



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Applicata

Corso di Laurea in
COMUNICAZIONE

SOCIOLOGIA DEL CORPO: UNA RICERCA SUL MONDO DELLA DANZA

Relatore:

Prof. Vincenzo Romania

Laureanda:

Francesca Pasquali

Matricola: 2001995

Anno Accademico 2022-2023

Indice

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1	7
1.1 ERVING GOFFMAN E L'INTERAZIONISMO SIMBOLICO	7
1.2 LA VITA QUOTIDIANA COME RAPPRESENTAZIONE	8
1.3 RAPPRESENTAZIONI, FACCIATE E IDEALIZZAZIONE	10
1.4 COMPORTAMENTO E AMBITO TERRITORIALE	12
CONCLUSIONI CAPITOLO 1	15
CAPITOLO 2	17
2.1 STORIA DELLA DANZA	17
2.2 IL DICIASSETTESIMO SECOLO	22
2.3 IL DICIOTTESIMO SECOLO	25
2.4 IL DICIANNOVESIMO SECOLO	27
2.5 IL VENTESIMO SECOLO	31
2.6 LA DANZA DEGLI ANNI 2000	35
CONCLUSIONI CAPITOLO 2	37
CAPITOLO 3	41
3.1 IL GENERE	41
3.2 GENERE E DANZA	42
3.3 IL POTERE DEI SOCIAL MEDIA E LA CULTURA DIGITALE	47
3.4 IL VOGUEING	48
CONCLUSIONI CAPITOLO 3	53
CAPITOLO 4	55
4.1 METODOLOGIA DI RICERCA	55
4.2 CORPO E ANIMA VANNO D'ACCORDO?	57
4.3 PUBBLICO O NON PUBBLICO?	63
4.4 IL CORPO E I SOCIAL	66
CONCLUSIONI CAPITOLO 4	68
CONCLUSIONI	69
BIBLIOGRAFIA	72
SITOGRAFIA	73

INTRODUZIONE

Il progetto di ricerca che ho sviluppato tratta il tema della sociologia del corpo in relazione al mondo della danza. Il progetto si articola in quattro capitoli, il primo si concentra sulle teorie del sociologo Erving Goffman e con più precisione, sull'analisi dell'opera *La vita quotidiana come rappresentazione* dello stesso, che espone la sua teoria dell'interazione faccia a faccia. Il testo ha fornito elementi anche per il lavoro di ricerca e analisi (esposto nel quarto capitolo) utili a cogliere al meglio il linguaggio verbale e non verbale emerso durante la conduzione delle interviste. Il secondo capitolo è dedicato alla storia della danza, un excursus necessario per contestualizzare l'evoluzione della disciplina, per il quale mi sono avvalsa delle opere *Storia della danza. Arte, cultura, società* di Walter Sorell e *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio* di Alessandro Pontremoli. L'esposizione lascia posto al rapporto tra danza, genere, e cultura Vogueing, protagonisti del terzo capitolo, per il quale mi sono avvalsa di opere di varia natura, quali: *Questioni di genere* di Raewyn Connell, *An Introduction to Dance and Gender* di Wendy Oliver e Dough Risner, *Paris is Burning* un film documentario e infine, un'intervista a un ballerino appartenente alla comunità LGBTQI+. In questo capitolo, alla spiegazione del concetto di identità di genere fornita dalla Connell segue l'analisi del rapporto tra genere e danza, un approfondimento sul potere dei social media e la cultura digitale, e a concludere il focus sulla cultura Vogueing. Infine, il quarto e ultimo capitolo che rappresenta il cuore del progetto: le interviste ad alcune ballerine sui temi: percezione della propria fisicità in relazione ai canoni estetici della danza, la preferenza ad esibirsi davanti a un pubblico o in solitudine, il ruolo dei social media nella percezione del proprio corpo.

CAPITOLO 1

In questo capitolo andrò a esporre le teorie e i pensieri del famoso sociologo Erving Goffman, poiché costituiscono le basi metodologiche sulle quali ho formulato l'impostazione della mia ricerca, la tipologia di indagine, e le domande che ho sottoposto. Infatti, il mio progetto è volto a indagare la relazione che intercorre tra la sociologia del corpo e il mondo della danza, indagine per la quale mi sono avvalsa dello strumento di analisi in profondità delle interviste.

1.1 ERVING GOFFMAN E L'INTERAZIONISMO SIMBOLICO

Erving Goffman (1922-1982) nacque a Manville (Canada), nel 1922. Dopo aver conseguito la laurea in Sociologia passò quasi due anni, dal 1949 al 1951, sull'isola di Unst nelle Shetland per condurre delle analisi sul campo per il suo dottorato di ricerca.

I risultati ottenuti gli permisero di avviare il suo lavoro sulla teoria dell'interazione "faccia a faccia" ovvero l'interazionismo simbolico e la sua analisi delle interazioni sociali, delle rappresentazioni di sé e delle performance di ruolo nella vita quotidiana. Le sue tesi sono riportate ne *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959) che è l'opera su cui mi sono basata per elaborare le linee guida che hanno indirizzato il mio progetto.

La sociologia di Goffman è definita microsociologia, poiché l'argomento dei suoi studi sono i gesti della nostra quotidianità, e non i macro argomenti sociali, ad esempio quelli riguardanti lo Stato o l'economia:

*“L'oggetto di studio della sociologia, secondo Goffman, sono le interazioni sociali, in particolare quelle faccia a faccia. Per Goffman, il soggetto fa riferimento a un senso socialmente dato, inscritto nelle interazioni cui di volta in volta prende parte. Il soggetto è una specie di attore che, sul palcoscenico della società, recita copioni socialmente costruiti”.*¹

¹ *Introduzione alla sociologia. Le teorie, i concetti, gli autori*; Ambrogio Santambrogio; Editori Laterza; pag. 195

1.2 LA VITA QUOTIDIANA COME RAPPRESENTAZIONE

“Quando un individuo viene a trovarsi alla presenza di altre persone, queste, in genere, cercano di avere informazioni sul loro conto o di servirsi di quanto già sanno di lui.”²

È probabile che l'interesse dell'interlocutore verta sull'acquisizione di dati come lo status socio-economico o la considerazione che il nostro interlocutore ha di sé stesso. Di primo acchito possono sembrare inutili, ma a un secondo sguardo ci si rende conto che sono informazioni estremamente utili per capire come comportarci:

“tutte le informazioni riguardanti l'individuo aiutano a definire una situazione, permettendo agli altri di sapere in anticipo che cosa egli si aspetti da loro e che cosa essi, a loro volta, possono aspettarsi da lui [...]”³.

Nel caso in cui non si conosca affatto l'individuo con il quale si sta interagendo, allora sarà opportuno raccogliere informazioni in base al comportamento che egli assume, così da poterle confrontare con esperienze fatte in precedenza e, talvolta, applicare anche degli stereotipi. Possiamo dire che le esperienze anteriori esemplificano il lavoro, nel senso che aiutano l'individuo ad apprendere nozioni importanti. Ovviamente, sta a ciascuno di noi recuperare più dati possibili da ogni singolo incontro, anche se alcuni non sono sempre evidenti:

“L'espressività dell'individuo (e perciò la sua capacità di fare impressione su terzi) sembra basarsi su due tipi di attività semantica radicalmente diversi: l'espressione assunta intenzionalmente e quella lasciata trasparire.”⁴

Le espressioni che lasciamo trasparire sono uno strumento potente di comprensione per coloro con i quali stiamo comunicando. Infatti, la comunicazione interpersonale si basa principalmente sulla presenza di due attori: un emittente che comunica un messaggio e un destinatario che lo riceve. Il canale di trasmissione del messaggio può supportare sia il linguaggio verbale sia quello non verbale, che in

² *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 11

³ *ibidem*

⁴ *Ivi*; pag. 12

tal caso rappresenterebbe le “emozioni reali”⁵, ossia quegli atteggiamenti e convinzioni dell’individuo che si possono verificare solo indirettamente, ad esempio tramite una mimica involontaria.

Il mondo della danza è totalmente intriso di canoni estetici che, sebbene non siano puntualmente esplicitati, sono perfettamente chiari a chiunque pratichi questa disciplina.

A livello professionale, e in particolare nelle compagnie di balletto classico, è improbabile, se non impossibile, vedere una ballerina “sovrappeso” in quanto da sempre si ricerca una fisicità slanciata quasi come degli esseri eterei, per trasmettere agli occhi degli astanti un senso di leggiadria.

Nonostante queste richieste avvengano principalmente in situazioni professionali e non dilettantistiche, la sola conoscenza dell’esistenza di questi rigidi canoni influenza anche le ballerine a livello amatoriale, facendole sentire inadeguate o alimentando stati ossessivi che possono tradursi in un rapporto malsano con il loro corpo.

Rapporto che ho potuto verificare anche durante la conduzione delle mie interviste, percependo spesso turbini di emozioni da parte delle ragazze intervistate. Ad esempio, nella prima fase dell’intervista ho notato come alcune tentassero di nascondere o sminuire il problema, ma venivano puntualmente tradite dal loro linguaggio non verbale, e in particolare da comportamenti espressivi involontari. Fatta questa premessa, la buona conoscenza delle mie compagne e una sviluppata empatia mi hanno consentito di comprendere di volta in volta se l’intervistata stava vivendo un periodo complesso nei confronti della propria fisicità, anche quando tentava di non trasmetterlo per non affrontare il problema. L’empatia consiste anche nel comprendere quando è opportuno insistere con una persona e quando è meglio fermarsi, motivo per il quale diverse volte ho assecondato il loro volere non spingendomi oltre e agendo secondo la loro volontà.

⁵ Ibidem

“[...] l’individuo può raggiungere questo fine esprimendosi in modo tale da dar loro quel tipo di impressione che li indurrà ad agire volontariamente secondo la sua volontà.”⁶

Detto ciò, è doveroso analizzare la situazione anche dal punto di vista degli osservatori, in quanto sono proprio loro a valutare il nostro comportamento. I nostri interlocutori solitamente danno inizio alla loro analisi partendo dagli aspetti che Goffman definisce “meno controllabili”⁷, per poi procedere con l’osservazione di quelli più controllabili. Anche gli aspetti presumibilmente più spontanei, però, possono essere contraffatti andando così a creare un “gioco delle informazioni”⁸, ovvero un ciclo praticamente infinito di falsità e dissimulazioni. Gli osservatori, però, possono accorgersi della falsificazione delle informazioni e a quel punto saranno propensi a ricercare i dettagli rilasciati involontariamente dall’individuo durante la condotta. Questa possibilità rappresenta un nuovo strumento di controllo sull’individuo e ciò va di conseguenza a ristabilire la linearità della comunicazione.

Queste considerazioni di Goffman mi hanno spinta a condurre ciascuna intervista “in presenza”, così da poter indagare la condotta (il linguaggio non verbale) delle intervistate senza che molti particolari venissero meno a causa dell’utilizzo di un medium quale il telefono o la videochiamata.

1.3 RAPPRESENTAZIONI, FACCIATE E IDEALIZZAZIONE

Il capitolo precedente introduce la macrotematica oggetto dell’approfondimento, ovvero le rappresentazioni, che di seguito vengono spiegate in dettaglio.

Partendo dal presupposto che ciascun individuo è un attore, quando ognuno di noi interpreta una parte spera e confida che gli astanti credano alla messa in scena. Da un lato l’attore può essere assolutamente convinto e pervaso dalla performance della sua routine, mentre all’altro estremo può non esserlo del tutto. Goffman ha riservato a entrambe le casistiche un termine di riferimento: colui che ripone fiducia nell’impressione comunicata agli astanti con la sua performance viene

⁶ *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 14

⁷ *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 18

⁸ Ivi, pag. 19

chiamato “sincero”, mentre chi non è interessato all’opinione altrui è detto “cynico”. Non si tratta di due estremi, bensì di due posizioni in grado di garantire all’attore difese e garanzie proprie, che spingono l’individuo ad adeguarsi totalmente a una di esse. Cosa intende Goffman per “rappresentazione”?

*“Sto adoperando la parola “rappresentazione” per indicare tutta quell’attività di un individuo che si svolge durante il periodo caratterizzato dalla sua continua presenza dinnanzi a un particolare gruppo di osservatori e tale da avere una certa influenza su di essi.”*⁹

Opportunamente egli conferisce il nome di *facciata* a quella parte della rappresentazione di regola fissa e generalizzata che ha lo scopo di definire la situazione per gli osservatori, ovvero l’equipaggiamento espressivo standard dell’attore. Tra le parti tipiche della facciata troviamo *l’ambientazione*, che concerne ad esempio il mobilio circostante, gli ornamenti e l’equipaggiamento fisico, ovvero tutti i “dettagli di sfondo”¹⁰. Dopo aver svelato il significato di ambientazione, è possibile analizzare l’utilizzo del termine facciata personale, che secondo Goffman rappresenta l’equipaggiamento espressivo che è riconducibile strettamente all’attore ed è possibile includere: il vestiario, il genere, l’età, l’aspetto, l’espressione del viso, i gesti o ancora il modo di parlare. Talvolta occorre fare distinzione tra *apparenza* e *finzione* relativamente agli stimoli che formano la facciata personale: l’apparenza può indicare quegli stimoli che indicano lo status dell’attore, mentre la maniera indica gli stimoli che hanno il compito di avvisare gli altri del ruolo che l’attore pensa di svolgere nella situazione che sta andando verificarsi.

La rappresentazione di una routine viene presentata al pubblico tramite la propria facciata e questo costituisce un modo tramite cui una rappresentazione viene “socializzata”¹¹, ossia adattata ai canoni e alle aspettative della società. Un aspetto importante della socializzazione è che gli attori tendono a dare agli osservatori un’impressione idealizzata così da definire il proprio stato di appartenenza ed evitare di scendere socialmente, cosa per la quale è necessario mantenere la facciata.

⁹ *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 33

¹⁰ Ivi, pag. 34

¹¹ Ivi, pag. 47

“Quando pensiamo a quelli che mostrano una falsa facciata o “solamente” una facciata, a coloro che fingono, ingannano e imbrogliano, pensiamo ad una contraddizione fra apparenza e realtà.”¹²

Questo passo in particolare mi ha fatto riflettere: quante volte in un giorno chiediamo a qualcuno come sta? Quante volte le risposte sono sincere? Grazie a queste domande ho capito quanto fosse importante condurre le interviste di persona, faccia a faccia, perché nel caso in cui un'intervistata avesse avuto timore ad aprirsi con me dicendomi “false verità” o “verità parziali”, grazie alla sua condotta involontaria avrei potuto percepirlo. A tal proposito Goffman spiega:

“Ci rendiamo anche conto della posizione precaria in cui si mettono questi attori, poiché in qualsiasi momento della loro rappresentazione può capitar qualcosa che li sbugiarda e contraddice malamente quanto avevano affermato [...].”¹³

Può succedere che parlando di tematiche così delicate, come il rapporto di una ragazza con il proprio corpo, che alcune persone non si trovino a loro agio a esprimersi a riguardo, perciò non è difficile immaginare di trattenersi e non dire proprio tutto ciò che si pensa.

1.4 COMPORTAMENTO E AMBITO TERRITORIALE

“Un territorio può essere definito come un qualsiasi spazio che sia delimitato da ostacoli alla percezione.”¹⁴

Goffman aggiunge inoltre che non tutti gli ostacoli sono uguali e la loro diversità distingue diverse tipologie di territori. Il termine *ribalta* indica il luogo dove si svolge la rappresentazione e l'equipaggiamento semantico di questo luogo costituisce la parte della facciata chiamata “scena”¹⁵. In tal luogo vigono regole precise che si suddividono in *cortesìa*, ovvero il modo in cui l'attore tratta il pubblico durante una conversazione o uno scambio di gesti e il *decoro*, che si riferisce al modo in cui si comporta quando può essere visto o sentito dal pubblico ma senza intraprendere necessariamente una conversazione.

¹² Ivi, pag. 70

¹³ *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 71

¹⁴ Ivi, pag. 127

¹⁵ Ivi, pag. 128

Oltre alla ribalta esiste anche il *retroscena* della rappresentazione, il quale si trova a un estremo del luogo dove viene presentato lo spettacolo e sono separati da un divisorio e da un passaggio sottoposto a sorveglianza. Questo luogo è come un forziere: vi si possono nascondere i diversi tipi di equipaggiamento, vi si creano illusioni e impressioni e inoltre, è il luogo dove risiedono i membri dell'*équipe*, ovvero un insieme di individui che collabora per inscenare una routine. Il retroscena generalmente rappresenta per l'attore un luogo sicuro in quanto nessuna parte del pubblico vi ha accesso.

*“Poiché nel retroscena i segreti vitali dello spettacolo sono visibili e poiché quando si trovano in questa zona gli attori abbandonano i loro ruoli, è naturale che il passaggio dalla ribalta al retroscena venga tenuto interamente nascosto.”*¹⁶

Certo ciò che accade sul palcoscenico ha il suo fascino, ma la mia indagine punta ad addentrarsi per quanto possibile dietro le quinte, sebbene per Goffman il pubblico non debba entrarvi. Questo perché lo scopo della mia ricerca è di captare quelli che sono i sentimenti più intimi delle ballerine relativamente al loro corpo, oltre all'eventuale confronto tra il comportamento che adottano quando si trovano in pubblico e ciò che nascondono nel retroscena. Sappiamo, però, che alcuni possono avere accesso alle quinte, ossia i membri dell'*équipe* che sono le persone più vicine all'attore, lo aiutano a sostenere una data rappresentazione e con i quali si crea un legame di familiarità.

Goffman aggiunge anche un terzo territorio, che comprende tutti i luoghi non racchiusi da ribalta e retroscena, che prende il nome di “*esterno*”¹⁷. Combacia perfettamente con la nostra definizione di istituzioni sociali, che guarda caso sono spesso edifici all'interno dei quali la maggior parte delle stanze viene adibita, regolarmente o temporaneamente, sia a ribalta che a retroscena e le cui mura separano i due ambienti dal mondo esterno. Le persone che si trovano al di fuori di questo edificio Goffman li chiama “*estranei*”¹⁸ e la loro presenza inattesa durante una rappresentazione può causare problemi.

¹⁶ La vita quotidiana come rappresentazione; Erving Goffman; il Mulino; pag. 134

¹⁷ Ivi, pag. 156

¹⁸ Ibidem

È importante comprendere il fenomeno delle “*intrusioni inopportune*”¹⁹, che avvengono quando involontariamente le persone del territorio si accorgono di poter essere viste durante lo svolgimento di attività chiaramente non compatibili con l'impressione che devono mantenere agli occhi dell'estraneo.

*“Il passato di un determinato attore e le attività che egli sta svolgendo includono quasi sempre almeno alcuni fatti che, se introdotti nella rappresentazione, danneggerebbero o almeno indebolirebbero l'immagine di sé che egli sta cercando di proiettare come parte della definizione della situazione.”*²⁰

Pensando al mondo della danza, nella preparazione di una esibizione al ballerino è richiesto di imparare una sequenza coreografica e di comunicare il messaggio che ci si prefissa di trasmettere. Ad esempio, se l'insegnante vuole che il corpo di ballo risulti sensuale, tutti i ballerini dovranno mostrarsi a loro agio con la propria fisicità. È chiaro che per coloro che non si trovano particolarmente bene con le proprie forme non sarà un esercizio facile da portare a termine, ma chi è in grado di fingere può trasmettere al pubblico l'impressione desiderata, anche se distante dalla realtà. “[...] *l'individuo può raggiungere questo fine esprimendosi in modo tale da dar loro quel tipo di impressione che li indurrà ad agire volontariamente secondo la sua volontà.*”²¹

Applicando le teorie di Goffman, mostrare una brutta relazione con il proprio fisico durante una coreografia che mira alla sensualità sarebbe controproducente per il ballerino (*l'attore*), perché non renderebbe credibile la rappresentazione.

Il retroscena è un posto sicuro nel quale l'individuo può liberarsi della maschera indossata sulla ribalta e mettersi a nudo mostrando anche le proprie insicurezze. Questa riflessione mi ha spinto a chiedere alle intervistate se si trovassero più a loro agio ballando davanti a un pubblico o per sé stesse, ad esempio nella privacy della loro casa.

Il testo di Goffman mi ha fatto comprendere l'importanza di indagare il rapporto che la singola ballerina ha con il proprio corpo, risvegliando un interesse personale

¹⁹ Ivi, pag. 240

²⁰ *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 240

²¹ Ivi, pag. 14

poiché faccio parte integrante di questo mondo da diversi anni. Esperienza che mi ha consentito di individuare stereotipi ed archetipi molto radicati anche presso i professionisti.

Non ho mai avuto un rapporto particolarmente equilibrato con il mio corpo e ho un ricordo molto nitido di quando il nutrizionista mi chiese, alla mia prima visita, se fossi una ballerina. Non capii né il motivo della domanda né come l'avesse capito, poiché non glielo avevo accennato in precedenza. Inizio a spiegarmi, abbastanza imbarazzato come se non sapesse quali parole usare, che stava seguendo altre ballerine che soffrivano di disturbi dell'alimentazione causati proprio dalla disciplina; la mia determinazione e lo sviluppo della muscolatura lo avevano portato alla conclusione che fossi una danzatrice. Inoltre, mi disse che tra tutte le sue clienti le ballerine fossero la categoria più delicata da trattare. Il suo volersi assicurare preventivamente che io non avessi i medesimi "problemi" delle altre ballerine sue pazienti mi fece riflettere non solo sulla natura indelicata delle sue domande ma anche su come il mondo della danza sia malato.

Un'altra sua domanda fu illuminante, ovvero mi chiese se anche io fossi specializzata in danza classica o moderna. Questo episodio mi portò a riflettere sul perché le persone credano che solo le ballerine di classico e moderno abbiano problemi con il loro fisico. In seguito a questa riflessione capii quale sarebbe stato il tema della mia ricerca.

CONCLUSIONI CAPITOLO 1

Questo capitolo, incentrato in particolare sull'opera di Erving Goffman, "La vita quotidiana come rappresentazione" mi ha consentito di poter effettuare un confronto con il mondo della danza e di conseguenza chiarire alcuni punti di vista relativi alle ballerine che lo animano.

Goffman esplora diversi concetti, tra cui l'espressività dell'individuo usata per impressionare gli astanti durante un'interazione, così che questi ultimi possano farsi un'idea della persona con la quale si stanno interfacciando.

L'accostamento di questo frammento di teoria alla danza viene spontaneo: basti pensare a ciò che una ballerina, o comunque una ragazza in generale, vorrebbe che le persone pensassero di lei, indipendentemente da ciò che realmente è.

Anche per i concetti di *ribalta* e *retroscena*, ovvero i due territori tra i quali l'individuo compie la sua esistenza, viene facile l'associazione con il teatro quale luogo fisico, poiché notoriamente si compone di due parti fondamentali: il palcoscenico e le quinte. Si va oltre la metafora, in quanto la ribalta rappresenta il palco per una ballerina, sul quale deve esibire le sue migliori qualità e prestazioni, e il retroscena sono le quinte, separate dalla vista del pubblico da un sipario e dove la ballerina può spogliarsi di ogni maschera ritirandosi dalla scena assieme alle compagne, facilmente associabili a quelli che per Goffman sono i membri dell'equipe.

Come anticipato, la lettura del testo del sociologo canadese è stato fondamentale per farmi comprendere l'importanza di condurre le interviste di persona, così da poter osservare la condotta delle intervistate, le loro espressioni facciali, le diverse modulazioni della voce e il tono utilizzato. Tutti fattori decisivi per cogliere la verità più profonda che si cela dietro l'apparenza, poiché spesso quando si trattano argomenti delicati, gli individui faticano ad esprimersi e/o cercano di tramettere impressioni non corrispondenti al vero.

Nel capitolo, pertanto, ho cercato di dare un'ampia visione della teoria dell'interazione faccia a faccia di Erving Goffman toccando i punti più salienti dell'opera, poiché oltre a fornirmi la base metodologica per le domande, essi serviranno per l'analisi delle risposte ottenute dalla conduzione delle interviste.

CAPITOLO 2

2.1 STORIA DELLA DANZA

Nel presente capitolo vengono ripercorsi i passi dell'evoluzione della danza intesa come forma d'arte, a partire dal Medioevo fino ad arrivare ai giorni nostri, avvalendosi di un excursus basato sull'opera *Storia della danza. Arte, cultura, società* di Walter Sorell e su *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio* di Alessandro Pontremoli.

Il passaggio dal Medioevo al Rinascimento segnò la fine dell'epoca gotica e la nascita del mondo moderno, nei secoli precedenti chiamati "secoli bui"²², le persone vivevano in un profondo stato di ignoranza, il che le rendeva delle prede facili per le svariate superstizioni del tempo.

Nei secoli che vanno dalla caduta dell'Impero romano al Medioevo era sopravvissuta una figura che ancora oggi è molto conosciuta in tutto il mondo: il mimo. Allo stesso tempo, però, era andata perduta “*la grande forma d'arte che i danzatori pantomimi avevano creato a Roma*”²³, la quale divenne un mero strumento comico. L'arte del mimo è sempre stata elogiata, tanto che ai livelli più alti i mimi arrivarono a esibirsi sia durante eventi mondani quali i banchetti sia nelle chiese. Per tutto il Medioevo il mimo tiene viva la tradizione dello spettacolo, elevando il proprio repertorio con abilità musicali. Sorell spiega come vi fossero diverse tipologie di mimo, che si differenziavano per il genere e la qualità di intrattenimento. Tra i più prestigiosi troviamo i “*trovatori*”: aristocratici che, a seconda delle loro possibilità, viaggiavano spostandosi di castello in castello allestendo delle vere e proprie compagnie, alle quali prendevano parte anche i menestrelli e i musicisti per comporre delle vere e proprie opere.

I trovatori francesi, *Trobador*, come i loro corrispettivi tedeschi, i *Minnesinger*, definirono gli ideali sociali dell'amore cavalleresco (quello che poi sarebbe diventato amor cortese), ideale amoroso codificato in quel periodo storico. I trovatori,

²² *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 17

²³ Ivi, pag. 19

inoltre viaggiando estesamente e arricchendo così il proprio bagaglio culturale, ebbero la possibilità di porre le basi per l'avvento del *ballet de cour*, la danza di corte²⁴.

I predicatori ritenevano che il ballo diffondesse l'inclinazione al compimento di atti impuri e per questo, come afferma Sorell: “*non c'è frate o predicatore che non abbia dipinto danzatori colpiti da fulmini, consumati dal fuoco dell'inferno o dannati a danzare fino a cadere morti*”²⁵. Nel Medioevo era ampiamente diffusa la credenza che il corpo fosse un flagello per l'anima e perciò che “*all'anima si dovesse attribuite ogni bontà umana e al corpo ogni male*”²⁶. In un periodo storico dove la morte era una presenza costante nella vita dell'uomo, anche per via dell'avvento della peste, le persone non potevano rinunciare a danzare: secondo il critico austriaco, infatti, la danza era diventata un modo alternativo per cancellare l'ossessiva prospettiva di morire da peccatori che tanto spaventava l'uomo. Nel Medioevo la danza era considerata “*cosa del diavolo*”²⁷, assimilando di conseguenza, il diavolo il ballerino.

In una situazione di terrore dovuta a un imminente paventato giudizio universale, la danza rappresentava la più valida valvola di sfogo e si manifestava spesso con la creazione di una sorta di “anello umano”, dove le persone cantavano, saltavano e battevano le mani per diverse ore.

Il testo di Sorell prosegue con l'evoluzione verso la fine del 1200 dell'arte della danza, un processo di modernizzazione costantemente denunciato dalla Chiesa. Con il passare del tempo le necessità artistiche cambiarono: se all'epoca non erano ancora stati codificati ordini o sequenze di passi prestabiliti, a metà del 1400 i ballerini iniziarono a sentire il bisogno di “*fare bella figura nella danza*”²⁸. I ballerini capaci di insegnare i passi di danza e il corretto movimento del corpo, come riscontrato da Sorell, non erano molti, mancanza problematica in quanto agli albori

²⁴ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 21

²⁵ Ivi, pag. 30

²⁶ Ivi, pag. 34

²⁷ Ivi, pag. 37

²⁸ Ivi, pag. 57

del Rinascimento la figura del maestro di comportamento era particolarmente richiesta.

Nacque così la professione del maestro di ballo e coreografo, ovvero colui che sapeva insegnare alla nobiltà passi sempre nuovi e metodi alternativi di combinarli. Fu un momento decisivo per l'evoluzione della danza, che vide allo stesso tempo la comparsa di un elevato numero di maestri di danza ebraici, soprattutto nel nord della penisola italiana, considerata la culla del balletto. Uno dei maestri più noti del tempo fu *Guglielmo Ebreo di Pesaro*, nato all'incirca nel 1400 e istruito da *Domenico da Ferrara*, insegnante famoso nella prima metà del secolo. Guglielmo apportò principi rivoluzionari poiché si concentrò molto sul rapporto tra musica e danza, infatti tra i suoi principali obiettivi vi era quello di insegnare agli allievi a tradurre la musica in figure di danza, rendendoli perciò consapevoli di cosa ascoltavano.

Fu proprio Guglielmo a gettare le basi per la danza che diventerà poi la versione più vicina al balletto dei nostri tempi e a determinare quelli che ancora oggi sono considerati i requisiti fondamentali per il danzatore, come la misura, la memoria e la capacità di valutare lo spazio e i limiti dell'area di danza.

"Nessuna epoca fu meglio attrezzata del Rinascimento italiano per dare alla danza teatrale il proprio fondamento (...)”²⁹.

Sorell nella sua opera introduce così i lettori al Rinascimento, descrivendolo come un'epoca rivoluzionaria per il mondo della danza. Se le corti del nord d'Italia possono essere considerate tra le principali promotrici della danza teatrale e del balletto come stile di danza che conosciamo oggi, anche la Francia ha dato un contributo altrettanto fondamentale. Infatti, ha conferito alla danza il suo carattere elegante e ha codificato la terminologia del balletto, universalmente conosciuta nella sua lingua originale, ovvero il francese.

La principale danza rinascimentale fu la *bassadanza*, che si distingueva dalle danze del Medioevo in quanto non era caratterizzata da salti o movimenti particolarmente vivaci. Considerando che le danze, come sostiene Sorell, sono tutte legate a

²⁹ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 64

motivazioni socioculturali, nel caso della *bassadanza* si evoca il sentimento di dignità umano, molto forte nel Rinascimento. L'uomo rinascimentale era curioso, forte e credeva nella capacità della mera natura umana di soddisfare qualsivoglia bisogno: *“il Rinascimento riscoprì l'umanità dell'uomo”*³⁰. La curiosità porta l'uomo agli esperimenti e alla conoscenza, nel tentativo di arrivare a quella che il critico austriaco definisce *“sensazione di totalità”*.

Se il Rinascimento fu l'epoca dell'ottimismo e della fede nell'intelligenza umana, il XVI secolo vide la scomparsa di tale fiducia e l'insediarsi della necessità dell'artista di cambiare direzione. Una conseguenza di tale cambiamento sociale e politico fu quella di cercare riparo nella satira e nel giudizio critico, dando vita alla figura del critico d'arte. I primi e più famosi esponenti furono Giorgio Vasari (1511-1574), critico d'arte i cui giudizi artistici ed estetici potevano influenzare l'andamento della carriera di un qualsivoglia artista, e Pietro Arentino (1492-1556), che a detta di Sorell *“superò di gran lunga il Vasari”*³¹. Si tratta di un uomo che si definiva libero e la cui arma era la scrittura, altamente temuto da gran parte della nobiltà dell'epoca; fu inoltre il primo al mondo a fare il *“giornalismo scandalistico”*.

*“In nessuna epoca l'artista creare in totale libertà. L'artista è guidato da una misteriosa forza interiore, è vero, ma anche dalle circostanze effettive degli eventi esterni a lui”*³².

Nel XVI secolo l'autocontrollo era diventato un abito che vestiva stretto all'artista, il quale, volendosi sbarazzare delle idee classiche che gli erano state imposte, divenne più audace, mondano e ribelle. Una visione che si rifletteva anche nell'approccio alla danza.

Nelle corti italiane dell'epoca manierista, si affermò la concezione di fare teatro per il teatro, portando i comici a indossare delle maschere e inscenare l'arte dell'improvvisazione. La maschera, spiega Sorell, non indicava solo il personaggio interpretato dall'attore, ma ne influenzava-anche il linguaggio e i movimenti.

³⁰ Ivi, pag. 67

³¹ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 73

³² Ivi, pag. 76

I comici non avevano battute programmate, ma prendevano spunto da su schemi stereotipati e adatti al ruolo sulla base dei quali dovevano poi improvvisare in scena. Raramente le compagnie che mettevano in scena la Commedia dell'arte durante l'epoca manierista facevano ricorso a schemi di danza o alla pantomima. Quando accadeva, le donne potevano danzare e recitare sulla scena, il che era considerato un gesto rivoluzionario per l'epoca.

Nonostante le diverse evoluzioni della Commedia dell'arte, le maschere non morirono mai e alcune sono famose ancora oggi, come la maschera del Pulcinella, dell'Arlecchino o del Dottore.

L'edificio teatrale, nella concezione moderna con cui lo conosciamo oggi, possiede una morfologia che si formò lentamente-durante i secoli del Rinascimento italiano: *“Ne troviamo i primi accenni nelle città di Roma e Ferrara, di Venezia e di Bologna.”*³³

Nell'edificio teatrale, il palco era inclinato e le scenografie venivano dipinte a mano. Per quanto normali ci possano apparire questi dettagli oggi, all'epoca rappresentarono le fondamenta della successiva rivoluzione: i due secoli che seguirono (ossia il 1600 e 1700) ne furono molto influenzati, e come loro, anche la Commedia dell'arte.

Fu Caterina de' Medici (1519-1589), regina consorte e poi reggente di Francia, colei che, verso la fine del sedicesimo secolo, commissionò il *Balet Comique de la Royne (fr. ant.)*, uno degli spettacoli più costosi per l'epoca. Un anno dopo venne allestito un altro spettacolo, il *Ballet des Polonais*, danza ricordata per le complicate evoluzioni effettuate dalle sedici ballerine, rappresentanti le sedici province francesi, ed eseguita in onore dell'ambasciatore polacco in visita a Parigi.

L'idea della danza che si era imposta all'epoca influenzò tutte le rappresentazioni che avvennero nei successivi cento anni: il balletto era carico di figure e immagini mitologiche, nonché di allegorie come la Virtù, la Fortuna o il Caso. La protagonista del *Balet Comique*, ad esempio, era Circe, la quale era ritenuta *“la rappresentazione della Fortuna nella vita, che poteva trasformare uomini e cose”*³⁴. Tra

³³ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 86

³⁴ *Ivi*, pag. 97

tutti questi spettacoli, dal perfetto ed estremamente dispendioso montaggio, erano presenti anche i *divertissement*, ossia la danza ballata per il solo puro divertimento di eseguirla; tale spettacolo era adibito al divertimento, letteralmente parlando, dei nobili che la eseguivano. La lunga storia del *divertissement* ha sempre messo in luce la perfezione della tecnica del ballerino, sebbene celasse una certa precarietà nel rispetto del tema del balletto.

In seguito alle molteplici vicende belliche che accompagnarono tutto il diciassettesimo secolo, molti teologi iniziarono a pubblicare studi e opere relative alla danza (confrontando anche le danze del loro tempo con quelle passate), affascinati dal movimento del balletto, del mimo e di tutte quelle azioni che permettono all'uomo di esprimersi senza avvalersi della parola.

Dopo circa un decennio di stagnazione e ostacoli, anche l'Opera riuscì a porre le sue radici, per la precisione proprio in Italia, per poi arrivare ed affermarsi anche nel resto d'Europa entro il 1700.

2.2 IL DICIASSETTESIMO SECOLO

La prima metà del 1600 aveva visto la diffusione in tutta Europa di una nuova forma di intrattenimento, riservata però alla nobiltà: il *masque*. Termine utilizzato in Francia per indicare i balli di corte che prevedevano l'utilizzo di maschere, che viene poi adottato anche in Inghilterra, mantenendo l'ortografia francese. Si trattava di grandi feste sfarzose curate sotto ogni aspetto, in particolare quello scenografico e quello coreografico. Il *masque* francese, come spiega Sorell, si distingueva da un qualsivoglia ballo in maschera: “*La novità del masque fu di aver fatto convergere tutti gli elementi della festa in una storia coerente, di solito presa dalla mitologia e collegata all'occasione.*”³⁵

Per questo spettacolo di corte si sceglieva una storia e si curava ogni minimo particolare in modo tale da portarla in scena perfettamente: oltre alla creazione della scenografia e delle sequenze coreografiche da parte dei maestri di ballo, ciascun

³⁵ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 124

partecipante doveva mascherarsi rappresentando un personaggio specifico della vicenda raccontata, molto spesso allegorico o mitologico.

Fu Ben Jonson (1572-1637), poeta e attore britannico, a elevare la forma artistica del *masque* e a decretarne allo stesso modo il suo decadimento con l'inserimento dell'*antimasque*, all'incirca nel 1609. La nascita di questo genere teatrale fu decretata dalla richiesta della regina d'Inghilterra Anna Stuart (1665-1714) di inscenare uno spettacolo che fosse meno solenne ed esibizionista, e che contrastasse in modo sfacciato il *masque* originale. A occuparsene fu proprio Ben Jonson, che concepì dodici streghe come protagoniste della storia, l'esatto opposto delle dodici regine del *masque*, e chiamò lo spettacolo: "*The Masque of Queens*". Dopo non molti anni però, la popolazione inglese iniziò a perdere interesse per la poesia e l'estro di Jonson per via del cambiamento che Londra stava subendo: "*da centro di cultura si stava trasformando in centro mercantile*"³⁶.

Nel corso del XVII secolo, la parola "scienza" divenne sempre più importante, tanto da essere un *leit motiv* ricorrente, il secolo della ragione, delle grandi scoperte e invenzioni, come il cannocchiale, che permise a Galileo Galilei (1564-1642) di studiare il cielo e il movimento degli astri.

La luce, vista come metafora della verità tanto ricercata nel diciassettesimo secolo, iniziò ad avere un ruolo decisivo nelle arti: ad esempio, in un dipinto la fonte di luce, la sua intensità e la sua provenienza rivestivano sempre maggiore importanza e centralità. Le innovazioni non si limitarono all'ambito pittorico, ma si estesero anche a quello teatrale con la nascita di diversi effetti di scena, che permettevano soprattutto alla scenografia di essere più realistica e d'impatto per il pubblico.

Nel 1600 vi fu un cambiamento importante nel rapporto tra il pubblico e l'artista, poiché fino ad allora i nobili erano ballerini dilettanti e il professionista era il maestro di ballo, fatta eccezione per i personaggi dell'*antimasque*, con i quali i nobili ovviamente non volevano identificarsi.

Le esibizioni si svolgevano a corte e l'età d'oro del *ballet de cour* durò esattamente dieci anni, dal 1581 al 1681, anno nel quale apparve la prima ballerina

³⁶. *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 129

professionista: *Mademoiselle De Lafontaine* (1655-1738). Da questo periodo in poi i nobili iniziarono ad “*abbandonare lentamente il ruolo di partecipanti attivi ai vari spettacoli di balletto, e a trasformarsi in mecenati*”³⁷. Mentre le regole che stabilivano chi si doveva sedere mutavano nei secoli, nell’Inghilterra del pieno 1600, l’ammissione del pubblico a teatro avveniva in base a una distinzione di classe: le classi inferiori si posizionavano in platea, la quale solitamente non possedendo posti a sedere poteva ospitare più persone, mentre le gallerie erano destinate ai nobili.

Se nei secoli precedenti il balletto teatrale era riservato alle classi superiori, verso la fine del '600 e ancora più diffusamente nella prima metà del '700, i teatri dovettero iniziare ad aprire le porte al pubblico pagante.

“*Il pubblico ha un doppio ruolo: dà e riceve.*” egli è come un giudice e applausi e fischi esisteranno sino alla fine dell’esistenza dei teatri.

Nel 1661, re Luigi XIV di Francia inaugurò l’apertura della prima accademia di danza, l’*Académie royale de danse*, fondata sul modello già esistente dell’*Académie royale de peinture et de sculpture*. Se prima i maestri di ballo appartenevano alla stessa corporazione dei musicisti, l’emergente accademia conferiva loro la libertà tanto desiderata.

Nel 1672 l’accademia viene unita a l’*Académie royale de la musique*, fondata l’anno precedente, costituendo in tal modo la base dell’Opera di Parigi e le cui regole accademiche, fondate nel corso degli anni, risultarono essere fondamentali per la costruzione di una solida base tecnica, anche se, come dice Sorell “*per l’arte vera l’accademismo è sempre stato una camicia di forza*”³⁸. Per questo motivo i critici dell’epoca si sono sentiti liberi di criticare le istituzioni accademiche in quanto ritenevano che queste ultime limitassero l’estro e la creatività degli artisti. Nonostante le diverse critiche, la situazione rimase invariata, sia per quanto concerneva le accademie sia per l’ambiente nobiliare delle corti, invase anch’esse da numerose norme e regolamenti.

³⁷ Ivi, pag. 144

³⁸ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 155

La danza del tempo fu il minuetto, il cui nome deriva dal termine *menu*, ossia “piccolo”, in francese, un ballo le cui origini folcloriste sono stata raffinate in seguito all'intervento dell'Accademia, che lo rese una danza nobile. Esso si componeva di piccoli passi, scivolate e inchini figurati che sostenevano perfettamente l'ideale di corteggiamento e seduzione dell'epoca.

Questa danza ebbe una lunga vita: la sua fama e il suo utilizzo si protrassero circa sino al 1800, proprio quando Beethoven compose il suo “minuetto à la Viganò”.

2.3 IL DICHIOTTESIMO SECOLO

Arrivati alla fine del 1600, “*l'accademia faceva quello che ci si aspetta che facesse*³⁹”, ovvero adempiva ai desideri del re Luigi XIV di Francia, preparando gli allievi per gli intrattenimenti di corte. L'Accademia aveva il compito di mantenere alto il livello di istruzione di fronte alla nascita di un elevato numero di scuole di danza, se ne contavano ben duecento nella sola Parigi.

Gradualmente il livello più alto della borghesia e quello più basso dell'aristocrazia iniziarono a fondersi diventando un'unica élite che condivideva i medesimi ideali. Iniziava a crescere sempre di più la fama dei salotti letterali, che nel '700 contribuirono a ridurre notevolmente quelle distinzioni di classe che nel '600 riservavano l'accesso esclusivamente all'aristocrazia.

Se nel 1681 abbiamo visto la comparsa della prima vera ballerina, Mademoiselle De Lafontaine, nel successivo ventennio è possibile notare come la figura della donna inizi a essere sempre più presente in tutte le scene, teatrali o sociali che fossero. Per questo progressivo mutamento, sostiene Sorell, probabilmente non vanno ringraziati i soli salotti letterari, bensì la naturale evoluzione storica della società.

Nel 1661, quando fu fondata l'*Académie royale de danse* essa contava un numero più alto di studenti maschi rispetto alle femmine: situazione che mutò rapidamente a favore delle ballerine, poiché nel primo ventennio del '700 esse presero il sopravvento.

³⁹ Ivi, pag. 170

La scena settecentesca iniziava a essere molto artisticamente florida: il balletto otteneva un prestigio sempre più elevato e nasceva il pianoforte, strumento che poi si distinguerà per il suo uso di accompagnamento.

Nella prima metà del settecento, John Weaver (1673-1760), coreografo e ballerino definito da Sorell “*il Newton della danza*”⁴⁰, ebbe una visione rivoluzionaria relativamente alla danza e alle sue funzioni. Egli riteneva che il ballo dovesse tendere al divertimento come all'ammaestramento e stabiliva le basi anatomiche che, a suo parere, erano fondamentali per un corretto apprendimento della danza. Weaver inoltre, apprezzava la grazia e virtuosità della danza accademica, ma allo stesso tempo la riteneva superficiale, in quanto per lui era importante la ricerca e l'espressione delle emozioni provate da parte del ballerino durante l'esecuzione. Un'altra figura rivoluzionaria fu la ballerina francese Marie Camargo (1710-1770), “*La Camargo strappò al maschio il monopolio della danza*”⁴¹. Era considerata una ribelle: non solo accorciò la gonna e scoprì le caviglie per mostrare al meglio il lavoro dei piedi, ma possedeva una tecnica talmente brillante e aggressiva da segnare la storia del balletto.

Come evidenziato da questo excursus, la danza in quanto forma d'arte ha avuto una evoluzione decisamente lenta rispetto ad altre arti; uno sviluppo - secondo Sorell - dettato dal fatto che per troppi anni è rimasta una attività affidata quasi esclusivamente ad aristocratici dilettanti. Tutto inizia a cambiare nel corso del 1700, con le teorie di due critici e letterati Jean-Georges Noverre (1727-1810) e Salvatore Viganò (1769-1821). In particolare quest'ultimo, che successe a Noverre nel processo evolutivo del concetto di danza, puntava a orchestrare minuziosamente l'idea di movimento: ciascun ballerino doveva trasmettere un'emozione, ad esempio tramite l'espressione facciale, amalgamandosi al tempo stesso con la musica, alla quale egli doveva prestare attenzione per poterla interpretare e tradurre in movimenti e gesti.

Come ho potuto notare durante la mia analisi, quasi ogni epoca ha avuto una danza caratteristica per eccellenza, e nel caso dei secoli XVII e XVIII essa fu il valzer.

⁴⁰ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 188

⁴¹ Ivi, pag. 193

L'abbraccio stretto che caratterizza la suddetta danza sfidava le formalità del galateo e la voglia di vivere che conferiva anticipava i principi della Rivoluzione che di lì a poco si sarebbe presentata. Il valzer esprimeva al meglio la passione umana e per questo motivo, le condanne per mancata formalità e volgarità non vennero meno, al contrario, furono numerose.

In Inghilterra, ad esempio, tale ballo non fu ammesso sino al 1812 e per molto tempo fu proibito nella maggior parte dei paesi europei, al di fuori di pochi come l'Austria, che fu l'unica ad accogliere questa danza sin dagli albori. Ben presto questa scelta si rivelò profetica, poiché diventò una delle carte vincenti sia del Paese sia della sua monarchia.

2.4 IL DICIANNOVESIMO SECOLO

Il rapido progresso compiuto dalla rivoluzione industriale all'inizio del 1800 contribuì particolarmente all'ascesa della figura della danzatrice e alla sua posizione privilegiata. Due grandi innovazioni furono l'introduzione della luce e del gas, dai quali gli scenografi dei teatri colsero grande vantaggio.

Un altro elemento di fondamentale importanza per l'elevazione della ballerina fu il tutù, introdotto proprio agli inizi dell'800, che andò a sostituire piano piano il costume di corte, diventando il simbolo iconico della danza classica: *“Eugène Lami lo disegnò per la Sylphide della Taglioni, ma il termine tutù fu coniato solo in epoca post-romantica”*⁴².

Il tutù arrivò al momento giusto: dava adito alla fantasia e all'immaginazione del pubblico, che pensava alla ballerina come un essere etereo, immagine la cui forza comunicativa venne incrementata dall'utilizzo delle scarpette a punta dura. Queste ultime sono le famose ed emblematiche scarpette che in gergo vengono chiamate “punte”, che si pensa siano state utilizzate per la prima volta proprio da Maria Taglioni (1804-1884) durante la Sylphide. Il periodo romantico fu caratterizzato dal bisogno, a volte ossessivo, dell'individuo di trascendere il mondo esteriore, e

⁴² *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 268

per farlo egli tentava di impegnare la sua mente nella creazione di una nuova immagine idealizzata della donna.

La figura della donna ottocentesca venne particolarmente influenzata dall'avventura romantica e dal romanticismo in generale, arrivando così alla creazione dell'archetipo della *femme fatale*. Tale personaggio si ispirava a tutte quelle figure femminili dotate di grande forza e consapevolezza che si distinguevano per i loro salotti letterari, nei quali ospitavano innumerevoli spiriti creativi e intellettuali. Il romanticismo conferì a queste figure il potere dell'attrazione fatale per la quale gli uomini erano disposti a morire e ciò ispirò molteplici opere teatrali dell'epoca.

“Il ruolo prevalente della donna come oggetto dei bisogni dell'uomo contribuì moltissimo a far fermentare la lotta di emancipazione della donna.”⁴³ Nella seconda metà del secolo, il movimento delle suffragette che chiedevano maggiori diritti per le donne, in primis il diritto al voto, iniziò a farsi sentire a gran voce. A questo progetto di emancipazione, sebbene indirettamente, contribuirono proprio le ballerine. Ad esempio, la famosa ed affermata Maria Taglioni, associata a valori come femminilità e leggiadria, apparve in molti balletti romantici in tenuta marziale o militare, e i suoi costumi riflettevano la società progressista del tempo.

Figura eminente del movimento per l'emancipazione femminile fu Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876), conosciuta più comunemente con lo pseudonimo di George Sand, famosa scrittrice e giornalista francese. Attraverso i suoi numerosi scritti, l'autrice del romanzo *Léila* (1833) affermava i diritti del genere femminile “*La Sand indossava abiti maschili e si mostrava sentimentalmente attratta (?) da uomini effeminati, poetici*”⁴⁴.

Ci vorrà molto tempo prima che alle donne vengano riconosciuti gli stessi “spazi” degli uomini nell'arte rappresentativa, ma nel 1800 la ballerina ribaltò la posizione della donna artista: con l'aumento della notorietà non poteva sottrarsi alla naturale riduzione della privacy o liberarsi da quel velo di eccentricità che l'accompagnava.

⁴³ Ivi, pag. 277

⁴⁴ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 277

Ecco allora la ballerina, ovvero una figura dall'esistenza meramente apprezzata per la sua tecnica e giudicata dagli sguardi di coreografi e critici di genere ovviamente maschile.

Sebbene un futuro più prospero si presentasse alle ballerine, questa prospettiva non impediva loro di sentirsi inappagate, sensazioni esaurientemente ritratte da Edgar Degas (1843-1917), rinomato pittore e scultore francese, la cui arte ritraeva sapientemente le ballerine e le scene di danza che le impegnavano. Iniziò a raffigurare danzatrici dal volto stanco, dimostrando come il balletto avesse un disperato bisogno di riconquistare il fascino perduto.

Degas aveva la passione per la verità che si celava dietro l'azione e per l'atmosfera del teatro, il che lo rendeva: “*il simbolo dei nuovi grandi impulsi che infiammarono la fantasia nella seconda parte del diciannovesimo secolo*”.⁴⁵

Nuovi grandi Impulsi furono anche le straordinarie scoperte e invenzioni che rivoluzionarono l'esistenza e il processo creativo di molti artisti, sconvolgendo gli anni novanta dell'800, rendendoli un periodo colmo di idee per far avanzare il progresso.

Altre novità furono sport come il tennis o il nuoto e, in tema di emancipazione femminile, la donna in bicicletta con la gonna corta e il suo desiderio di praticare nuovi sport

Mentre la società era travolta da quest'ondata rivoluzionaria, in Russia si continuava a fare la storia del balletto: nel 1890 debuttò *La bella addormentata* di Marius Petipa (1818-1910) e due anni dopo *Lo schiaccianoci* di Lev Ivanov (1834-1901). Mentre in Francia, l'*Opéra* di Parigi aveva perso parte del suo storico impulso creativo, nonostante alcuni ballerini sentissero ancora la necessità di esibirsi lì prima di apparire in Russia. I riflettori si erano spostati dall'*Opéra* a quelli che Sorell chiama: “*teatri di varietà*”⁴⁶, come il *Moulin Rouge*.

Questo famoso locale era frequentato da uomini e donna delle classi borghese e lavoratrice, che di giorno si occupavano di gestire i propri affari e di sera si trasformavano in grandi ballerini. Non erano dei professionisti, ma fecero del ballo

⁴⁵ Ivi, pag. 326

⁴⁶ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 334

del *music hall* un'arte, tanto che la loro fama di artisti si diffuse rapidamente. Alcuni divennero delle vere e proprie celebrità, come la *Goulue*, una ragazza di sedici anni scoperta da Valentin Désossé, ballerino eccellente e acclamato per la sua tecnica sopraffina. Se la ragazza sedicenne era nota per sua volgare sensualità, un'altra artista come Jane Avril era famosa per la sua danza poetica: *“Danzava come in trance, preferendo i movimenti vorticosi. Se le tre grazie di Botticelli fossero potute rivivere, una di loro avrebbe avuto l'aspetto di Jane Avril.”*⁴⁷

Jane Avril era atipica nell'ambiente del *music hall*, ma questo non le impedì di diventare la star del *Moulin Rouge*. *“Le signore del Moulin Rouge”*⁴⁸, come le chiama Sorell, erano artiste consapevoli della teatralità dei tessuti dei vestiti di scena, ai quali venivano aggiunti strati e strati di sottogonne così da creare l'impressione che fluttuassero.

Il vestiario è sempre stato, non solo per le *“le signore del Moulin Rouge”* ma per tutta la storia della danza, un fattore estremamente importante, che aveva il ruolo di contestualizzare la coreografia e rendere la comunicazione di quest'ultima più immediata e chiara.

Ad esempio, fu una ballerina francese, Loïe Fuller (1862 - 1928), a inventare una vernice fosforescente con la quale dipingere i suoi costumi e creare di conseguenza meravigliosi effetti con le luci di scena. La Fuller non era famosa per avere una tecnica sopraffina, ma piuttosto per il suo spirito innovativo e il suo estro creativo: credeva che solo liberandosi della conoscenza tecnica l'emozione umana potesse esprimersi al meglio. Per lei era la naturalezza a colpire nel segno, non si interessava particolarmente interessata al corpo del danzatore, quanto invece agli effetti di luce creati dalla seta e dai drappaggi degli abiti: *“Loïe Fuller appartiene alla grande rivoluzione scientifica e artistica del tempo”*⁴⁹.

Mentre tutti gli altri artisti furono attratti dall'uso della luce elettrica, lei dedicò la sua vita agli esperimenti: divenne addirittura un'esperta elettricista ed ebbe un laboratorio a Parigi, dove collaborava con sei assistenti. Una delle sue opere meglio

⁴⁷ Ivi, pag. 336

⁴⁸ Ivi, pag. 337

⁴⁹ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 339

riuscite fu *La danza del fuoco*, nella quale la ballerina era illuminata dal basso da una luce rossa che emergeva da una botola coperta di vetro.

In tutto ciò, è doveroso specificare come Il diciannovesimo secolo non sia stato solo un periodo di scoperte scientifiche, ma anche di correnti artistiche come il romanticismo e il naturalismo.

Quest'ultimo rappresentava la forma d'arte più nobile in quanto apoteosi della natura. Nonostante vi fosse chi non apprezzasse a pieno queste due correnti, era comunque ampiamente condiviso il pensiero che fossero una "*parte inevitabile del gioco della vita che anche loro stavano giocando*⁵⁰".

2.5 IL VENTESIMO SECOLO

Il secolo XIX vantava un'arte familiare e una comunicazione artistica perfettamente chiara, all'opposto, i numerosi cambiamenti sociali del ventesimo secolo resero l'artista disorientato, portandolo a una frenetica ricerca di sé stesso: i "*venti bellici*" scatenati dal primo conflitto mondiale si facevano sentire e mai prima l'artista aveva provato un tale senso di isolamento e precarietà. Queste però erano sensazioni collettive, a partire dalla guerra infatti, la società passava dalla disperazione, alla speranza, all'indifferenza e di nuovo alla disperazione come un'altalena. Nonostante la nube d'incertezza, in Europa l'Art Nouveau manteneva salda la presa: si può descrivere come uno stile nuovo e dalla grande immediatezza in grado di esprimere lo spirito del 1900. Vienna in particolare, capitale di quello che all'epoca era l'impero asburgico, era florida di novità e di menti geniali, tra cui ad esempio Gustav Klimt (1862-1918). Questa corrente artistica conquistò anche un altro pittore oggi molto noto, quale Vasilij Kandinskij (1866-1944), russo di nascita, che nel 1910 dipinse il suo primo acquerello astratto: "*l'arte era diventata un mezzo auto-espressivo*"⁵¹.

Una singola personalità, per quanto possa essere creativa e innovatrice, non può caratterizzare un'epoca ma può diventarne un simbolo, come fu l'artista spagnolo

⁵⁰ Ivi, pag. 383

⁵¹ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 386

Pablo Picasso (1881-1973), originario di Malaga che affrontò le tradizioni culturali creando nuove tendenze ogni qualvolta si sentiva di farlo.

Egli fu il primo a imporre nuovi orientamenti e punti di vista riguardanti il concetto di bellezza, e creò, rapito dalla particolarità delle maschere africane, *Les Femmes d'Alger*, dipinto che per convenzione segna l'inizio del cubismo.

Il cubismo fu velocemente affiancato dal futurismo, che ebbe un ruolo sociale molto importante in quanto fu il primo a rompere definitivamente i legami con l'arte del passato, aiutando a far progredire la consapevolezza del movimento non solo in ambito pittorico ma anche in quello teatrale. Fu il regista e critico teatrale russo Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd (1874-1940) a eliminare il sipario frontale obbligando il pubblico a osservare le pareti di mattoni che si stagliavano dietro l'iconica tenda rossa che separava le quinte dalla scena. “*furono rotture rivoluzionarie*”⁵² per l'epoca, come anche far esibire i danzatori in abiti da *training* e facendoli correre in scenografie estremamente scarse, ridotte a telai fatti di legno, vetro e metallo.

Un'altra figura che spezzò letteralmente le catene delle arti teatrali ottocentesche fu Vaslav Nijinskij (1890-1950), un ballerino russo di origini polacche che realizzò immagini decisamente nuove e insolite dando vita ad una espressività corporea mai vista prima.

Il livello creativo però non risultava essere il medesimo in tutto il mondo: negli Stati Uniti infatti, prima del conflitto mondiale, la coscienza artistica era particolarmente immatura rispetto alle tendenze europee, ma grazie all'aiuto di artisti come George Bellows (1882-1925) e Edward Hopper (1882-1967), si iniziò a inneggiare a tutta voce al progresso contribuendo alla crescita del realismo. Dipingevano la quotidianità della vita, che comprendeva i saloon, le modeste pensioni e le sgradevoli scene di strada che scandalizzarono il pubblico e gli accademici, che videro le loro opere come veri e propri affronti al concetto tradizionale di bello.

Era il 1914 quando la ballerina statunitense Ruth St. Denis (1879-1968) faceva la conoscenza di Ted Shawn (1891-1972), insieme al quale fondarono la *Denishawn*

⁵² Ivi, pag, 397

School, dove si praticava una tecnica ballettistica a piedi nudi e sulle mezze punte. Negli anni '20 la compagnia subì la perdita di alcuni dei suoi ballerini migliori, fino a che la stessa si sciolse e Shawn creò il *Jacob's Pillow Dance Festival*, che si teneva ogni anno e aveva l'obiettivo di aiutare il ballerino maschio a ottenere il riconoscimento che meritava.

Nei dieci anni che seguirono la prima guerra mondiale, nell'Europa centrale sbocciò la danza espressiva, ramo nel quale la ballerina più completa era Mary Wigman (1886-1973). La sua danza poteva essere compresa appieno solo se inserita nel frame del periodo post bellico in quanto si riteneva un prodotto del suo tempo, motivo per cui tutto ciò che ballava era una rappresentazione dell'esistenza. Un'altra ballerina e coreografa che si posizionava al pari della Wigman era Martha Graham (1894-1991), una grande artista statunitense che contribuì alla nascita della versione americana della danza moderna.

*“Il danzatore moderno in America andò oltre la Wigman, dando ancora più corpo e più direzione alla danza moderna e dandole la tecnica, una tecnica seconda solo al balletto.”*⁵³ La danza moderna era la pura traduzione dei sentimenti in movimenti: se di primo acchito l'eccesso di espressione individuale poteva sembrare un punto debole, nella realtà dei fatti era il punto di forza di questa nuova danza. Nel giro di pochissimo tempo sembrava che tutta l'America volesse darsi alle danze, fatto non così impossibile visto che all'epoca era una nazione decisamente giovane, irrequieta e curiosa. Già a partire dagli anni '30 la conoscenza della danza negli Stati Uniti era notevole e negli anni quaranta la *“modern dance”* veniva riconosciuta come uno stile prettamente americano, come anche il jazz.

I MASS MEDIA E LA DANZA

I mass media hanno avuto un enorme impatto sulla nostra cultura a partire dalla nascita della fotografia, che ci ha consentito di non essere più limitati dalla nostra mera capacità immaginativa, e dal cinema. Entrambi ci pongono l'arte davanti agli occhi, anche se la danza teatrale va trattata diversamente da quella mostrata all'interno dei film: la danza teatrale ha una capacità illusionistica ed è definita dal frame

⁵³ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 423

architettonico (scenografia) all'interno del quale si esibiscono i ballerini, mentre il film crea un rapporto intimo con lo spettatore dato dagli effetti di scena e dalle inquadrature.

Lo spettatore cinematografico non vede più il danzatore, ma è la cinepresa che vede il ballerino, andando così a perdere il coinvolgimento tradizionale tipico dello spettacolo teatrale: “(...) *nella danza filmata la nostra esperienza è quella della macchina da presa.*”⁵⁴

La macchina da presa, spiega Sorell, riprende una realtà manipolata e riorganizzata a piacimento dal regista e dai tecnici, costringendo lo spettatore ad avere una visione più generalizzata e molto meno soggettiva della scena. Ciò che ha sempre creato divergenza tra coreografi e registi cinematografici è il fatto che i primi prediligono la ripresa integrale e pulita dello spettacolo, mentre i secondi l'interpretazione della danza tramite i diversi trucchi realizzabili con la macchina da presa. Molto spesso ad adeguarsi sono stati i ballerini, adescati dalla promessa di successo e guadagno, anche se l'esperienza ha dimostrato come i mass media dessero l'impressione di una realtà fruttuosa dietro la quale la danza viene “*sedotta e violentata*”⁵⁵.

Dopo la seconda guerra mondiale la danza ha raggiunto livelli altissimi di popolarità e ciò ha portato alla creazione di un rapporto ostico tra il danzatore e la rappresentazione televisiva del suo lavoro.

Si sono chiesti in tanti quale “tipologia” di danza possa essere più adatta al medium televisivo e la risposta che viene data è la tecnica che risiede in uno stile “libero”, ovvero uno stile al quale si possano accostare diverse tecniche senza che venga snaturato o rovinato. Questa necessità portò alla nascita di una nuova forma di danza che sintetizzò i due concetti divergenti, presupponendo allo stesso tempo un nuovo approccio artistico: la video-dance.

La danza è un linguaggio e da sempre aiuta l'individuo a esprimere ciò che la parola non riesce a trasmettere. Il movimento può creare un legame importante tra il corpo e la mente: non è che le persone non vogliono parlare delle proprie angosce, ma le

⁵⁴ *Storia della danza. Arte, cultura, società*; Walter Sorell; il Mulino; pag. 434

⁵⁵ Ivi, pag. 435

parole talvolta perdono di significato ed incombe naturalmente il bisogno di comunicare tramite altri mezzi.

2.6 LA DANZA DEGLI ANNI 2000

Andando avanti con gli anni, anche in Italia è arrivata la danza contemporanea, portando con sé un bagaglio di pregiudizi frettolosi. Tra questi ultimi uno dei più comuni sosteneva che la danza contemporanea fosse tardiva e di imitazione straniera⁵⁶ affermazione che ha elementi di correttezza ma anche di errore. Innanzitutto, dobbiamo rendere nota la cornice che comprendeva la scena italiana a cavallo tra gli anni '90 del 1900 e l'inizio del 2000. In questi anni, va ricordato che la televisione e la cinematografia andarono a delegittimare la cultura della danza, riducendola a format televisivo e quindi facendole perdere quasi tutto il fascino e l'importanza duramente acquisita nel corso dei secoli.

La danza moderna ha di certo rivoluzionato il mondo della danza, ma questa rivoluzione è stata definitivamente soppiantata alla fine del Novecento: siamo passati da una visione dogmatica a una più democratica nei confronti di ogni tipo di linguaggio o forma.

In Italia e all'estero si è delineato un nuovo panorama, che si compone di almeno tre paesaggi estetici: quello “*museale*”⁵⁷, con la conservazione del balletto classico e del repertorio; quello della “*terra di mezzo*”, dove si mantiene la modernità ma con forme e linguaggi comunemente riconoscibili dalla maggior parte dei pubblici, e infine un “*terzo paesaggio*”, un luogo ai margini della cultura mainstream nel quale vengono a raccolta diverse specie di artisti, trascurati dal sistema che “*sperimentano e producono danza al di fuori degli schemi (...) e dove nuovi pubblici e una nuova critica si alimentano alle medesime fonti*”⁵⁸.

Nella mia esperienza di danzatrice ho avuto, e ho tutt'ora, la fortuna di seguire le lezioni di molteplici ballerini e ciò che ho potuto notare è che nonostante tre

⁵⁶ *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*; Alessandro Pontremoli; Editori Laterza; pag. 13

⁵⁷ Ivi, pag. XI

⁵⁸ *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*; Alessandro Pontremoli; Editori Laterza; pag. XI

ballerini si esibiscano nello stesso stile saranno sempre diversi, a meno che non sia richiesto il contrario. Questa diversità deriva dalla personalità di ognuno di noi e di conseguenza dal modo di comunicare che ci si adatta meglio.

Un ballerino ha infiniti modi per differenziarsi dai colleghi: può scegliere di coreografare sulla base della traccia musicale, oppure sulla voce del cantante; può preferire movimenti estremamente ampi a movimenti piccoli e veloci, come il contrario; può scegliere di creare una coreografia che traduca in gesti e movimenti il testo della canzone, o semplicemente costruirla sulla base di ciò che gli viene più naturale fare su quei suoni. Pontremoli, personalmente, credo si riferisca proprio a questo nella sua opera: alla capacità di questi relativamente nuovi outsider mainstream di uscire dagli schemi ed esplorare nuovi modi di danzare, ricercando perciò nuovi generi musicali e nuovi modi di far muovere il nostro corpo su di essi.

"*La danza di oggi è un cantiere infinito, sempre aperto (...)*"⁵⁹: l'affermazione di Pontremoli è sempre attuale per descrivere lo scenario artistico del secolo corrente in quanto rende appieno l'evoluzione sociale che nei secoli ha consentito all'essere umano di varcare i limiti alla ricerca del nuovo. Il *Vogueing* ne è un esempio lampante: questo stile rappresenta non solo la possibilità, ma anche la necessità dell'uomo di esprimere ciò che è veramente, senza doversi limitare per via dei canoni culturali saldamente cuciti nella trama sociale. Il *Vogueing* ha permesso alle persone della comunità gay americana degli anni '90 del 1900 di essere veramente sé stesse, anche se non alla luce del sole, e ne parlo ora proprio perché nonostante la nascita del *Vogueing* si collochi all'incirca nel 1960, il processo di evoluzione culturale non era ancora abbastanza forte da consentire la piena libertà di espressione, ma non mi dilungherò ancora su questa tematica in quanto sarà la protagonista del capitolo successivo.

Negli anni 2000 è possibile vedere anche la nascita dei "cosiddetti fenomeni *fusion*"⁶⁰, che Alessandro Pontremoli definisce come una conseguenza del fenomeno della globalizzazione, la quale è stata in grado di far comunicare culture differenti

⁵⁹ Ivi, pag. 20

⁶⁰ *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*; Alessandro Pontremoli; Editori Laterza; pag. 42

anche in ambito artistico, creando di conseguenza nuovi stili come la danza contemporanea. Volendo si può parlare con stessa chiave anche dell'*HipHop*: nasce in America ma con il passare del tempo la sua espansione nel mondo è stata tale da permettere a ballerini di nazionalità differenti di dare il loro “tocco personale” creando passi che ancora oggi sono riconosciuti come iconici e basilari, come ad esempio il *Russian Taps*, il *Roger Rabbit* o ancora il *Tone Whop*.

Mi sento di asserire che la danza degli anni 2000 e le versioni caratterizzanti le epoche sovraespresse hanno un fattore in comune: la velocità evolutiva. Lo dico perché ciò dipende dall'estro e da quel lato ribelle presente in ciascun ballerino e coreografo che, anche se in minima parte, ha contribuito al cambiamento complessivo. Parlo di ribellione per il semplice motivo che storicamente molte volte è stata proprio l'eccezione alla regola a creare la novità, che magari non era subito ben vista, ma alla quale poco dopo veniva riconosciuto il suo valore.

CONCLUSIONI CAPITOLO 2

Volendo ripercorrere sinteticamente le diverse tappe di questo capitolo partirei con il dire che il mondo della danza ha avuto un percorso certamente non lineare in alcuni punti, ma certamente degno di nota. La mia analisi è partita dal Medioevo, epoca che vede la danza come un piacevole intrattenimento di corte messo in scena da musicisti e trovatori. Con il trascorrere del tempo gli aristocratici si appassionarono sempre di più a questa attività tanto da volerne fare parte e imparare a danzare, motivo per il quale nacque la figura del maestro di danza. Se nel Medioevo il ballo era considerato un atto impuro, nel Rinascimento la situazione iniziò a prendere una piega differente: era l'epoca dell'ottimismo e della fede nella natura umana. Mitologia e satira erano le parole chiavi del balletto rinascimentale, diversamente dalla moda seicentesca, che vedeva protagonisti indiscussi il *masque* e l'*antimasque*, balletti tipicamente originari della Francia e dell'Inghilterra che prevedevano l'utilizzo di maschere. Il 1600 fu il secolo nel quale nacquero le prime accademie e insieme a esse anche la prima vera ballerina: Mademoiselle De Lafontaine. Il 1700 arrivò come un fulmine a ciel sereno portando con sé John Weaver, coreografo e ballerino che criticò quella che sino al suo arrivo costituiva il nucleo

pulsante del balletto accademico: la tecnica. Egli prediligeva l'espressività del ballerino e le emozioni che potevano scaturire da una personale interpretazione della musica. A gran voce si fece sentire anche il valzer, il ballo che ha scosso gli animi da un lato e le critiche dall'altro, in quanto accusato di essere provocatorio inappropriato e volgare. Il valzer non fu che un assaggio della Rivoluzione che era in procinto di presentarsi. Era il 1800 quando vennero fatte scoperte grandiose e la ballerina ottenne una posizione privilegiata. Proprio in quell'epoca vennero introdotti il tutù e le punte, indossate per la prima volta dalla Maria Taglioni. Nacquero nella seconda metà del secolo i primi movimenti femministi di cui una delle portavoce più famose fu Amantine Aurore Lucile Dupin, conosciuta più comunemente come George Sand. Grande rivoluzionaria scientifica e artistica del tempo fu Loïe Fuller, colei che creò una vernice fosforescente con la quale era solita dipingere i suoi abiti di scena. Un senso di inadeguatezza e precarietà pervadeva l'artista del ventesimo secolo anticipando il clima ostico della guerra che bussava alle porte. L'arte diventò un mezzo auto-espressivo per molti e questo ovviamente si riflesse anche nel ballo con la nascita della danza moderna, detta anche danza espressiva. Il 1900 vide anche l'incontro dei mass media con la danza, che regalò a quest'ultima sia fama che oscurità, per via delle inquadrature incapaci di rendere appieno la complessità del balletto. Questo incontro però portò anche alla nascita della *video-dance*: uno stile di danza "libero" che si adattava perfettamente alle caratteristiche del medium televisivo. Non posso certo dire che nessuno se ne accorse, quindi diciamo che in grande stile il 1900 lasciò il posto agli elettrizzanti anni 2000. Fu proprio nei primi decenni che anche in Italia arrivò la *modern dance* come mostrato da Alessandro Pontremoli nell'opera che ho preso in analisi, illustrando oltretutto la struttura del panorama artistico, suddiviso in quelli che lui stesso definisce paesaggi estetici. Diversi sarebbero gli stili di danza nati a cavallo tra gli anni '90 e 2000 di cui poter parlare, ma ho scelto di dare un accenno sulla cultura *Vogueing*, che nasce come esigenza di espressione dalla comunità afro-americana e latino-americana gay del ventesimo secolo. Insomma, un percorso assolutamente affascinante quello della danza attraverso i secoli, mi riservo di vedere cosa ha in

servo il futuro e il posizionamento di quelli che saranno i nuovi mattoni del cantiere in perenne evoluzione che è la danza.

CAPITOLO 3

Nel corso di questo capitolo verrà approfondita la relazione che intercorre tra il genere e la danza, analizzando “*Questioni di genere*” (1999) di Raewyn Connell, “*An Introduction to Dance and Gender*” (2017) di Wendy Oliver e Dough Risner e avvalendomi di un’intervista fatta ad una persona a me molto cara, per la quale utilizzerò uno pseudonimo in modo tale da garantire la privacy. Questa intervista mi consente di gettare un punto di vista personale sulla relazione che vede protagonisti il genere e la danza. Infine verrà affrontato il tema della cultura *Vogueing* grazie all’analisi del film documentario “*Paris is Burning*”, considerato il manifesto della comunità, in quanto credo possa costituire ed interpretare perfettamente il tema del capitolo.

3.1 IL GENERE

In questo primo paragrafo andremo a specificare le basi teoriche di riferimento, a partire dall’opera “*Questioni di genere*” della sociologa australiana Raewyn Connell (1944). Il genere nella quotidianità è dato per scontato poiché automaticamente le persone vengono identificate come uomo o donna:

“E’ proprio la credenza che la distinzione di genere sia qualcosa di “naturale” a rendere scandaloso il comportamento di chi non si attiene a questo modello, come accade, per esempio, quando due persone dello stesso sesso si innamorano l’una dell’altra.”⁶¹

Essere donna o uomo non è una condizione predeterminata ma il risultato di un essere perennemente in costruzione, a tal proposito Connell ricorda come fu Simone de Beauvoir (1908-1986), una famosa *maître-a-penser* e scrittrice francese femminista, a definire questo processo con la formula: “*Donna non si nasce, lo si diventa*”⁶². Anche la condizione di uomo e di mascolinità non è innata, ma la si acquisisce e successivamente la si esibisce, proprio come direbbe Erving Goffman quando parla di ribalta e rappresentazione. In sostanza si tratta del processo che

⁶¹ *Questioni di genere*; Raewyn Connell; il Mulino, 2011; pag. 38

⁶² Ivi, pag. 39

conduce al raggiungimento della “*identità di genere*”⁶³, definibile per il momento come il senso di appartenenza a una categoria di genere. L’identità, tra le altre cose, comprende anche il significato che attribuiamo al concetto di appartenenza e ciò non ci viene “recapitato” automaticamente alla nascita ma si sviluppa in modo graduale. L’appartenenza a un genere è l’esito dei diversi percorsi che si possono intraprendere nella vita, e non risulta essere perciò né una condizione naturale pre-stabilita, né una scelta influenzata da forze esterne come le norme sociali e le autorità. Ovviamente tutto ciò può implicare delle ambiguità e infatti non è così raro trovarle: esistono donne maschiline e uomini femminili, esistono donne che amano altre donne e uomini che amano altri uomini.

*“La maggior parte delle discussioni sul genere nella società sottolinea una dicotomia.”*⁶⁴

Connell nell’esposizione del suo pensiero ha spiegato infatti che, nell’accezione più comune, il termine “*genere*” indica una differenza culturale tra uomini e donne che si basa sulla distinzione biologica tra maschio e femmina.

3.2 GENERE E DANZA

Dopo aver delineato i concetti di genere e identità di genere, è opportuno approfondire la relazione che coinvolge la danza e il genere.

*“In dance and other physical activities, men and women are often thought to move differently due to innate differences in body structure.”*⁶⁵

Wendy Oliver e Dough Risner, due affermati professori statunitensi che hanno collaborato per la creazione dell’opera “*Dance and Gender*” (2017), spiegano come nella danza e in altre attività fisiche uomini e donne si muovano diversamente a causa delle caratteristiche che differenziano le loro strutture corporee.

*“These differences, along with a cultural tendency to highlight stylistic elements perceived as either masculine or feminine, have produced some distinctly gendered styles of dance [...]”*⁶⁶

⁶³ Ivi, pag. 38

⁶⁴ *Questioni di genere*; Raewyn Connell; il Mulino, 2011; pag. 45

⁶⁵ *An Introduction to Dance and Gender*; Wendy Oliver e Dough Risner; 2017; pag. 2

⁶⁶ Ibidem

I due autori statunitensi illustrano come queste differenze insieme alle tendenze culturali che caratterizzano l'individuo, e - come abbiamo potuto osservare in Connell - aiutano nella determinazione dell'identità di genere, abbiano prodotto alcuni stili di danza distinti per genere, come ad esempio il *Vogueing*, di cui parlerò più approfonditamente a breve.

Sebbene i fattori fisici giochino un ruolo importante nel movimento degli individui, la danza è qualcosa di più, che va oltre il movimento. L'importante infatti è l'osservazione di come gli individui affrontano mentalmente il loro lavoro da ballerini, coreografi o insegnanti.

*“By the time dancers develop into artists, often in their late teen years, they have already participated in shaping themselves into gendered beings.”*⁶⁷

Oliver e Risner affermano che quando i ballerini si sviluppano in artisti, spesso nel periodo della tarda adolescenza, sono già consapevoli della loro identità sessuale e di genere, che porteranno con sé durante le varie rappresentazioni, sia sociali che artistiche. Talvolta però lo sviluppo di un'identità di genere è il risultato di quelli che Raewyn Connell definisce *“modelli intermedi, confusi e radicalmente contraddittori”*⁶⁸, per i quali spesso vengono utilizzati termini come *“strano”*, *“effeminato”* o *“transgender”*. Queste parole possono mortificare un individuo, poiché chiaramente è proprio questo l'intento delle persone che ne fanno uso, e portarlo a sentirsi diverso ed emarginato dai propri coetanei. Questa situazione è esattamente quella vissuta dalla persona che ho intervistato, che mi ha raccontato della sua infanzia e di come è stato il suo ingresso nel mondo della danza. I brani in corsivo che seguono sono stati raccolti nel corso di una intervista e costituiscono la testimonianza di Alberto, nome di fantasia.

“Avevo circa sette o otto anni e ho iniziato con [...] questo stile un po' musical, un po' jazz che facevamo nella palestra del paese, io mi sono aggregato e mi è piaciuto appunto perché sono sempre stato un bambino creativo [...]. Mi ricordo che già quando ero molto piccolo, nonostante l'età, mi rendevo conto che non... di sentirmi un po' scomodo, non proprio a mio agio essendo l'unico maschietto della

⁶⁷ An Introduction to Dance and Gender; Oliver and Risner; 2017; pag. 2

⁶⁸ Questioni di genere; il Mulino; Connell; 2011; pag. 40

classe di danza e mi rendevo conto che agli occhi delle mie compagne di classe femmine ero strano... io maschio che ero lì a fare danza con loro ehm... nel senso che quando si dice: "tanto sono solo bambini, tanto non capiscono, tanto non hanno bisogno di spiegazioni", invece no, ti assicuro che da bambino il mio ingresso nel mondo della danza e del teatro l'ho vissuto con questa percezione: che io fossi nel luogo sbagliato." (Alberto)

Nel mondo della danza l'uomo ballerino ancora oggi si ritrova a essere vittima di discriminazioni e pregiudizi, sia che pratichi il balletto classico, sia che faccia parte dell'ampio mondo della danza urbana. In realtà, il concetto di base è che la danza non richiede un genere specifico, si può essere tutto ciò che si vuole perché ballare è espressione e liberazione del nostro io più profondo. Nessuno dovrebbe sentirsi fuori luogo scegliendo di ballare poiché la danza non ha genere, bensì si compone di un gran numero di stili che consentono all'individuo di esprimere liberamente e ai massimi livelli la propria personalità. Da tale risposta, si può osservare inoltre come, sin dalla tenera età, i bambini abbiano già interiorizzato alcuni stereotipi di genere. Ad esempio, mio fratello che ha 9 anni, ha sempre avuto i capelli lunghi, caratteristica che è sempre stata motivo di malessere per lui. Ricordo di averlo visto una volta tagliarsi una ciocca di capelli, con la scusa che gli andassero sugli occhi. In realtà era stato spinto a ciò da alcuni bambini che lo prendevano in giro, poiché nella mentalità comune, i capelli lunghi sono caratteristici delle femmine, non dei maschi. Tale pregiudizio non è da attribuire ai bambini, bensì all'educazione impartita dalla famiglia e dalla scuola dell'infanzia. Si dovrebbe adottare un approccio educativo più attento al genere, offrendo ai bambini punti di vista differenti ed evitando il radicamento degli stereotipi di genere. Il processo di acquisizione di un'identità di genere per un bambino inizia quando gli vengono presentati i primi giochi differenziati: alla bambina una bella bambola a cui pettinare i capelli, al bambino un pallone per introdurlo al mondo dello sport sin da subito.

"I bambini e le bambine erano, fin dall'inizio, chiamati maschi oppure femmine, venivano vestiti rispettivamente con i tipici abitini azzurri oppure rosa. [...] Ci si

aspettava che chi veniva vestito di azzurro si comportasse in maniera diversa da chi veniva vestito di rosa [...].”⁶⁹

È sin dalla giovane età che i bambini iniziano ad avere atteggiamenti vessatori nei confronti dei compagni che non si adeguano ai ruoli sessuali che la società gli richiede: per restare in tema, un bambino che balla viene preso in giro, una bambina che gioca con le macchinine può venire emarginata dalle bambine perché troppo maschile e dai bambini perché femmina.

“In età adolescenziale ho sempre cercato di circondarmi di persone che mi supportassero, mi ricordo tanto tanto spesso gli occhi delle persone quando magari si parlava di ballare sui tacchi, faccio vogue o il fatto che frequentassi ambienti vogue. [...] ad esempio al Xxxxxx⁷⁰ io unico maschio sui tacchi... una bella esperienza, che porterò con me tutta la vita ma un'altra cosa che mi porto dietro sono gli sguardi delle persone che hanno visto un maschio con un crop top e scoperto sui tacchi in discoteca...”. (Alberto)

Sguardi straniti di disapprovazione possono essere chiari segni di mascolinità tossica. Il termine “mascolinità” è definito dall'enciclopedia *Treccani* come: *“il complesso delle caratteristiche (aspetto fisico esterno, psicologia, atteggiamento e comportamento, gusti, ecc.) che sono proprie dell'uomo in quanto si differenzia dalla donna, o che a lui tradizionalmente si attribuiscono.”*⁷¹ La mascolinità non è tossica di natura, lo diventa quando va a ledere la sensibilità e il benessere altrui. Può essere definita come l'estremo ampliamento dei valori e delle caratteristiche considerati tradizionalmente maschili, come la potenza o il fatto di non esternare emozioni, il che porta l'uomo in questione a disprezzare apertamente coloro il cui genere differisce dal proprio sesso biologico.

“Dovevamo esibirci a Xxxxxxxxxx [...], un paesino piccolissimo, e mi ricordo che io dissi a Barbara: “guarda che io non me la sento di ballare sui tacchi, lo fate voi perché ho paura del giudizio degli altri”, quella fu l'unica volta che mi tirai indietro nel fare qualcosa con la danza”. (Alberto)

⁶⁹ *Questioni di genere*; il Mulino; Connell; 2011; pag. 167

⁷⁰ Discoteca della città di appartenenza di Alberto

⁷¹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/mascolinita/>

È da esempi come questo che è possibile individuare chiaramente la presenza di un'idea di mascolinità estremamente tossica tessuta solidamente nella nostra rete sociale. Quest'ultima deriva da una netta divisione di genere che vede impegnati uomini e donne in attività diverse. Per riprendere l'esempio del ballo sui tacchi, conosciuto più comunemente nel mondo della danza come *Heels*, posso asserire tranquillamente che secondo un'ideale comunemente diffuso, i tacchi alti vengono associati alla donna: hanno la funzione di slanciare la gamba, rendere la figura più sinuosa, oltre a rappresentare uno degli strumenti di seduzione più stereotipizzati e radicati in riferimento al genere femminile.

Questo tipo di ballo è caratterizzato da uno stile di base molto sensuale e se queste due variabili, ossia *Heels* e i tacchi, vengono decontestualizzate e associate a una figura maschile, la situazione può risultare ambigua, almeno per tutti coloro che sono esterni al mondo della danza.

“Viviamo in una società maschilista e omofoba e di conseguenza interiorizziamo dei concetti che prediligono il maschio che deve essere un maschio etero e la donna che deve essere una donna etero. [...]. Di conseguenza, per quanto noi proviamo a essere aperti mentalmente, certe volte io ho sentito anche negli ultimi due anni, delle frasi che mi fanno capire che un bambino che balla non è visto come una cosa normale quanto un bambino che fa calcio, tennis.” (Alberto)

La nostra è una cultura eteronormativa, il che significa che si basa sulla concezione che l'eterosessualità sia l'unico orientamento sessuale accettabile e che le relazioni coniugali o sessuali siano idonee esclusivamente se tra persone del sesso opposto. Naturalmente ciò è tutto tranne che inclusivo, al contrario: dà luogo automaticamente alla nascita di molteplici stereotipi. La parola “*stereotipo*” deriva dall'ambito tipografico e solo nel 1922 il termine è stato introdotto nel vocabolario delle scienze sociali. Secondo l'enciclopedia *Treccani* per stereotipo si intende:

“Un modello convenzionale di atteggiamento, di discorso [...]. In particolare, in psicologia, opinione precostituita, generalizzata e semplicistica, che non si fonda

*cioè sulla valutazione personale dei singoli casi ma si ripete meccanicamente, su persone o avvenimenti e situazioni”.*⁷²

Gli stereotipi si creano per il bisogno di categorizzare l’ambiente circostante, per semplificare la realtà e per poterla prevedere. Derivano inoltre da un altro bisogno, ossia quello di appartenenza e dalla necessità primitiva di mantenere una struttura di potere tra gruppi per ragioni storico culturali. È possibile però il cambiamento, ad esempio tramite l’attribuzione di maggiore importanza al rispetto e alla parità dei sessi durante il processo educativo, il che porterà alla creazione di modelli antistereotipati. È importante che questi messaggi vengano trasmessi sin dal principio e da più fonti possibili, come la famiglia, la scuola, i coetanei e i mass media, così da avere maggiori possibilità di educare l’individuo a uno stile di vita che non sia caratterizzato dalla differenza di genere. Anche se lentamente, si sta diffondendo un tentativo di aprirsi al cambiamento da parte della società: sempre più spesso l’uomo ballerino viene ammirato e non denigrato, e forse ciò è dovuto anche al potere comunicativo dei social media.

3.3 IL POTERE DEI SOCIAL MEDIA E LA CULTURA DIGITALE

“Per esperienza personale, mi pare che la mentalità degli altri sia cambiata perché non sento più tanta pressione nei confronti di un uomo che sceglie di fare danza. [...] Con il fatto che oggi abbiamo i social media e gli altri vedono che balli in giro per l’Italia e per il mondo, la gente si fa affascinare. [...] Vedo che la gente rimane proprio più affascinata quando dico che faccio il ballerino e ovviamente poi mi chiedono di fargli vedere qualche passo, domanda classica [...]” (Alberto)

La cultura digitale che si è creata non è solo l’acquisizione personale di capacità pratiche, ma è un insieme di esperienze, conoscenze, contenuti e relazioni simboliche molto complesse che danno vita a un intero mondo di azioni e significati. Uno dei social più in voga oggi è TikTok, una piattaforma di video sharing di origine cinese lanciata nel 2016 originariamente con il nome di Musically, che ha avuto un notevole incremento di iscritti principalmente durante il periodo della

⁷² <https://www.treccani.it/vocabolario/stereotipo/>

pandemia. Molti influencer sono presenti su questo social ed essi sono soliti chiamare i loro followers “community”, proprio ad indicare i comuni sentimenti ed obiettivi che spingono queste persone a sentirsi parte di questo gruppo. Talvolta gli stessi influencer si espongono definendo la loro community una “famiglia”: può sembrare azzardato poiché questa etichetta va a comprendere persone che non si conoscono realmente, ma forse risponde a quello stimolo di attaccarsi sentimentalmente a qualcuno che condivide ideali, passioni o pensieri, senza che lo si conosca realmente? Diciamo di sì: “*il bisogno di appartenenza è componente fondamentale del più ampio bisogno di socializzazione dell’uomo*”⁷³ e proprio per questo la nostra mentalità favorisce la costruzione di legami sociali.

3.4 IL VOGUEING

Il *Vogueing* rappresenta l’applicazione perfetta delle teorie che ho esposto sino ad ora. Non parliamo semplicemente di uno stile di danza, ma di un vero e proprio movimento culturale: la *Ball Culture* (o cultura *Ballroom*). Questa community nasce negli anni Sessanta del 1900 a New York, più precisamente nel quartiere di Harlem. La struttura della *Ball Culture* si ispira al funzionamento dei nuclei familiari e alle dinamiche che intercorrono tra essi: l’elemento base è dato da un raggruppamento di persone in una “famiglia”, che prende il nome di “*house*”. Queste ultime sono strutturate esattamente come un nucleo familiare con madre, padre e figli, e tra le più famose troviamo l’House of Ninja, House of Labeija e House of Xtravaganza. Una volta consolidato il nucleo, le *house* si sfidano in competizioni chiamate *ball*, suddivise in categorie. Un sistema tuttora in vigore, più florido che mai. Le competizioni, infatti, vengono ospitate da una *house*: ciascuna gara è dominata da un tema, che va rigorosamente rispettato, che influenza la scelta dell’abbigliamento, dell’acconciatura, fino al più piccolo dettaglio. La prima *ball* ufficiale si tenne nel 1964 ma lo stile divenne noto a tutto il mondo grazie all’uscita del singolo “Vogue” di Madonna (1990). A partecipare originariamente erano persone omosessuali afroamericani, ispanici, drag e donne transgender (*La storia della*

⁷³ <https://www.stateofmind.it/2015/10/senso-appartenenza-europa/> ; 24/10/23 data consultazione

Ballroom Culture; Antonio Lamorte; 2023). La comunità sin dagli albori rappresenta un posto sicuro per tutte le persone emarginate dalla società che in quel contesto non devono fingere di essere un'altra persona:

*“È come attraversare lo specchio, un mondo fantastico. Vai lì e ti senti bene al 100% a essere gay. Non è come nella vita, dovrebbe essere così nella vita.”*⁷⁴

La citazione estratta dal documentario *Paris is Burning* del 1990 è fondamentale per indagare e rappresentare la comunità *Ballroom*, dando voce alle persone e permettendo loro di fare luce sulla loro vita, vita che veniva vista come un tabù, inappropriata e scandalosa. Questi luoghi erano la risposta al bisogno di sentirsi sé stessi:

*“Quei balli sono la nostra illusione di essere delle superstar. Molti di questi ragazzi non hanno molto, alcuni non mangiano nemmeno [...]. Ball è la parola magica, puoi decidere di essere quello che vuoi: la seduttività, la bellezza, l'ingegno, il fascino, le conoscenze. Puoi diventare e fare qualsiasi cosa.”*⁷⁵

Come oggi, anche allora era un modo per evadere dalla realtà, una realtà che rigettava il loro stile di vita. Come accennato, durante questo spettacolo era possibile vedere diverse categorie susseguirsi in una serata:

*“Non tutti potevano indossare piume e parrucche, quindi nacquero categorie in cui tutti... ecco cosa fece cambiare davvero le ball, ci fu più coinvolgimento [...]. O hai un bel corpo, o sei molto alla moda, o sei molto bello... o sei molto autentico. C'è sempre qualcosa per tutti, per questo continuano a vivere.”*⁷⁶

Per fare alcuni esempi di categorie: città e campagna, ritorno a scuola, alta moda d'inverno. Non sarebbe facile elencarle tutte, ma una in particolare meriti una riflessione, ovvero la cosiddetta categoria *Realness*. Il termine *realness* in inglese significa autenticità, ma il suo significato in questo contesto è molto più ampio. Infatti, questa categoria, quando è accompagnata dal termine *realness*, sta chiedendo ai ballerini di immedesimarsi realmente nella parte e ciò comporta l'utilizzo di un abbigliamento consono e assolutamente realistico.

⁷⁴ *Video Paris is Burning*; trad. ita. Mario Maresca; 1990 – intervista ad anonimo

⁷⁵ *Video Paris is Burning*; trad. ita. Mario Maresca; 1990 – intervista a Pepper LaBeija

⁷⁶ Ivi

Molte persone all'epoca non avevano la possibilità economica di acquistare nuovi capi in occasione di ciascuna *ball*, così molto spesso rubavano, prendevano vestiti che la gente buttava, o li creavano da soli, abitudine quest'ultima che permane ancora oggi come tradizione. Ma a parte questo, cosa significa realmente essere autentici nella *Ballroom community*?

“È questa l'autenticità: se riesci a ingannare gli sguardi inesperti, ma anche quelli esperti, allora sei autentico. L'idea di autenticità è assomigliare il più possibile alla tua controparte etero. Più sei autentico più sembri una donna o un uomo reale, un etero. [...] È come ritornare a nascondersi, danno alla società quel che vuole vedere così non hanno problemi, invece di affrontare i pregiudizi sul loro stile di vita, si può andare in giro tranquilli, integrandosi con gli altri. Abbiamo eliminato tutti i difetti, gli errori, tutto ciò che può tradirci per continuare a farvi illudere. [...] Quando non si riconoscono, quando escono dalla ball alla luce del sole per prendere la metro e vanno a casa ancora vestite e senza farsi pestare a sangue, quelle sono le reginette dell'autenticità femminile.”⁷⁷

Una risposta certamente più che esaustiva, ecco cosa significa *realness*: mimetizzarsi tra la gente considerata “normale”, non dare nell'occhio e utilizzare un abbigliamento consono. Questa categoria poteva richiedere da un lato di “*assomigliare il più possibile alla propria controparte etero*”⁷⁸ e dall'altro di ricreare la perfetta copia del sesso opposto, talmente accurata da ingannare anche gli sguardi più attenti.

Il corpo in questo caso rappresentava da un lato il principale mezzo di espressione, e dall'altro una limitazione all'espressione dell'io più profondo: essere fisicamente un uomo e sentirsi donna non è una condizione da sottovalutare. Molti uomini in quella situazione si ritrovavano ad assumere misure malsane pur di emulare il più verosimilmente possibile le forme di una donna, ad esempio nutrendosi il minimo indispensabile e dimagrendo considerevolmente. A tal proposito, ho scoperto come alcune ricerche in merito abbiano dimostrato che il rischio di sviluppare disturbi alimentari per gli uomini GBQ+ è molto alto. Tutto ciò si spiega per via

⁷⁷ *Video Paris is Burning*; trad. ita. Mario Maresca; 1990 – intervista a Dorian Corey

⁷⁸ Ivi

dell' enfasi che la comunità gay pone sull' aspetto fisico e sull' ideale del corpo magro. Inoltre donne eterosessuali e uomini omosessuali possiedono un denominatore comune: entrambi hanno il desiderio di conformarsi all' ideale estetico del momento ed è proprio per questo motivo che possono essere maggiormente inclini a preoccuparsi per il loro aspetto fisico.

La danza ha il grande potere di unire le persone, ma anche quello di creare tensione tra loro: *“si può arrivare persino all' odio tra due individui, è come una guerra in pista”*⁷⁹. La creazione di diverse *house* ha portato ad una profonda competitività tra di esse, la quale viene sfogata in gara. Il mondo della danza non è mai stato un mondo sano, sia a livello fisico che morale, e la dimostrazione risiede proprio nella creazione di un livello di competitività talmente malsano da arrivare alla denigrazione dell' avversario

*“L' idea è quella di stendere l' avversario, anche con un colpo basso. Nasce tutto da una “lezione”: prima c' è la lezione, ovvero un insulto elevato a forma artistica. [...] Dici una cosa arguta e tutti si sbellicano dal ridere perché hai trovato un difetto e l' hai esagerato, è una lezione coi fiocchi.”*⁸⁰

Tali denigrazioni molto spesso si basavano sull' aspetto fisico: si trovava un difetto e si puntava sull' esagerazione dello stesso per poter colpire l' avversario che, nel caso della *Ballroom community*, era sempre legato all' apparenza e all' aspetto. Se lo scontro avviene tra gay e etero, non è la stessa cosa, è più un insulto:

*“Ma se si è uguali, bisogna trovare qualcosa di più raffinato [...], e allora parliamo dei nostri corpi ridicoli, delle facce cadenti, degli abiti kitsch. Denigrazione è: “non ti dico che sei brutta, ma non ce n' è nemmeno bisogno perché lo sai che sei brutta.”*⁸¹

Il corpo in qualche modo, e l' estetica in generale, sarà sempre un punto debole per un' elevata percentuale di individui, essendo l' accettazione di noi stessi un procedimento lungo e complesso, reso ancor più difficile dagli ideali di bellezza che la società ci impone. Basti pensare che il Vogueing come stile si ispira al mondo della

⁷⁹ *Paris is Burning*; trad. Ita. Mario Maresca; 1990 – intervista ad anonimo

⁸⁰ Ivi, intervista a Dorian Corey

⁸¹ Ivi, intervista a Dorian Corey

moda, alla plasticità delle pose, ai fisici scolpiti e snelli delle modelle e agli abiti alla moda che sfoggiavano. E se l'aspetto fisico risulta essere uno stigma per un individuo generico, si pensi per un ballerino o ancora, si pensi per un *voguer*. Ad oggi le categorie sono aumentate di numero e sono tra le più disparate, permettendo a chiunque di sfilare e di conseguenza, di non sentirsi fuori luogo. Con il tempo la comunità LGBTQI+ probabilmente ha sviluppato un legame interno più solido, dato dal fatto di dover unirsi per raggiungere un obiettivo comune, il che ha portato di conseguenza all'incremento del rispetto per il prossimo e allo sviluppo di un senso di protezione.

Il corpo, come spiega Willy Ninja (considerato il padre del *Vogueing*) nel documentario, è uno strumento di comunicazione:

*“Si può scegliere la pantomima del Vogueing. A volte io lo faccio, trasformo la mia mano in un contenitore di cipria o di trucco e mi imbelletto la faccia di fard, ombretti, eccetera a ritmo di musica. Poi giro la mano e la punto verso l'altra persona come se fosse uno specchietto e la invitassi a guardarsi. E poi faccio finta di truccarla, perché la sua faccia ha un disperato bisogno di una rinfrescata.”*⁸²

Il nostro corpo si può quindi avvalere di figure retoriche nella comunicazione di un atto: immaginiamo un mimo che, con il semplice movimento delle mani, inscena una situazione che fa parte dell'immaginario comune delle persone, che proprio per questo motivo saranno in grado di capire ciò che sta raccontando. Willy Ninja riporta l'esempio del momento in cui una persona si trucca: la mano può diventare un pennello, uno specchio o il trucco stesso, permettendoci di raccontare una storia. Il nome *Vogueing* si ispira alla celebre rivista di moda statunitense *Vogue* perché alcuni movimenti di danza ricreano perfettamente le pose delle modelle riportate nella rivista. Inoltre, come la *break dance*, questa danza si ispira ai geroglifici dell'antico Egitto e anche ad alcune forme di ginnastica: entrambe puntano a linee del corpo perfette, a posizioni strane (Willy Ninja, 1990). E quindi cos'è il *Vogueing*? È un movimento culturale che crea una comunità e dà la libertà di essere ciò che si vuole, quando si vuole, senza chiedere il permesso.

⁸² *Paris is Burning*; trad. Ita. Mario Maresca, 1990 – intervista a Willy Ninja

CONCLUSIONI CAPITOLO 3

In questo capitolo è stato approfondito il tema del genere in relazione al mondo della danza. Ho ritenuto opportuno in primis spiegare cosa si intende per “genere” e per “identità di genere” avvalendomi dell’aiuto di Raewyn Connell, una sociologa australiana che è solita trattare temi come quello del genere e del femminismo, e della sua opera “*Questioni di genere*”. Nel paragrafo successivo mi sono addentrata nel vivo del tema del genere nella danza e mi sono rivolta all’operato “*An introduction to Dance and Gender*” di Wendy Oliver e Dough Risner, supportato dal lavoro di Connel. Oltre a questi riferimenti mi sono avvalsa di un’intervista che ho condotto in collaborazione con un ballerino appartenente alla comunità LGBTQI+, nonché mio carissimo amico, per il quale ho utilizzato lo pseudonimo di “Alberto” per garantire la privacy delle informazioni rilasciate. Alberto ha raccontato il suo percorso, il cui obiettivo era fare della danza non solo la sua passione ma la sua professione, e il modo in cui la sua identità di genere si è rivelata con il trascorrere del tempo e di come abbia influito sulla sua vita, a livello sociale e artistico. Per concludere con un paragrafo volto ad accendere un riflettore sulla cultura *Vogueing* con l’aiuto del manifesto della *Ballroom Culture*: il film documentario “Paris is Burning”.

CAPITOLO 4

In questo ultimo capitolo verranno analizzate le interviste che ho condotto in questi ultimi mesi, che hanno l'obiettivo di dare un punto di vista personale e sincero al tema della mia ricerca. Per l'occasione ho chiesto disponibilità a dieci ballerine della mia scuola di danza e le risposte da loro date verranno confrontate per poter indagare un eventuale fil rouge e altrettante differenze di pensiero.

4.1 METODOLOGIA DI RICERCA

A partire dalla prospettiva teorica presentata nei capitoli precedenti ho condotto una ricerca qualitativa, la quale “si basa sull'utilizzo del linguaggio naturale e oggettivo per analizzare e descrivere il mondo sociale”⁸³ e che ho condotto a dieci ballerine della mia scuola di danza. Le dieci ragazze si suddividono in cinque minorenni e cinque maggiorenni e ho fatto questa scelta in quanto ho pensato fosse interessante avere un ulteriore metro di paragone e di conseguenza, un'interessante visione su come il mondo della danza viene percepito da ragazze di due fasce d'età differenti. Come anticipato nel capitolo precedente, per le intervistate ho scelto di utilizzare degli pseudonimi in modo tale da garantire loro la privacy. La traccia di intervista che ho creato si compone di undici domande alle quali le intervistate potevano rispondere apertamente senza seguire necessariamente l'ordine originale. L'intervista è un metodo di ricerca qualitativo e ne esistono tre tipologie: l'intervista non strutturata, quella semi-strutturata e quella strutturata. Nel mio caso si tratta di un'intervista semi-strutturata⁸⁴: è diretta da una guida che ha la funzione di strutturare il colloquio e l'intervistatore può farvi riferimento per contribuire alla conversazione e garantire che quest'ultima vada nella direzione desiderata. È definita semi-strutturata perché è caratterizzata da una certa flessibilità di scambio che da l'opportunità di approfondire punti che emergono durante il dialogo che nella fase di preparazione della traccia non erano stati rilevati. La mia posizione

⁸³ *Sociologia generale. Temi, concetti, strumenti*; David Croteau e William Hoynes; McGraw-Hill Education; pag. 63

⁸⁴ Ivi, pag. 69

nei confronti delle intervistate di base è di compagna di ballo, ma nei confronti delle maggiorenni, considerando che condivido con loro il corso, mantengo anche un rapporto di amicizia. Con le cinque ragazze minorenni condivido semplicemente la frequentazione della medesima scuola di danza, ma credo umilmente di essere per alcune di loro una figura di riferimento in quanto ragazza più grande con la quale si possono liberamente confrontare. Le risposte ottenute verranno confrontate per poter individuare eventuali parallelismi o differenze interessanti per poter avere un punto di vista più attento al dettaglio. Lascio di seguito la traccia di intervista:

1. Per la ricerca che sto conducendo, mi piacerebbe innanzitutto che mi parlassi un po' di te: quanti anni hai, quali sono le tue abitudini e ciò che ti piace maggiormente fare, etc.
2. In generale, qual è attualmente e come si caratterizza la relazione con il tuo corpo?
3. Se è cambiata, posso chiederti come fosse prima di conoscere la danza e intraprendere il tuo percorso in questo mondo?
4. In tal caso, com'è cambiata?
5. Ti senti libera, per quanto riguarda la quotidianità, di mostrarti liberamente in pubblico o provi qualche forma di malessere?
6. Se no, hai voglia di dirmi come mai non ti senti a tuo agio?
7. I social, se li hai, credi che possano in qualche modo influenzare la percezione che hai di te stessa fisicamente nel sentirti adeguata o meno ai canoni che ci vengono imposti dalla società?
8. Credi che ballare ti conferisca maggiore sicurezza nel poter essere te stessa senza alcun tipo di vergogna o malessere anche nella quotidianità?
9. Quando balli da sola, ti senti più sicura di esprimerti ai tuoi massimi livelli rispetto a quando ti esibisci di fronte ad un pubblico?
10. Se si, cosa ti blocca nell'esprimerti totalmente davanti a degli spettatori, e perché secondo te?
11. Infine, vorrei chiederti cos'è per te la danza, cosa significa ballare.

4.2 CORPO E ANIMA VANNO D'ACCORDO?

Il rapporto che ognuno ha con il proprio fisico può essere influenzato da diverse variabili e genericamente, lo classificherei come positivo, negativo o altalenante visti anche i risultati ottenuti dalla mia ricerca. È stato complesso per me determinare dove collocare alcune delle intervistate in base a ciò che mi hanno detto, perciò non sarò particolarmente rigida nella classificazione dei risultati.

“Attualmente sto cercando di accettare le mie caratteristiche/imperfezioni fisiche anche se non è semplice. Molto spesso mi guardo allo specchio e... che non mi sento ecco, soddisfatta di ciò che vedo... penso sempre che posso migliorare ma poi capisco che nessuno è perfetto e mi dico che sto già facendo tutto quello che posso fare per migliorare il mio aspetto capito? In sostanza il rapporto che ho con il mio fisico si può definire come “alti e bassi” perché comunque ci sono periodi in cui mi vedo bella e sono soddisfatta e accetto le mie imperfezioni, ma poi altri in cui preferisco non... non guardarmi allo specchio per come mi sento.” (Beatrice, 17 anni)

Molte hanno definito il rapporto con la loro fisicità come altalenante, il che è interessante in quanto è possibile denotare la tendenza a non volersi posizionare agli estremi, forse per il timore di ammetterlo a sé stessi, forse perché rimanere nel mezzo e non esporsi troppo è sempre rassicurante. D'altro canto stare nel mezzo può avere anche un'accezione negativa perché essere nella media ci rende uguali a tutti gli altri e di conseguenza sostituibili, ad alcuni ciò può andare bene ma per altri potrebbe essere segno di insoddisfazione personale, come nel caso di Cristina: *“Prima di conoscere la danza la relazione con il mio corpo era... molto negativa e ci sono stati momenti dove lo devastavo, facevo di tutto... di tutto per cambiarlo, ma in maniera non sana.”* (Cristina, 26 anni)

Molto spesso un rapporto malsano con il proprio corpo può portare alla nascita di disturbi dell'alimentazione. La ricerca della perfezione è una lotta inutile da combattere, ma molte persone gareggiano per raggiungere questo esigente obiettivo, il che le rende estremamente frustrate. Questi individui saranno in grado di gratificarsi solo nel momento in cui raggiungeranno lo standard prefissato. Il vero problema però si presenta nel momento in cui falliranno: nonostante l'impegno ed il

tempo investiti, la loro autostima in quel momento verrà colpita a tal punto da poter dare adito a disturbi d'ansia o dell'alimentazione di svilupparsi.

*“I Disturbi della Nutrizione e dell’Alimentazione anche detti semplicemente Disturbi dell'alimentazione sono patologie complesse caratterizzate da un disfunzionale del comportamento alimentare, un'eccessiva preoccupazione per il peso con alterata percezione dell’immagine corporea. Tali aspetti inoltre sono spesso correlati e bassi livelli di autostima.”*⁸⁵

Parliamo più esattamente di “*bassa autostima nucleare*”⁸⁶, che è sintetizzabile come una visione negativa globale di sé, incondizionata e altamente pervasiva. Essa non è correlata a risultati e prestazioni e diventa l'identità della persona che ne soffre, che solitamente avrà il bisogno impellente e perenne di confrontarsi negativamente con gli altri.

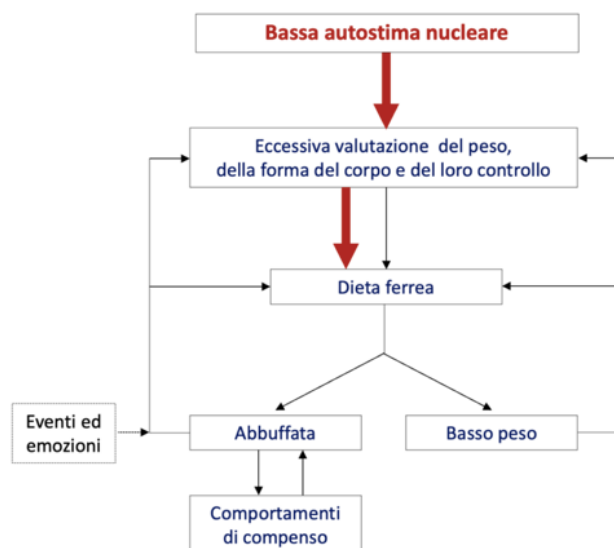
“Quando la bassa autostima nucleare coesiste con il disturbo dell'alimentazione, essa ostacola il cambiamento attraverso due meccanismi principali:

- 1. Crea senso di impotenza e sfiducia sulla possibilità di cambiare, influenzando negativamente l'adesione al trattamento*
- 2. Spinge la persona a inseguire con particolare determinazione il raggiungimento del successo in domini considerati importanti nella valutazione di sé (per es. il controllo dell'alimentazione, del peso e della forma del corpo), rendendo i cambiamenti in queste aree ancora più difficili.”*⁸⁷ (vedi figura 1)

⁸⁵<https://www.salute.gov.it/portale/donna/dettaglioContenutiDonna.jsp?lingua=italiano&id=4470&area=indennizzo&menu=vuoto>

⁸⁶ <https://www.aidap.org/2022/bassa-autostima-e-disturbi-dell'alimentazione-cosa-fare-quando-i-due-problemi-coesistono/>

⁸⁷ Ivi nota 2



(fig. 1)⁸⁸

Nel grafico sovrastante è possibile individuare una casella che riporta il termine “abbuffata” e vorrei porvi momentaneamente l’attenzione. In un articolo scientifico individuabile sul sito dell’AIDAP, ossia l’Associazione Italiana Disturbi dell’Alimentazione e del Peso, si parla del disturbo da *binge-eating* (BED):

*“Il disturbo da binge-eating (BED) è un disturbo dell’alimentazione riconosciuto nel DSM-5 (Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali) e caratterizzato da episodi di abbuffata non seguiti da regolari condotte di compenso. Questa condizione, alternata a diete rigide, può determinare fluttuazioni del peso ed aumento complessivo di peso nel tempo, [...]”*⁸⁹

Durante la raccolta dei dati per la mia ricerca una delle dieci ragazze ha confessato di aver sofferto di questo disturbo dell’alimentazione come conseguenza all’anoressia e il suo caso è l’esempio lampante di ciò che ho appena riportato:

“[...] Ho passato il momento in cui ero anoressica a vestirmi sempre attillata, avere vestiti in cui ehm... mi mostravo tanto e son o passata al periodo del binge-eating dove mi abbuffavo, dove sono ringrassata, dove mi è venuto il ciclo ma ho preso più chili del dovuto che magari non si vedevano neanche troppo ma per me era la fine, stavo malissimo. Tutti i giorni mi vedevo male, non volevo uscire, stavo sempre in tuta, non mi truccavo neanche più... non riuscivo a vedermi bene con

⁸⁸ <https://www.aidap.org/2022/bassa-autostima-e-disturbi-dellalimentazione-cosa-fare-quando-i-due-problemi-coesistono/>

⁸⁹ Ivi

nulla, stavo sempre in pigiama ed ero andata in una sorta di depressione... tutto perché girava intorno a questo.” (Daniela, 20 anni)

Nonostante certe problematiche possano emergere indipendentemente dalla danza, quest’ultima sicuramente non rappresenta un porto sicuro per chi soffre di disturbi dell’alimentazione. Coloro che decidono di intraprendere un percorso professionale nel mondo della danza devono presentarsi a diversi provini lavorativi, nei quali chi si occupa di selezionare i ballerini sarà tenuto a giudicare anche l’aspetto fisico del candidato. In una compagnia di ballo professionale, che sia di balletto o di modern-jazz, solitamente è richiesto un certo livello di omogeneità estetica all’interno del corpo di ballo e ciò comporta ad esempio una statura precisa e delle linee snelle e non particolarmente formose. Avere una buona predisposizione fisica è quindi importante sia per la prestanza tecnica del danzatore, sia per il raggiungimento del concetto di bellezza ed omogeneità visiva del corpo di ballo.

*“Non nascondiamoci neanche dietro al concetto di stile perché i vari stili esistono, è vero, ma la danza è comunque una sola quindi – fatta eccezione per l’HipHop e tutti gli stili ad esso collegati – per quanto riguarda il neoclassico, il modern-jazz e varie tecniche contemporanee, i requisiti sono esattamente gli stessi. [...] i requisiti a cui faccio riferimento sono: proporzioni, linee, elasticità, altezza, tonicità, collo del piede, equilibrio, mobilità articolare, coordinazione, capacità di salto, grande flessibilità, portamento.”*⁹⁰

Quelle che ho appena utilizzato sono le parole di Alessandra Celentano (1966), coreografa e maestra di balletto di alcune tra le compagnie italiane più importanti, come quella del Teatro dell’Opera di Roma o quella del Teatro alla Scala. Dopo aver ricoperto numerose volte il ruolo di prima ballerina durante la sua carriera, oggi è possibile vederla in veste di maestra presso il programma “Amici di Maria De Filippi” che va in onda su Mediaset. Il talent show in questione è seguito a tal punto che ciò viene detto e mostrato in puntata possiede un grande eco mediatico e a tal proposito, Alessandra Celentano non si è mai astenuta dal far presente questi requisiti, in quanto indispensabili, ai ballerini allievi della scuola di Amici. È

⁹⁰ <https://alessandrancelentano.it/index.php/2017/04/09/il-fisico-un-requisito-indispensabile/> blog di Alessandra Celentano

spesso criticata per la sua inflessibilità sul tema, in quanto certe parole possono pesare particolarmente sull'autostima dei ragazzi – sia di quelli ai quali si rivolge direttamente, che di quelli che si sentono presi in causa anche se spettatori – che nel caso peggiore possono sviluppare insicurezze tali da danneggiarli fisicamente. Come è possibile notare dall'inciso, la maestra Celentano ha specificato che molti di quei requisiti non sono validi per l'Hiphop e per gli stili ad esso connessi. Questo perché l'Hiphop si esprime in molteplici forme ed anche una persona formosa e priva di una certa conformazione muscolare può ottenere ottimi risultati grazie alle doti interpretative e alla tecnica. Nonostante questo però in Italia, a differenza degli Stati Uniti, si preferisce un elemento bello ma meno preparato tecnicamente rispetto ad uno meno piacevole ma più bravo. Ciò comporta quindi che i ballerini e le ballerine Hiphop del nostro paese risentano ugualmente di questi canoni, sentendosi inadeguati e “non abbastanza”.

“Non è la danza in sé ma il contesto, ehm... che creano le persone, i criteri richiesti. Io lavoro per la danza, che è un mondo malato, estremamente malato, e il fisico se prima era peggiorato affrontando una serie di alti e bassi. ora è anche peggio perché è un continuo confronto con lo specchio e con le tue compagne, è un continuo vedersi prima bene e un momento dopo malissimo. [...] Soffrendo di dismorfobia, questo fa male... fa malissimo perché non ti dà quella capacità di espressione nella danza che magari potresti avere in un momento in cui magari ti senti bene... poi ti vedi male e di conseguenza non riesci ad esprimerti perché pensi all'estetica.” (Daniela, 20 anni)

Dalle interviste sono emerse però anche risposte positive relativamente al modo in cui la danza abbia contribuito al miglioramento della relazione con la propria immagine. Nonostante alcune delle ragazze trovino in loro dettagli che non gradiscono, possiedono un buon rapporto con il proprio corpo e si impegnano nella ricerca di modi per apprezzarsi maggiormente:

“A volte non ho un bel rapporto con il mio corpo ma è una mentalità che ho sempre cercato di eliminare perché non mi ha mai preso in maniera patologica. Riconosco che abbia cercato delle imperfezioni, ad esempio di me odio i nei e che ho i capillari molto visibili ma al tempo stesso mi dico: «sono caratteristiche che mi

contraddistinguono dagli altri”. Tutte quelle che io chiamo “le mie imperfezioni” cerco nella mia mente di trasformare in cose che solo io ho, quindi diciamo che ho un rapporto abbastanza sano.” (Emma, 23 anni)

Tentare di migliorarsi non è sbagliato, basta farlo con la consapevolezza che siamo esseri fallibili e che l’obiettivo di perfezione assoluta è esagerato. Si possono attuare diverse tecniche per poter instaurare con il proprio corpo un rapporto migliore, come prendersi cura di noi stessi facendo ciò che più ci piace, che può essere truccarsi, prendersi cura della propria pelle o praticare sport. Detto ciò, visto e considerato che tutte le mie intervistate sono ballerine, ho chiesto loro se la danza avesse indotto un cambiamento in questo complesso rapporto. Nella maggior parte dei casi la risposta è stata positiva:

“Si ballare mi ha aiutata tantissimo perché con la danza sei, esposto completamente. Questo infatti mi ha permesso comunque di acquisire sicurezza maggiore in me stessa... infatti quando mi piace ciò che sto ballando e sono soddisfatta di come mi viene mi sento bella e sicura. Ciò mi ha portato negli anni e soprattutto crescendo a non vergognarmi più e ad essere anche più sensuale in certe coreografie.” (Beatrice, 17 anni)

Quello della danza è un ampio mondo che abbraccia tanti stili e al suo interno possiamo trovarvi ad esempio l’Afro, il Wacking, l’Hip Hop, la danza moderna o ancora, la danza classica. Posto il fatto che questi sono solo alcuni esempi, bisogna considerare che ciascuno di essi ha una personalità unica e speciale con la quale i ballerini possono immedesimarsi. Ogni danzatore solitamente ha uno o due stili che lo rappresentano maggiormente rispetto agli altri e che solitamente rappresentano i propri punti di forza, ma la sperimentazione e lo studio di stili che escono dalla nostra comfort zone permette di scoprire lati di noi stessi che normalmente non lasciamo trasparire o che prima ignoravamo:

“Si diciamo che è la relazione con il mio fisico è cambiata nel momento in cui mi sono lanciata in altri stili ecco... parlo ad esempio di Heels e Vogueing, che mi hanno fatto scoprire la parte più sensuale di me.” (Federica, 19 anni)

Ecco allora che la danza nelle sue svariate sfumature può essere considerata come uno specchio in grado di guardare dentro di noi e di individuare i caratteri più

nascosti della nostra identità, i quali possono uscire allo scoperto tramite la personalità dello stile di danza che ci accingiamo a studiare.

“La danza è l’anima che prende vita, è il respiro che si trasforma in armonia... ballare significa mettersi a nudo, lasciarsi andare e lasciare che il corpo parli la sua lingua segreta. [...] È un viaggio interiore che ti porta ad abbracciare il tuo corpo, la tua mente e il tuo spirito in un abbraccio senza fine.” (Giorgia, 16 anni)

4.3 PUBBLICO O NON PUBBLICO?

È stato interessante durante l’analisi delle risposte di intervista notare come alla domanda *“Quando balli da sola, ti senti più sicura di esprimerti ai tuoi massimi livelli rispetto a quando ti esibisci di fronte ad un pubblico?”* molte delle intervistate, nonostante la maggior parte riportasse problematiche ad accettare la propria immagine, preferissero l’esibizione in pubblico piuttosto che ballare nella solitudine di uno spazio sicuro e lontane dalla vista altrui. Posso dedurre che questa opinione in gran parte condivisa, deriverebbe dal fatto che sapere di ballare per qualcuno che ci osserva ci conferisce adrenalina e voglia di dimostrare ciò che siamo in grado di fare. Come sostiene Erving Goffman oltretutto, il quale è stato trattato nel primo capitolo, durante la rappresentazione l’attore deve mostrare ciò che di meglio ha da offrire per dare al pubblico l’impressione che egli desidera.

“No io, ehm, diciamo che tendo a preferire il ballare davanti a qualcuno, a un pubblico, perché è un’adrenalina diversa e mi sento molto sicura perché il pubblico mi dà la carica... quando sono in camera è più forse uno sfogo personale perché magari ehm, ecco ne sento il bisogno.” (Emma, 23 anni)

Sentirsi acclamati e capire che ciò che facciamo è cosa gradita ci compiace, soprattutto se ciò avviene pubblicamente. Ho potuto però capire che non per tutti è così il che di primo acchito può sembrare strano, ma la ragione è molto semplice: le persone più ansiose ed insicure nel momento in cui si va in scena faticano più degli altri a trasformare l’agitazione in grinta e quando non sono in grado, la famosa “ansia da prestazione” li travolge. Questa paura può incidere sulla memoria e comportare l’avvenimento di errori durante la rappresentazione oppure limitare il ballerino nel processo di comunicazione delle proprie emozioni.

“Questo è uno dei miei difetti più grandi... quando ballo da sola in camera mi sento come se fossi Beyoncé hahaha, poi quando sono davanti ad un pubblico o anche solo in sala riesco solo a dare una piccola percentuale di quello che voglio dare davvero... questo magari sempre a causa del mio fisico perché in camera non mi sento giudicata ecco, o magari per un fatto psicologico, non so bene.” (Giorgia, 16 anni)

Il palco, come è stato affrontato nel primo capitolo, è un buon esempio del concetto di ribalta espresso da Goffman, come d'altronde la cameretta lo è del retroscena. È sul palco che l'attore – in tal caso ballerino – porta in scena la sua performance, ma l'insicurezza può portare alla nascita di errori e alla riduzione della capacità comunicativa. L'espressività per Goffman è molto importante, infatti egli la divide in “*assunta intenzionalmente*” e “*lasciata trasparire*”⁹¹. Un buon autocontrollo può mascherare quelle che Goffman chiama “*emozioni reali*”⁹² dando al pubblico l'impressione desiderata ed inducendolo ad agire secondo il suo volere.

“Purtroppo, anche se può non sembrare... ecco io sono una persona molto insicura. Cerco di camuffare la mia insicurezza vestendomi bene e tenendomi curata ma la verità è che ci molte part del mio corpo che mi rendono ehm, fortemente insicura [...]” (Beatrice, 17 anni)

Pronunciando le parole: “anche se può non sembrare”, Beatrice conferma la teoria di Goffman sul “gioco delle informazioni”⁹³, dimostrando come falsità e dissimulazioni possono determinare il controllo delle opinioni che gli altri si fanno di noi, nonostante la verità si discosti da esse. La maschera però può essere tolta una volta chiuso il sipario ed entrati nel retroscena, il luogo più intimo dove le insicurezze non devono necessariamente essere celate:

“Ho imparato a lasciarmi andare anche davanti a un pubblico, ma raramente ho avuto l'occasione di ballare davanti a un'audience qualche coreografia o ecco, una musica che davvero lasci trasparire tutta me stessa o parli della mia storia. In quel

⁹¹ *La vita quotidiana come rappresentazione*; Erving Goffman; il Mulino; pag. 12

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Ivi*, pag. 19

caso non so se riuscirei a far passare tutta la vulnerabilità senza imbarazzo... come invece, magari faccio in privato.” (Cristina, 26 anni)

Trovarsi soli ed illuminati da un occhio di bue mentre cerchiamo di mettere a nudo le nostre emozioni più intime appare spaventoso solo a dirlo, ma è più semplice esprimersi quando accanto a noi abbiamo qualcuno con le medesime intenzioni e che non ci giudicherà:

“No io mi sento assolutamente più libera a ballare insieme al mio gruppo. Non cambia se davanti c’è un pubblico o siamo solo noi... con il mio gruppo di fianco mi sento libera al 100%.” (Heidi, 17 anni)

Il gruppo, o meglio la crew, per un ballerino è molto importate. Le persone che vi fanno parte solitamente rientrano tra quelle con le quali l’individuo instaura i rapporti più intimi e questo perché ballare in gruppo non è solo condividere felicità e allegria, ma anche dolore, insoddisfazione e vulnerabilità. Le compagne di ballo sono quelle persone con le quali, tramite la danza, comunichi qualsivoglia tipologia di emozioni, il che porta inevitabilmente ad aprirsi con loro nel modo più sincero. Ovviamente tutto ha il suo tempo ed è normale che questo rapporto non si instauri immediatamente, ma quando avviene rende l’atmosfera più familiare e sicura. Il mio gruppo quest’anno ha subito diverse perdite e non è stato facile ristabilire l’equilibrio che si era creato negli anni precedenti. I componenti di una crew sono come i membri dell’équipe di Goffman: essi operano nel retroscena per poter rappresentare una routine e hanno il compito di salvaguardare i segreti dell’attore, tenendo nascosto il passaggio da ribalta a retroscena.

Il palco personalmente lo vedo come un luogo libero perché puoi comunicare a chi ti osserva ciò che non sei in grado di trasmettere verbalmente. Una volta compreso il potenziale del palcoscenico lo si può utilizzare come valvola di sfogo, come un megafono per parlare a tutti quelli che ti guardano allo stesso tempo. Puoi dimostrare a te stesso di avere tante sfumature e di non rappresentare solo un colore, che puoi essere quello che vuoi quando vuoi.

“La danza per me è sfogo e libertà... mi da la maniera di esprimere le emozioni che non so manifestare a parole diciamo. Da loro un nome e le tira fuori da me... ci sono cose che so dire solo ballando.” (Cristina, 26 anni)

4.4 IL CORPO E I SOCIAL

I social sono nati originariamente per permettere alle persone di contattarsi e di allargare la propria rete di conoscenze anche a distanza grazie alla creazione di un profilo utente che rappresenta la carta d'identità dell'individuo. Da qualche anno a questa parte però allo scopo originario si è aggiunto il bisogno di sfruttare queste potenti reti comunicative per dimostrare e comunicare pubblicamente la nostra posizione sociale. I social sono diventati un palcoscenico: riflettono virtualmente la realtà sociale che caratterizza l'epoca corrente e tramite la creazione di post dalla pubblicazione immediata, consentono di comunicare velocemente ciò che vogliamo mostrare ai followers. È come se fosse sempre bandito un premio per chi mostra la vita migliore, l'aspetto più bello o l'alimentazione più sana. Ma ciò che vediamo è sempre lo specchio della realtà? Diciamo che da un lato sì, può essere, ma bisogna sempre ricordare che sui social media abbiamo la libertà di mostrare esclusivamente ciò che vogliamo, perciò possiamo dire che si tratta di una realtà filtrata. Sappiamo bene che la nostra società è profondamente intrisa di numerosi canoni di bellezza che dipendono direttamente dalla moda del momento e la maggior parte delle persone riporta il desiderio di uniformarsi a questi canoni per essere *considerate "oggettivamente belle"*.

"Stando molto sui social vedo tante ragazze bellissime che... ceh sembrano quasi Barbie e questo mi demoralizza un po', perché l'autostima che magari avevo una volta si è abbassata." (Giorgia, 16 anni)

*"When users compare themselves to that ideal and find that they do not meet it, they feel negatively about their body, leading to the development of body image pathology."*⁹⁴

Questi ideali sono dannosi perché nel momento in cui ci si rende conto di non poterli raggiungere ci si sente automaticamente inferiori, imperfetti e di conseguenza insoddisfatti. Questo può creare disturbi dell'alimentazione, dismorfofobia e tante altre possibili problematiche che non faranno altro che impedire l'apprezzamento di sé stessi.

⁹⁴ <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S174014452100125X>

Un ulteriore problema è rappresentato dal fatto che se non si raggiunge la perfezione lo si può far credere, ad esempio modificando le proprie foto con l'aiuto di appositi programmi. Molti influencer mentono relativamente al loro aspetto togliendosi le smagliature, aumentando la loro altezza o rendendosi più magri, ma così facendo non si rendono altro che vittime e portavoce di canoni di bellezza malati ed inverosimili che comunicano poi come normalità ai propri seguaci.

“Modificare le foto e usare dei filtri è proprio quello che va a costruire una realtà diversa da quella effettiva. Ci basiamo su cose che in realtà sono fittizie, su immagini che mmh, non sono vere e di conseguenza cerchiamo di trasportare questa cosa nella realtà, nella quotidianità. In realtà questa è una cosa che ci porta ad avere delle forti insicurezze e anche a livello mentale e... questo ci rovina. Non so come dire, però credo che la maggior parte delle mie insicurezze derivino proprio da quello che noi vediamo su internet.” (Ilaria, 22 anni)

È possibile però scegliere di lottare contro questi canoni ed evitare di farsi influenzare, ad esempio seguendo sui social solo coloro che scelgono di mostrare la verità per quella che è, dichiarandola come tale senza vergogna:

“I social hanno decisamente influenzato quello che pensavo di me per tanto tempo. Ho smesso di seguire tutti i creator che passavano una concezione di bellezza inarrivabile o standard non realistici... mentre invece ho iniziato a seguire account di ragazze che mostrano anche quelli che considerano i loro “difetti” ... ad esempio ehm, la cellulite, le smagliature o qualche chilo in più.” (Cristina, 26 anni)

Insomma, ciascun utente sceglie cosa condividere sui propri profili proprio come ogni attore porta in scena la performance migliore del repertorio. Naturalmente da questa selezione vengono escluse le parti che non si ha piacere rivolgere al pubblico e questo perché la necessità di essere socialmente accettati molte volte prevale. Se Goffman parla di maschere in tal caso possiamo parlare di filtri, così che l'individuo in questione possa trasmettere a tutti coloro che lo osservano ciò che desidera. Nel mondo della danza vale lo stesso, anzi, probabilmente il tutto risulta essere più amplificato visto e considerato che i canoni estetici non sono solo importanti, ma necessari per molte compagnie. Per quanto riguarda l'emisfero Urban

della danza si può pensare che la situazione sia più elastica ed inclusiva, ma sarebbe un errore: non si parla degli stessi livelli di rigidità, ma il corpo longilineo e una silhouette magra sono sempre più gradite rispetto al resto in contesti professionali, anche a discapito di un'ottima tecnica.

I social network sono un potente megafono riassumibile come una delle espressioni meglio riuscite del fenomeno della globalizzazione, ma come si è potuto evincere, non ha creato solo effetti positivi in quanto rendendo così facile la diffusione di informazioni, non pone particolare attenzione su quali tra queste siano dannose.

CONCLUSIONI CAPITOLO 4

In questo ultimo capitolo ho esposto ed analizzato i tre macro-argomenti principali che sono emersi dalle interviste che ho condotto a dieci ballerine. Il primo macro-tema che ho affrontato è stato il rapporto che lega la ballerina alla propria immagine corporea e come la danza può intervenire in questa relazione. Dall'analisi delle risposte ho riscontrato nella maggior parte dei casi un rapporto che le stesse ragazze hanno definito "altalenante", caratterizzato da momenti positivi alternati ad altri negativi che si alternano periodicamente. Da un'intervista in particolare è emerso il tema dei disturbi alimentari, sui quali ho deciso di porre la mia attenzione per spiegare nello specifico i fenomeni della bassa autostima nervosa e del *binge-eating* (BED). Essendo il mondo della danza colmo di canoni estetici può essere un'aggravante per chi non possiede un buon rapporto con il proprio corpo, ma dall'altra parte la danza può aiutare ad acquisire consapevolezza e maggiore sicurezza. Il secondo macro-tema risponde alla domanda: "pubblico o privacy?", mettendo in evidenza le preferenze delle ballerine per quanto concerne esibirsi davanti ad un pubblico o nella privacy di un luogo sicuro. È stata immediata l'associazione con le teorie di Erving Goffman e con i concetti ribalta e retroscena, perfettamente adattabili al palcoscenico e alle quinte per un ballerino. Come ultimo macro-argomento è stato analizzato il ruolo dei social media nella percezione che le persone hanno della propria immagine.

CONCLUSIONI

Questo studio ha condotto un progetto di ricerca relativo alla relazione tra le ballerine e il loro corpo all'interno del mondo della danza. A tal fine sono stati analizzati dei testi di riferimento e condotto una indagine qualitativa attraverso un questionario somministrato personalmente a dieci persone (intervista a ballerine). L'opera "*La vita quotidiana come rappresentazione*" (1997) del sociologo canadese Erving Goffman, analizzata nel **primo capitolo**, ha fornito alcuni concetti fondamentali, quali ribalta, retroscena, rappresentazione ed espressività, che hanno consentito di ampliare la comprensione della posizione della ballerina in quanto essere sociale. Goffman, inoltre, ha fornito le fondamenta teoriche per l'interpretazione dell'indagine qualitativa svolta nel quarto capitolo.

Il secondo capitolo aveva l'obiettivo di costituire una lente di ingrandimento sulla storia della danza in quanto forma d'arte e sulla evoluzione del ballerino. L'opera "*Storia della danza. Arte, cultura, società*" di Walter Sorell ha consentito di far luce su ciascun secolo a partire dal Medioevo sino ad arrivare ai giorni nostri. In particolare, il passaggio tra le diverse epoche è stato condotto analizzando i cambiamenti della posizione del ballerino e della danza in quanto arte in relazione alle culture e alle società che si sono susseguite. La società coeva ha sempre influenzato e determinato la visione che gli individui possiedono rispettivamente a diverse attività e situazioni, da questa considerazione è scaturito il contenuto del successivo capitolo, ovvero il rapporto tra genere e danza.

Il terzo capitolo, infatti ha approfondito il concetto di genere e di identità di genere, per i quali mi sono avvalsa di uno studio relativo all'opera "**Questioni di genere**" (1999) della sociologa Raewyn Connell. È stato inoltre analizzato il film documentario "**Paris is Burning**" (1990) che mette in luce la cultura Vogueing e la Ballroom scene, decisamente adatte in quanto congruenti a rappresentare la tematica analizzata. I concetti espressi nell'opera sono stati approfonditi grazie all'intervista condotta con un ballerino appartenente alla comunità LGBTQI+, che mi ha fornito un punto di vista proveniente dall'interno.

Infine, il quarto capitolo si è aperto con un primo paragrafo relativo alla metodologia utilizzata per condurre la ricerca qualitativa, per poi proseguire con

un'approfondita analisi delle risposte alle interviste. Il focus è stato posto principalmente su tre tematiche: il rapporto della ballerina con la propria fisicità con un approfondimento sui disturbi alimentari; la differenza tra esibirsi dinnanzi ad un pubblico o nella privacy di un luogo sicuro; l'influenza, positiva o negativa, dei social media sulla percezione del proprio corpo.

Il risultato ottenuto da tale lavoro di ricerca ha fatto emergere alcuni elementi degni di attenzione, quali la percezione "*altalenante*" del proprio corpo, il tema dei disturbi alimentari, il confine fluido tra sicurezza e insicurezza costituito dal contesto ambientale nell'ambito delle rappresentazioni, il ruolo dei social media nel definire canoni estetici e comportamentali.

BIBLIOGRAFIA

Connel 2011

Connell R. (2011), *Questioni di genere*, il Mulino; (ed. orig. 2009).

Croteau 2018

David Croteau e William Hoynes (2018), *Sociologia generale. Temi, concetti, strumenti*, McGraw-Hill Education; (ed. orig. 2015).

Goffman 1997

Goffman E. (1997), *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino; (ed. orig. 1959).

Oliver 2017

Oliver W., Risner D. (2017), “An Introduction to Dance and Gender” in Oliver W., Risner D. (a cura di), *Dance and Gender*, Univ Pr of Florida; (ed. orig. 2017).

Pontremoli 2018

Pontremoli A. (2018), *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Editori Laterza.

Santambrogio 2019

Santambrogio A. (2019), *Introduzione alla sociologia. Le teorie, i concetti, gli autori*, Editori Laterza.

Sorell 1981

Sorell W. (1981), *Storia della danza. Arte, cultura, società*, il Mulino; (ed. orig. 1981).

SITOGRAFIA

<https://www.treccani.it/enciclopedia/mascolinita/> (consultato il 24.10.2023)

<https://www.treccani.it/vocabolario/stereotipo/> (consultato il 24.10.2023)

<https://www.stateofmind.it/2015/10/senso-appartenenza-europa/> (consultato il 24.10.23)

Paris Is Burning, <https://www.youtube.com/watch?v=NGyTVsEGzTM> (consultato il 25.10.2023)

<https://www.salute.gov.it/portale/donna/dettaglioContenutiDonna.jsp?lingua=italiano&id=4470&area=indennizzo&menu=vuoto> (consultato il 27.10.2023)

<https://www.aidap.org/2022/bassa-autostima-e-disturbi-dell'alimentazione-cosa-fare-quando-i-due-problemi-coesistono/> (consultato il 27.10.2023)

<https://alessandrancelentano.it/index.php/2017/04/09/il-fisico-un-requisito-indispensabile/> (consultato il 31.10.2023)

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S174014452100125X> (consultato il 6.11.23)