ²⁵.

La performance attraverso il suo agire costruisce un tempo critico, un'esperienza di ritualità sociale che dialoga all'interno della comunità ²⁶. Nell'ottica quindi della ritualità, il *voguing* riprende elementi iconografici riconducibili alle pose dei modelli e delle modelle dell'alta moda e dello *showbiz star system*, in un sistema di derisione e di glorificazione al contempo degli ideali standardizzati di bellezza e di classificazione sociale occidentale. Gestì che mettono in dialogo la dinamica del corpo, la staticità dell'immagine con la ricezione, comprensione e restituzione di senso dello spettatore. Rileggendo il fenomeno del *voguing* applicato alla prospettiva postmoderna, si nota come la danza eluda la narrazione e abbandoni l'idea di un corpo "coreodrammatico", rituale e comunicativo: «il movimento rivoluzionario sul corpo ha aperto una nuova strada, cercando di liberarlo e di denudarlo, di lasciarlo parlare con il suo linguaggio immediato, tentando di saldare le dualità e le divisioni [...]». ²⁷ Questi elementi iconografici sono a tutti gli effetti degli *schémata*, modalità di disposizione del corpo che predispongono a una messa in azione di valori comunicativi e simbolici, un corrispondenza che «unifica nella categoria del visuale media diversi, è un'unità utilizzabile all'interno di sistemi semantici di diversa natura, che hanno però in comune due tratti importanti: la dimensione

²³ Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, CuePress, Bologna 2018, p. 259.

²⁴ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Criticism*, «Theatre Journal», 40, 4 (1998), p. 528. Tradotto in Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* cit.

²⁵ R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* cit., p. 262.

²⁶ Cfr. Victor Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 220.

²⁷ Nuria Sala Grau, *Tempo-Corpo-Spazio: alchimia silenziosa*, in Flavio Ermini, Romano Gasparotti, Jean-Luc Nancy, Nuria Sala Grau, Maurizio Zanardi, *Sulla Danza*, Cronopio, Napoli 2017, p. 88.

pubblica e quella della *performance*».²⁸ In un processo di appropriazione di soggetti ed elementi provenienti dal panorama *mainstream* il *voguing* si colloca in un territorio liminale tra ritualità comunitaria e permeabilità verso il mondo esterno.

Una visione non binaria

Dal punto di vista estetico, il *voguing* e la *ballroom culture* ridefiniscono i confini delle identità di genere, in un'epoca - tra gli anni Sessanta e Ottanta - in cui la rivoluzione femminista ha incentivato l'approfondimento di questi aspetti in ambito sociologico, cercando di individuare quali atteggiamenti fino a quel momento imputati alla "biologia" dell'individuo non siano in realtà «frutto delle convinzioni e delle convenzioni culturali, dell'educazione, delle pressioni sociali, e molto spesso del pregiudizio»²⁹. I corpi che entrano a far parte della cultura del *voguing* partecipano a questo sradicamento dei sistemi binari di catalogazione e separazione dei generi, mettendo in discussione il potere normativo ed egemonico costruito sulla sessualità.³⁰

Il *voguing* si propone come una pratica multiforme di identità collettiva, in cui viene incorporata la gestualità del femminile nel binarismo imposto dalla cultura dominante per essere esorcizzata e rimessa in discussione in un'ottica comunitaria e politica. E tale tipo di danza è politica perché «attacca la divisione sociale della sessualità, cioè trasforma norme e convenzioni, le quali creano distinzioni, includono e allo stesso tempo escludono. [...] un sentire che non dichiara la comunità come obiettivo finale, ma la assurge a condizione esistenziale per le pratiche stesse»³¹. Il *voguing* è solo una delle categorie di competizione che vengono presentate durante le *ballroom*: i performer si esibiscono in una *walk* (sfilata) in cui mostrano le loro capacità tecniche, accompagnati da un *commentator* che incita il pubblico - con grande enfasi - e commenta le performance dei partecipanti mentre eseguono i loro passi migliori. Il *voguing* ha sviluppato non solo un suo *slang* comunicativo, ma anche una terminologia specifica: il *machiavelli*³², ad esempio, è un virtuosismo molto spettacolare basato su un giro molto veloce e una caduta a terra a tempo con

²⁸ Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 200-201.

²⁹ Giovanni Dall'Orto, *I turbamenti del giovane Gender*, «Hermes. Journal of Communication» 7, 2016, p. 5.

³⁰ Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, Feltrinelli, Milano 2011 e Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1999.

³¹ Gabriele Klein, *Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography*, in Gabriele Klein, Sandra Noeth, *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Berlin 2011, p. 25.

³² Marlon M. Bailey, *Engendering Space: Ballroom culture and the spatial practice of possibility in Detroit*, «Gender, Place & Culture», 21, 4 (2014), p. 504.

la musica. I movimenti sono molto veloci e taglienti, caratterizzati da una forma di esagerazione che sfiora il grottesco.

Il *voguing* è certamente influenzato dalla *breakdance*, con cui condivide gli ambienti di provenienza della *working-class* delle periferie americane. Le numerose figure acrobatiche sono state costruite a partire dai movimenti diffusi nella *modern dance*, a partire da un preponderante uso del pavimento nelle sequenze. Non esiste per il *voguing* un vero e proprio glossario dei passi (come per la danza classica e per le metodologie più diffuse della *modern dance*) ma una serie di “figure” tratte da molteplici immaginari: dall’arte africana ai geroglifici egiziani, evolvendosi verso uno stile contorto, frammentato e tagliente, con forti richiami all’estetica delle arti marziali e del *kung-fu*. È possibile però individuare tre stili fondamentali del *voguing*:

- *Old Way* (prima del 1990): stile maggiormente posato e plastico;
- *New Way* (dopo il 1990): caratterizzato da un grande numero di contorsioni e di cambi ritmici;
- *Vogue Femme*;

In particolare nel *vogue femme* si possono individuare cinque elementi ricorrenti:

- *Hands Performance*: il performer si relaziona attraverso i gesti, in sincronia, con il *beat* della musica, raccontando una storia e interagendo con l’avversario (*throwing shade*);
- *Floor Performance*: in questi momenti può essere rilevante la somiglianza con molti elementi della tecnica contemporanea del *floorwork*, le sequenze sono caratterizzate da una serie di pose a terra sensuali e provocatorie ;
- *Catwalk*: passi che estremizzano una camminata femminile, esagerando il movimento dei fianchi e mantenendo l’altezza in mezza punta;
- *Duckwalk*;
- *Spin and Dip*: composizione fatta di *pirouettes* sul *beat* musicale, che terminano in una posa finale a terra - emblematica del *voguing* eseguibile da diverse altezze. La si trova nei diversi stili, opportunamente differenziata.

L’abbigliamento dei performer spazia dagli *outfit* sfarzosi, con abiti e accessori confezionati appositamente sul modello della *haute couture* fino allo stile *street* caratterizzato dai pantaloni felpati e ampie tute. La rivelazione al grande pubblico del *voguing* avviene alla fine degli anni Ottanta grazie a diversi fattori, tra cui l’interesse di molti stilisti nell’inserimento dei *voguers* nelle loro sfilate: Thierry

Mugler a Parigi e all'interno dell'*Aids Love Ball Event* per la Design Industries Foundation. Woody Hochswender, in un articolo del 1989 sul New York Times descrive come «i *voguers* utilizzano movimenti delle mani svolazzanti, contorsioni ginniche e pose da fermo immagine. Masticano anche i *chewing gum*. Non assomigliano ai modelli di Vogue.»³³

Chantal Regnault, fotoreporter francese che ha documentato questo movimento alla fine degli anni Ottanta, afferma: «Il mondo della moda è stato pesantemente toccato dal virus dell'AIDS. E i suoi attori percepiscono specularmente la loro situazione nel *milieu* del *voguing*. [...] Tutti quei corpi, quei costumi, il posto lasciato ai vestiti. Avevo voglia di mettere in luce questa comunità marginalizzata. Questa comunità sotterranea, diventata il dolce riflesso di un mondo *glamour*»³⁴. Il processo di appropriazione culturale nei confronti del mondo della moda fa parte di una precisa volontà di affermazione della propria identità e attraverso l'esibizione di una femminilità slegata dall'appartenenza al sesso biologico, assumendo in tal modo un significato politico. Chantal Regnault incontra il mondo della *ballroom culture* nel 1988, quando le *houses* erano solo sei (Ebony, La Beija, Pendavis, Xtravanganza, Dupree, Omni) e la *ball* veniva organizzata una volta all'anno: al suo arrivo e

il “*Voguing*” era solo una categoria, dove danzavano i più giovani alla fine di ogni *ball*. Si vedevano le influenze della *breakdance* diffusa nel ghetto...ma loro segnavano una svolta inserendo figure con le mani prese dalla gestualità delle partecipanti *trans* e *drag*... nel tempo il *Voguing* è diventato un elemento fondamentale fino al punto di essere sinonimo della stessa *ballroom culture*! [...] le *Balls*, rimaste in una dimensione *underground* ad Harlem già da due decenni, trovarono nuovi luoghi nella *midtown* e diventarono popolari, e le *Houses* cominciarono a moltiplicarsi, creando altre realtà nelle città più importanti degli Stati Uniti.³⁵

³³ Woody Hochswender, *Vogueing Against AIDS: A Quest for 'Overness'*, «New York Times», 12 maggio 1989.

³⁴ Aphélandra Siassia, *De New York à Paris: plongée dans l'univers du voguing*, «Marie Claire», 20 maggio 2019.

³⁵ «“Voguing” was then just a category which was performed by the youngest ones at the very end of the Ball. You could feel they were coming from breakdancing, which was happening in the hoods... but they gave it a twist adding all the hand figures that they picked up from the trans and the drags participants...over time Voguing became a major element to the point of becoming synonymous of the Ballroom culture itself! [...] the Balls which had been completely underground and hold in Harlem for already 2 decades started to find new venues midtown and downtown were mainstream discovered them, and the Houses started to multiply, creating branches in other major cities in the US». Intervista a Chantal Regnault per mail personale del 18/09/2020.

Strike a Pose

Gli anni Novanta vedono una vera e propria diffusione della cultura delle *ballroom* che esce dall'*underground* per conquistare anche paesaggi culturali *mainstream*. Ciò accade già con *Deep in Vogue* di Malcom McLaren nel 1989³⁶, ma il *voguing* diventa un fenomeno di costume con l'uscita del videoclip *Vogue* di Madonna³⁷. Nella sua carriera la *popstar* ha proposto più volte in chiave carnevalesca, creativa e polemica le pulsioni e le istanze che fino ad allora erano state considerate ai margini della cultura, ovvero – secondo la visione di Dick Hebdige – «forme espressive e rituali di gruppi subordinati»³⁸, additandone soprattutto la pratica di diffusione di massa della dimensione sessuale di una femminilità, fortemente mercificata. Costantine Chatzipapatheodoris analizza il fenomeno diffuso da Madonna dal punto di vista sociologico:

Non solo Madonna ha attinto dalla scena [del *voguing*] per produrre la canzone e il video di «Vogue», ma, in particolare, ha assunto figure di spicco del mondo del ballo, come Jose e Luis Xtravaganza per la coreografia e per l'assistenza all'interno del suo Blond Ambition World Tour del 1990 [...]. Naturalmente, il passaggio del *voguing* dai margini della sottocultura delle *houses* a uno spazio di spettacolo commercializzato non poteva lasciare la scena immutata. [...] Vorrei sottolineare che la divulgazione di Vogue e la sua deterritorializzazione dai margini hanno posto le basi di una tradizione culturale che è influenzata dal *camp* e manifestamente *queer*.³⁹

L'appropriazione di elementi propri di una sub-cultura da parte della cultura dominante non sempre si configura come un processo di commercializzazione che ne indebolisce i valori fondanti: in questo caso Madonna incorpora tutta una lunga tradizione americana del *camp*, in cui il rifiuto del binarismo e la critica della struttura etero-dominante vengono portati all'interno del pop *mainstream*. Nonostante la cultura *camp* sia stata talvolta soggetta a critiche per la sua capacità di convivere con una narrazione convenzionale e con la mercificazione *pop* senza opporvisi apertamente, essa si presenta in realtà come un dispositivo di resistenza nei confronti di una visione tradizionale di identità e sessualità. Il *voguing* si inserisce pertanto nella vasta dimensione del *camp*, rimettendo in azione una «pratica incorporata con una politica del corpo»⁴⁰ e facendo convivere questa politica con

³⁶ Malcom McLaren e Bootzilla Orchestra, Lourdes e Willie Ninja, *Deep in Vogue*, album «Waltz Darling», Epic Records, 1989, <https://youtu.be/a9KDmJQjS_0> (ultima consultazione 29/05/2020).

³⁷ Madonna, Shep Pettibone, *Vogue*, album «I'm Breathless», Sire/Warner Bros. records, 1990, <<https://youtu.be/GuJQSAiODqI>> (ultimo accesso 29/05/2020).

³⁸ Dick Hebdige, *Subculture. The meaning of Style*, Taylor & Francis, New York - London 1979, p. 6.

³⁹ Costantine Chatzipapatheodoris, *Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances*, «European Journal of American Studies», 11, 3 (2017), p. 5: <<https://journals.openedition.org/ejas/11771>> (u.v. 30/11/2020).

⁴⁰ *Ibidem*.

la sensibilità *mainstream*. Dopo Madonna, il *voguing* è infatti entrato nella cultura musicale di vari artisti internazionali, tra cui l'australiana Kylie Minogue, e si è diffuso anche in Europa in particolare nei contesti metropolitani (*Berlin Voguing Out Festival*) e soprattutto a Parigi dal 2010 con il *Loud and Proud*. Risulta inevitabile quindi precisare l'assunzione del *voguing* nel contesto della musica *pop* e della *videomusic*. La nozione di *pop* dagli anni Cinquanta ad oggi non si può scindere dalle pratiche discorsive legate alla comunicazione di massa e al potere dell'immagine e della corporeità performativa, ed è proprio intorno ai sistemi di comunicazione Fabio Acca traccia delle linee di pensiero per cui

La performance *pop* trae origine dall'esposizione intenzionale della fisicità del performer, così come nel teatro postdrammatico "il corpo diviene l'unico soggetto che conta. D'ora in avanti debbano passare attraverso questa cruna d'ago, debbano tutte adottare le forme di un'emanazione fisica". [...] la performance *pop* ha assunto i caratteri di una narrazione non lineare, originariamente mirata a un gruppo sociale prevalentemente giovane⁴¹

La performatività *pop* si definisce quindi all'interno di una riproducibilità intermediale (album, videoclip, canali come MTV, fino alle piattaforme di *hosting video* come YouTube e i social network) in una logica di serialità e citazioni non facilmente categorizzabili. Il *voguing* post-Madonna subisce quindi un processo di sovraesposizione che non ne appiattisce il significato culturale e politico, bensì lo rende pervasivo, diffuso, allargando i confini della sua sfera espressiva e quindi confermando la validità del suo messaggio: «Se la notorietà mediale funziona da meccanismo di legittimazione discorsiva sociale, la conseguenza è che la modalità performativa [...] è quella che garantisce l'emersione verso la notorietà e la visibilità»⁴²

Il *voguing* entra addirittura nel tempio della danza accademica, l'Opéra de Paris dove, nel 2019, la coreografa di hip hop Bintou Dembélé inserisce una coreografia con 4 *voguers* all'interno del riallestimento firmato da Clément Cogitore de *Les Indes Galantes*, *opéra-ballet* del 1735 di Jean-Philippe Rameau.⁴³ Quest'opera barocca è pervasa da quel sentimento di esotismo, particolarmente diffuso nel Settecento anche per merito di una fascinazione letteraria e romanzesca, che vedeva nei popoli orientali l'incarnazione del mito del "buon selvaggio" o di individui non

⁴¹ Fabio Acca, *Performing Pop. 10 punti per un inquadramento teorico*, «Prove di drammaturgia», 2011, p. 5. Acca cita e traduce Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006, p. 82.

⁴² Lucio Spaziante, *La Performance Pop come performance "diffusa", ovvero i Teatri dell'Immaginario*, «Prove di drammaturgia», *Performing Pop*, a cura di Fabio Acca, 1, 2011, p.16.

⁴³ Madison Mainwaring, *Vogue Dancers Subvert a Baroque Spectacle at the Paris Opera*, «New York Times», 25/09/2019.

civilizzati: la Francia, con un modello di colonialismo incentrato sulla sottrazione di risorse primarie da destinare all'accrescimento dello stato centrale, ha incorporato nella sua produzione culturale la diffusione di un modello universalistico di civiltà nei confronti dei popoli "barbari". "*Les Indes Galantes*" nasce quindi come spettacolo che rappresenta il trionfo dell'Illuminismo francese attraverso un'ambientazione esotica e tipizzata. La drammaturgia di Bintou Dembélé ribalta questa visione attraverso la scelta dei *performer* in scena: essi non fungono da corollario o da accompagnamento alle parti danzate, ma rivestono un ruolo drammaturgico fondamentale nell'allestimento. Provengono dalla *street dance*, dall'*hip hop*, dalla *breakdance* e dal *voguing*, e incorporano forme e movimenti assimilati grazie alle esperienze della vita di quartiere e da una sub-cultura che stride con l'atmosfera da *divertissement* di Rameau. È importante ricordare, al proposito, che Bintou Dembélé è stata la prima coreografa francese nera ad essere ingaggiata dall'Opéra di Parigi, e a volere nel *cast* una transgender.

Seppur implicitamente, le scelte artistiche prodotte all'interno di questo allestimento acquisiscono il valore di una pratica di resistenza, soprattutto in relazione al contesto: un teatro lirico che rappresenta universalmente il luogo, nato dall'*Académie Royale de Musique et de Danse*⁴⁴, dove viene praticata l'eccellenza della tecnica classica la quale, com'è noto, prevede una precisa divisione dei generi nell'apprendimento dei passi e una separazione dei ruoli nel repertorio.⁴⁵ La decisione di mettere in scena un determinato tipo di performer e un linguaggio specifico si configura come una dichiarazione politica, che porta la danza a ricreare lo spazio in cui si realizza una mobilitazione ideologica del corpo verso un orizzonte nuovo: mobilitazione che è anche azione politica del corpo. La messa in pratica delle azioni e dei linguaggi in determinati contesti crea una resistenza, in quanto il soggetto scrivente – il corpo – è nel contempo la materia su cui la società imprime le proprie regole e norme di comportamento.

La resistenza della scrittura e della danza non corrisponde però solo all'attrito della materialità del movimento, ma anche alla dimensione estetica e politica di un movimento al di fuori dalla resistenza; scrittura-danza come resistenza! Artisti contemporanei di

⁴⁴ Cfr. Elena Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, B. Mondadori, Milano 2009.

⁴⁵ «[...] women's romantic ballet roles generally did not depict independent women but untouchable, elusive sylph or earthy, sexual peasants, though not chattels for male enjoyment. [...] Perhaps the role of sylph symbolized the idealization of the female as a "lady" –compensation for middle-class women's loss of a key economic role in the family with onset of the Industrial Revolution». Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire*, University Press, Chicago 1988, p. 126.

varie culture mettono in scena il movimento inscritto del corpo come gesto di protesta, come atto di resistenza contro la violenza politica.⁴⁶

Paris is Burning

Alla fine degli anni Ottanta fra le intellettuali che si sono occupate di femminismo e identità non binarie si è acceso un vivace dibattito, soprattutto nei riguardi delle comunità afroamericane e latine e delle identità *queer*. In particolare si è rivolto lo sguardo alle comunità *underground*, a proposito dell'emarginazione legata a questioni razziali e di classe sociale, al genere e orientamento sessuale. In questo dibattito emerge con chiarezza come, a prescindere dalla ragion d'essere di ognuna di queste discriminazioni, le lotte e le istanze di rivalsa fossero parte integrante di una questione identitaria, come è stata definita da Kimberlé Crenshaw, *intersezionale*.⁴⁷ Questo dibattito ha avuto una spinta propulsiva grazie anche a prodotti cinematografici, documentaristici e produzioni discorsive che ne hanno legittimato l'urgenza, tra cui *Paris is Burning*.

Il film di Jennie Livingston esce nel 1990, nello stesso anno di *Vogue* di Madonna. Regista e documentarista statunitense, Jennie Livingston è conosciuta per la narrazione vivace e dettagliata, volta ad ritrarre vari aspetti della realtà occidentale, indagando soprattutto le questioni del genere, della sessualità e della discriminazione razziale. *Paris is burning* è un documentario che, attraverso le interviste alle protagoniste della scena *ballroom* degli anni Ottanta (Pepper LaBeija, Dorian Corey, Angie Xtravaganza e Willi Ninja), esplora la dimensione culturale della comunità *queer* e delle artiste afroamericane di quel periodo mettendo in luce gli aspetti legati alla prostituzione, alla diffusione dell'AIDS e alla pratica di costituire delle *houses* per dare rifugio a coloro le quali sono state allontanate dalle famiglie di origine, ma anche al percorso affrontato dalle protagoniste della cultura *voguing* nel loro rapporto con la transessualità e lo stigma sociale. Sempre attraverso le parole di Chantal Regnault, le *mothers of the houses* erano «personaggi imponenti e il loro ruolo di Madri era davvero reale, provvedendo a creare una famiglia alternativa, dando riparo e consiglio ai giovani allontanati dalle famiglie di origine e dalla società. [...] Mi sono approcciata a questo mondo come un'estranea, ma rapidamente mi sono resa conto della durissima realtà che sottendeva alle *Ball*. Il concetto di *House* e della stessa *Ball* serviva a creare uno spazio sicuro dove

⁴⁶ Gabriele Brandstetter, *Transcription-Materiality-Signature. Dancing and Writing between Resistance and Excess*, in G. Klein, S. Noeth, cit. p.126.

⁴⁷ Kimberlé Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color*, «Stanford Law Review», 46, 6 (1991), p. 1299.

ognuno potesse essere LIBERO di essere chiunque volesse essere e di mostrare il proprio talento...»⁴⁸

I partecipanti alle *ball* sfilano nei panni di cittadini che rivestono nella società ruoli a loro preclusi: “*executive realness*” (autentico manager) ad esempio. Ragazzi provenienti dalle strade, in condizioni di povertà, si vestono da *business men* in colletto bianco e valigetta. Dorian Corey nel documentario afferma:

Nella vita reale non si può ottenere un lavoro come dirigente a meno che non si abbia un *background* formativo e un’opportunità; ora, il fatto che tu non sia un dirigente è solo a causa del tuo *status* sociale per cui è una pura verità il fatto che i neri hanno difficoltà ad arrivare da qualsiasi parte e quelli che riescono di solito sono etero. In una *ball* puoi essere qualsiasi cosa tu voglia: non sei davvero un dirigente, ma hai l’aspetto di un dirigente e quindi stai mostrando al mondo etero che potresti essere un dirigente. Se avessi avuto l’opportunità di esserlo, sarei uno di loro. Perché posso sembrare uno di loro.⁴⁹

Nella categoria “*realness*” l’obiettivo è quello di apparire nella maniera più convincente come una persona eterosessuale, eliminando caratteristiche gestuali, modi di parlare e atteggiamenti equivoci a favore di un’exasperazione delle posture tipiche del cittadino eterosessuale. In questa fattispecie le *ballroom* si configurano pienamente come luogo in cui avvengono atti performativi nella loro forma più teatrale: il corpo diventa «agente attivo, dimensione costitutiva di ogni fenomeno culturale e sociale e, di conseguenza, di ogni esperienza estetica»⁵⁰. Si realizza questo processo attraverso il *come se*, in una corrispondenza diretta di significati: è il travestimento di Sanguineti per cui «qualcuno sta per un altro. In fondo, è il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso di parodiare), qualunque situazione di alterità»⁵¹. La creazione momentanea di un’illusione come essenza fondamentale

⁴⁸ «They were impressive characters and their role as Mothers was quite real and provided an alternative family, sheltering and counselling kids rejected by family and society. [...] I approached this world as an outsider but rapidly became aware of the hard realities underlying the Balls, and my first feeling was that House concept and the Balls themselves had managed to create a safe space where everybody could be FREE to be whoever they wanted and enable them to showcase their various talents». Chantal Regnault, vedi nota 35.

⁴⁹ «In real life you can’t get a job as an executive unless you have an education background and the opportunity; now the fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life that is just pure thing black people have a hard time getting anywhere and those that do are usually are usually straight. In a ball rolling you can be anything you want, they are not really an executive but you are looking like an executive and therefore you are showing to the straight world that I can be an executive. If I had the opportunity I could be one. Because I can look like one» (intervista a Dorian Corey nel film).

⁵⁰ Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico*, «Mimesis Journal», 7, 1 (2018), p. 91-111.

⁵¹ Il concetto di «travestimento» fa parte dell’opera di Sanguineti e ben descritto da Franco Vazzoler, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2009, p. 43.

dell'atto teatrale in questo contesto si inserisce come una beffa nei confronti della società *mainstream* e dei suoi codici comportamentali. L'autenticità è la categoria in gioco, in un ambiente dove tutto è "travestito", per creare un cortocircuito tra realtà e *performance* in una visione pienamente postmoderna. Dunque le *ball* sono opportunità per «usare il teatro per imitare la teatralità della vita quotidiana – una vita che include *show girls*, *bangee boys* e dirigenti d'azienda. È l'eterno teatro della vita quotidiana che determina la realtà: e questa teatralità impregnata di pregiudizi razziali, sessuali e di classe». ⁵²

La volontà di una costruzione identitaria da parte delle *queens* che popolano le *ballroom* passa quindi attraverso una serie di atti di sovversione che non si manifestano nelle forme di una lotta aperta allo *status quo*, bensì attraverso una serie di processi performativi di carattere identitario, che mettono in discussione le definizioni di ruolo, di sesso, di genere anche attraverso il mascheramento e la ricerca di una *realness*. Rispetto alla pellicola, questa azione viene analizzata da Jim Farber: «La ricostruzione della personalità conferisce alla *ball* un carattere sovversivo, sottolineando la subdola mutevolezza dell'identità» ⁵³. La mutazione di identità si caratterizza come luogo di confine, agente attivo di una critica sovversiva nella reiterazione di discorsi e norme dominanti. Il *cross-dressing*, il travestitismo emergono in un contesto in cui la nozione di soggettività è messa in discussione, dove l'identità è sempre percepita come capace di costruire, inventarsi e cambiare. D'altra parte Judith Butler non vede in questo tipo di performatività una connessione diretta tra le *drag ball* e la sovversione delle norme di genere dominanti, ma certamente riconosce che essa mette in mostra le logiche di potere in cui si è implicati e a cui ci si oppone: «In questo senso, [il mettersi in] *drag* è un atto sovversivo nel senso che si concentra su una struttura imitativa da dove nasce il *gender* egemonico e si oppone al richiamo esclusivo dell'eterosessualità sulla naturalezza e originalità» ⁵⁴. In sintesi, la forza della performatività risiede non nei soggetti che la praticano ma nel patrimonio di atti discorsivi che emergono dalla stessa e che sconvolgono la nozione di "agentività" ⁵⁵ (*subjective agency*), dalla quale dipendono sia la convenzionale comprensione del concetto di identità di genere sia la nozione essenziale della sua *performatività* teatrale. ⁵⁶ Non c'è camuf-

⁵² Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*, Routledge, New York 1993 p. 99.

⁵³ Jim Farber, *Clothes makes the man*, «Mother Jones Magazines», 16, 2 (1991), p. 75.

⁵⁴ Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, Routledge, New York 1993, p. 85

⁵⁵ «Agentività» nell'accezione antropologica di Carlo Bazzanella come «relazione tra cultura, linguaggio e società nella prospettiva dell'interazione umana tanto come prodotto di varie forme d'intenzionalità, quanto come frutto dei limiti sociali e culturali entro cui tale intenzionalità può attuarsi» in Massimo Leone, *Atlanti, Attori, Agenti. Senso dell'azione e azione del senso. Dalle teorie ai territori*, «Lexia» 3/4 (2009), p. 22.

⁵⁶ Philip Brian Harper, *The Subversive Edge: Paris is Burning, Social Critique and the Limits of Subjective Agency*, «Diacritics», 4, 2/3 (1994), p. 93.

famento, ma l'esorcizzare i limiti del corpo; «il travestimento non è il malinteso: nella nostra società è il *divieto*, e forzare questa barriera è importante. Infranto il muro del silenzio e della circospezione (in cui non è mai chiaro chi *essere* o *non essere*)» vengono inventate delle personalità, «al fine di mettere in crisi la cristallizzazione delle *funzioni*».⁵⁷

Alcuni termini come “*shade*” (nel suo significato esteso di mettere in ombra) o “*reading*” (come “elenicare”) nel linguaggio delle *ballroom* indicano la pratica della sfida fra pari, dove la derisione del tuo avversario si basa sul metterne in evidenza i difetti di cui egli stesso è consapevole. Questa sfida viene formalizzata nella danza, per cui le movenze del *voguing* si basano su gesti taglienti e su una potente mimica dello sguardo e del viso combinati a un complesso uso del rapporto corpo-pavimento e delle torsioni, a metà strada tra le pose delle modelle e le arti marziali. La ricerca della perfezione nelle linee del corpo richiama addirittura le forme dell'arte egizia. In questa sfida, la produzione di *realness* ricerca – e quindi legittima – le stesse norme sociali che escludono queste comunità dalla società borghese. Tale processo di identificazione, come evidenzia Butler, nasce da una strategia di degradazione proveniente da un complesso di norme egemoniche costellate di razzismo, misoginia e classismo sociale. Egemonia che opera attraverso un processo di «articolazione»⁵⁸ di pratiche culturali che si dispongono a favore o in opposizione al regime. Butler aggiunge: «[...] la *prior hegemony* continua ad esistere come “resistenza” in modo tale che la relazione tra comunità marginalizzata e quella dominante non sia, in senso stretto, in opposizione. Citando la norma dominante non la si destituisce, in questo caso, ma diventa il modo in cui la norma dominante viene tragicamente ripetuta come la vera ambizione e la performance di colore che ne sono assoggettati»⁵⁹. *Paris is burning* mette in mostra i corpi che vivono nella danza una contraddizione: da una parte vengono valorizzate le fisicità e le caratteristiche peculiari della comunità afroamericana e latina mentre, dall'altra parte, si palesa il desiderio di replicare le modalità estetiche della *whiteness* e l'ambizione di incorporare le politiche colonialiste della popolazione bianca dominante, senza mettere in dubbio quello stesso modello che è la fonte dell'oppressione stessa.

La scrittrice e attivista bell hooks evidenzia che Jennie Livingston ha potuto

⁵⁷ Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La “Body Art” e storie simili)*, Gianpaolo Prearo, Milano 1975, p. 28.

⁵⁸ «Gramsci definisce l'egemonia come quel potere addizionale di cui viene a godere un gruppo dominante grazie alla sua capacità di guidare la società in una direzione non solo funzionale ai propri interessi, ma che possa essere percepita dai gruppi subordinati anche come articolazione di un interesse più generale.» Giovanni Arrighi in Afonso Mario Ucuassapi, *Il pensiero politico di Antonio Gramsci. Per una rivalutazione dei concetti di egemonia e di società civile*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

⁵⁹ Judith Butler, *Bodies that matter* cit., p. 91.

realizzare *Paris is burning* dalla sua posizione di donna bianca, inserita socialmente e quindi in una situazione di vantaggio rispetto alle *drag queen* che intervistava, e ne critica la prospettiva poiché

per molti versi il film era un ritratto documentario del modo in cui i neri colonizzati [...] aspirano al trono della condizione dei bianchi, anche quando tale ambizione richiede di vivere in un perpetuo odio verso se stessi, vivere nella menzogna, soffrire la fame e persino morire nell'inseguimento.⁶⁰

bell hooks definisce l'operato della Livingston come la visione di un *outsider* che guarda all'interno di un mondo e ne dà una prospettiva distorta, attraverso un approccio etnocentrico, costruendo un documentario che non si sofferma mai sulla sofferenza, l'emarginazione la povertà e sui momenti tragici (la morte di Venus Xtravaganza, strangolata nella camera di un hotel, occupa un tempo molto ridotto), ma ogni testimonianza riguardante la condizione della comunità *black* e *queer* viene edulcorata da immagini e sequenze tratte dalle *ballroom*. Questa dimensione viene servita ad un pubblico *mainstream*, perfettamente iscritto in una dimensione capitalistica e consumistica il quale vede questo documentario con un'ottica *voyeuristica*: solo nella testimonianza di Dorian Corey viene sottolineato il potere sovversivo e redentivo delle *drag balls*. Peggy Phelan analizza la posizione radicale mostrata da bell hooks configurandola come una critica ai recensori eccessivamente entusiasti dopo la visione del documentario e ne trae alcune riserve: «Il risultato specifico e importante di *Paris is burning* risiede nella possibilità di cogliere un'epistemologia appropriata non *a proposito* del *cross-dressing*, ma delle sue possibilità». Phelan critica il formato documentario di natura etnografica, sottolineando come con un prodotto di natura eterogenea – tra il film storico o di narrazione *fiction* - «avrebbe potuto soddisfare il realismo della rappresentazione che i suoi interpreti cercano».⁶¹

Conclusioni

All'interno delle *ballroom* la comunità afroamericana matura la consapevolezza del processo di emarginazione che ha subito nei secoli precedenti all'interno della società americana, in un progressivo *apartheid* che ancora oggi si manifesta nella produzione discorsiva dominante. La recente ondata di proteste che si muove con il nome di *Black Lives Matter* ci pone davanti alla necessità di fare i conti con il passato e con un razzismo sistemico nei confronti della comunità afroamericana e LGBT⁶². Questa consapevolezza si traduce nei corpi e nella produzione di nuova

⁶⁰ bell hooks (sic), *Black Looks: race and representation*, South End Press, Boston 1992, p. 149.

⁶¹ Peggy Phelan, *Unmarked* cit., p. 103.

⁶² Johanne Affricot, *Black Lives Matter ma non in Italia. Il ritardo dell'arte e della cultura nel paese*,

discorsività attraverso le modalità espressive del *voguing*. Risulta ben evidente non solo dalla vasta letteratura ormai consolidata che interseca i *dance studies*, i *gender studies* e i *cultural studies*, ma dalla fiorente produzione cinematografica e documentaristica realizzata negli ultimi anni, sulla scia aperta da *Paris is burning*: in *Kiki*⁶³, ad esempio, il *voguing* diventa il canale di comunicazione con cui una comunità tenta di portare all'attenzione del grande pubblico una serie di problematiche – tra cui la possibilità di intraprendere il percorso per la riassegnazione di genere da parte delle persone trans e la diffusione ancora elevata dell'HIV/AIDS nel mondo – e narrazioni che trovano luogo nelle sfide che il *voguing* contempla. In una sceneggiatura *fiction* come *Pose*⁶⁴ vengono messe in scena le storie di personaggi che, dal 1987 fino ai primi anni Novanta, ruotano attorno alle *ballroom* newyorkesi, mettendo in ogni puntata una luce su un diverso fenomeno che colpiva personalmente la vita di questa comunità. Chantal Regnault segnala che «nonostante il contesto sociale sia evoluto riguardo - almeno nel mondo occidentale - i concetti di *gender* e di categorie normative, possono esserci ritorni nostalgici verso quegli anni turbolenti, quindi gli spazi sicuri sono ancora necessari per chi è in prima linea nella lotta per la libertà»⁶⁵.

Il rapporto fra natura e cultura, enunciazione ideologica e motivazione politica viene riversato nell'evento performativo sotto le sembianze del rito: in questa modalità, il *voguing* ricostruisce i ruoli di genere e la sessualità e ne riconfigura le relazioni negli interstizi dell'egemonia di potere patriarcale, omofobica e transfobica, verso nuove forme di auto-rappresentazione e relazione.

in «Artribune», 12 giugno 2020.

⁶³ *Kiki* (2016), diretto da Sara Jordenö. Hard Working Movies.

⁶⁴ *Pose* (2018), ideato e diretto da Ryan Murphy, FX.

⁶⁵ «The social context has evolved regarding notions of gender and normative categories, at least in the Western World, but there could be backlashes in those troubled times, so safe space are still needed for those at the forefront of the struggle for freedom». Intervista a Chantal Regnault, vedi nota 35.