



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI TRENTO

Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale
Centro Studi Interdisciplinari di Genere (CSG)

Secondo convegno nazionale del Centro di Studi Interdisciplinari di Genere
ATTRAVERSO I CONFINI DEL GENERE
Atti del convegno
a cura di Elisa Bellè, Barbara Poggio e Giulia Selmi

23-24 FEBBRAIO 2012
Facoltà di Sociologia, via Verdi, 26 - Trento

ATTRAVERSO I CONFINI DEL GENERE
a cura di Elisa Bellè, Barbara Poggio e Giulia Selmi

© Centro di Studi Interdisciplinari di Genere
Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale
via Verdi, 26 38122 - Trento
tel. +39 0461 281320
csg@soc.unitn.it

ISBN 978-88-8443-430-2

<http://events.unitn.it/genereconfini>

Indice

Introduzione <i>Elisa Bellè, Barbara Poggio e Giulia Selmi</i>	4
1. Sconfinamenti teorici - Oltre i confini dell'eteronormatività.....	10
“Il piacere di confondere i confini e la responsabilità di costruirli”: per una politica femminista post-umana <i>Restituta Castiello</i>	11
Conformità di genere e discorso eteronormativo <i>Tatiana Motterle</i>	30
Bioetica e questioni di genere <i>Luisa Tarchini</i>	46
Il genere e i suoi confini teorici, metodologici ed empirici. Dal diario di una ricerca sociale <i>Irene Pellegrini</i>	59
2. Ai confini della cittadinanza.....	80
La cittadinanza alla prova: “disabilità” e confini del genere <i>Flavia Monceri</i>	81
Ridefinire i confini della cittadinanza attraverso l'attivismo delle donne migranti <i>Erika Bernacchi</i>	102
Cittadinanza di genere: riferimento (solo) simbolico o concetto (anche) giuridico? <i>Anna Simonati</i>	123
3. Sul confine tra pubblico e privato.....	142
La violenza sulle donne: tra divieto di ingerenza nella sfera privata e obblighi positivi delle autorità statali nell'attuazione delle garanzie previste dall'art.8 e dall'art.2 della Convenzione europea dei diritti e delle libertà fondamentali <i>Teresa Manente</i>	143
Maschilità tra pubblico e privato. Disuguaglianze di genere nel lavoro di cura e modelli di maschilità a confronto <i>Francesco Della Puppa e Francesco Miele</i>	156
Tempi di lavoro, tempi di vita. La riproduzione istituzionale del confinamento femminile <i>Tania Toffanin</i>	176
Seclusione e modelli di “doppia presenza” <i>Francesca Alice Vianello</i>	202
Mobilità, accesso ai servizi e differenze di genere <i>Matteo Colleoni, Nunzia Borrelli e Francesca Zajczyk</i>	225

4. Rappresentazioni di un certo genere	255
Schiavitù dell'immagine? La bellezza come tecnologia di costruzione del genere <i>Ambrogia Cereda</i>	256
5. Corporeità e sessualità.....	281
Che cosa fanno realmente i genitali? <i>Daniela Crocetti</i>	282
I sensi del seno: immagini e parole sui confini del corpo, del genere e dell'umano <i>Angela D'Ottavio</i>	304
Partire da sé: storie di parto tra <i>naturalità</i> e <i>medicalizzazione</i> <i>Elisabetta Camussi e Alice Gritti</i>	325
Corpi al confino: la cittadinanza riproduttiva in Italia <i>Laura Lucia Parolin e Manuela Perrotta</i>	341
6. Genere al lavoro	353
Camioniste e maestri. Cittadinanza, confini e trasgressioni simboliche <i>Emanuela Abbatecola</i>	354
Un confine controverso: l'art. 8 d.l. 138/11 <i>Alberto Mattei</i>	382
7. Corpi tra pratiche e rappresentazioni	388
Il corpo danzante maschile, lo stigma e i suoi antidoti. Mobilitare significa(n)ti (corporei) di maschilità egemonica <i>Chiara Bassetti</i>	389
Domestiche, assistenti o dame di compagnia? Identità performative e pratiche lavorative di cura nelle narrative di donne migranti <i>Sabrina Marchetti</i>	414
8. Un certo genere di professioni	429
<i>Genere e scienza</i> nel presente. Continuità o discontinuità con il passato? <i>Alessandra Allegrini</i>	430
Io non ho paura: agire la maschilità in sala operatoria <i>Attila Bruni</i>	452
9. Storie di confine	466
Il corpo del soldato ai confini del mondo. La rappresentazione del corpo maschile negli scrittori della prima guerra mondiale <i>Cristina Gamberi</i>	467
Costruzione del corpo maschile e femminile nella nascita dell'identità nazionale e di genere	

nel XIX secolo	
<i>Francesco Muollo</i>	490
<i>Piccola guerra perfetta</i> di Elvira Dones: le donne tra centralità ed emarginazione	
<i>Silvia Camilotti</i>	513

7. Corpi tra pratiche e rappresentazioni

Il corpo danzante maschile, lo stigma e i suoi antidoti. Mobilitare significa(n)ti (corporei) di maschilità egemonica

Chiara Bassetti

1. Introduzione

“La danza è roba da finocchi”, una frase che tutti/e abbiamo sentito. Il processo di femminilizzazione – pratica e simbolica – della danza di teatro occidentale¹³⁰ iniziato nel XIX secolo (Burt, 1995), infatti, ha condotto al cosiddetto *problema del danzatore maschio* (Adams, 2005). Da un lato, nonostante il numero di ballerini sia aumentato nell’ultima decade¹³¹, la stragrande maggioranza delle persone che danzano come professioniste o aspirano a farlo sono donne: in Italia (Enpals, 2008; Bassetti, 2010), Francia e Gran Bretagna (Rannou e Roharik, 2006), Stati Uniti (Risner, 2008, 2009a, b; Van Dyke, 1996) e molti altri Paesi. Lo stesso vale, inoltre, per pubblico e appassionati/e (Baumol e Bowen, 1966; Istat, 2008; Federico, 1974; Siae, 2009). Dall’altro lato, il ballerino soffre di uno *stigma* (Goffman, 1963) che pare indelebile, che mette in crisi una delle sue identità primarie, quella di genere e, conseguentemente, sessuale, ma che nonostante tutto è possibile ridimensionare.

Sulla base della ricerca etnografica che ho condotto sul mondo della danza¹³², l’articolo si propone di analizzare le “tecnologie del genere”, individuali e collettive, che si esprimono in relazione ai corpi danzanti maschili. Quali sono le strategie di normalizzazione per gli uomini che danzano e per la danza-danzata-dagli-uomini? Quali le risorse simboliche e materiali cui attingere? Quali i significanti corporei e incorporati che è possibile mobilitare per esprimere/comunicare significati di *maschilità egemonica* (Connell, 1995; Connell e Messerschmidt, 2005)?

Ad essere rilevanti non sono solo le performance, extra-ordinarie, che hanno luogo sul palcoscenico – spesso criticate, soprattutto nel caso del balletto classico, per la rappresentazione dei ruoli di genere¹³³ – ma anche quelle, ordinarie, della vita quotidiana

¹³⁰ D’ora in poi si troverà solo “danza” per indicare questo particolare *mondo dell’arte* (Becker, 1982).

¹³¹ Risner (2009a) riporta un aumento del 56%, rispetto al 2004, degli uomini che studiano danza negli Stati Uniti. In Italia, la percentuale relativa di ballerini professionisti è passata dal 16,1% del 2001 al 21,54% del 2006 (Enpals, 2008).

¹³² Per maggiori informazioni sulla metodologia della ricerca rimando a Bassetti (2009: 326, 2010: 61-70).

¹³³ “Il balletto è uno dei modelli più forti della cerimonia patriarcale” (Daly, 1987: 16). Molte studiose hanno sostenuto quest’argomentazione (es. Adair, 1992; Foster, 1996; Hanna, 1988; Novack, 1993), mentre Baner (1998) ha proposto interpretazioni più complesse. Cfr. anche Thomas (1996, 1997).

(es. Butler, 1993; Garfinkel, 1967; Goffman, 1959, 1977; Martin, 2003). Il corpo, infatti, si presenta sempre come sessuato, dotato di caratteristiche fisiche specifiche, vestito e decorato in un modo piuttosto che un altro, “usato” e “mosso” in una *certa* maniera, (s)oggetto di alcune tecniche del corpo e non altre. Le caratteristiche legate alla corporeità e all’agire corporeo, pur incarnandosi nell’individuo in infinite combinazioni, sono associate, a livello delle rappresentazioni sociali, alla femminilità *oppure* alla maschilità. Esse costituiscono quindi risorse segniche per (de)costruire, praticare e (rap)presentare il genere.

È a partire da queste considerazioni che prendo in esame lo stigma del danzatore ed i suoi “antidoti”: dal regime dell’eccellenza artistico-professionale, allo scivolamento verso il polo atletico-sportivo (vs. artistico-estetico), ai molteplici modi in cui lo stile di danza può esprimere maschilità/femminilità in un *continuum* i cui confini interni, seppur labili, rimangono identificabili e, perlopiù, tacitamente identificati.

2. Genere e corporeità: normalità e devianza

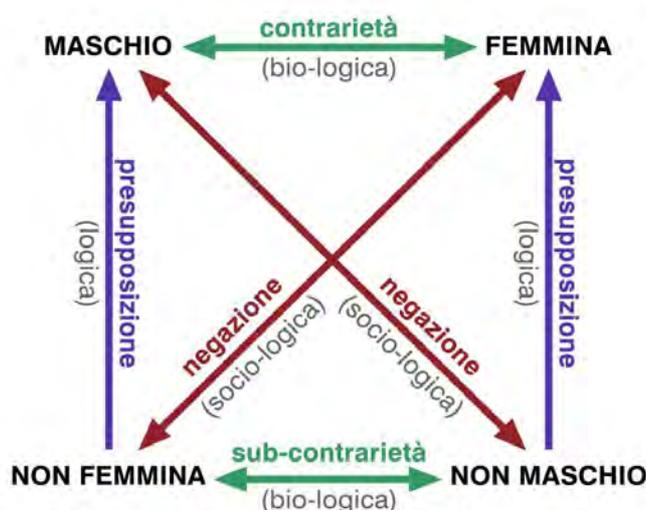
Nella cultura di senso comune, maschile e femminile costituiscono due categorie dicotomiche, corredate dei propri modelli dominanti e di attività più o meno appropriate o esemplificative (es. Connel, 1987; Goffman, 1977, 1979). Vi sono, dunque, corpi di sesso femminile che esibiscono caratteristiche corporee e incorporate ritenute proprie del genere femminile, mentre altri – devianti – che non le esibiscono e magari presentano alcune delle caratteristiche associate al genere maschile. Similmente, i corpi di sesso maschile possono esibire o meno caratteristiche rappresentative di maschilità e/o femminilità. Di fatto, ciascun corpo si situa in un punto specifico sull’asse delle proprietà e dell’agire corporei ritenuti maschili e, contemporaneamente, su quello delle proprietà e dell’agire corporei associati alla femminilità.

Le donne che, pur definite femmine, sono ritenute non femminili – i cui corpi cioè non esibiscono caratteristiche connesse alla femminilità (esilità, capelli lunghi, ecc.), né hanno (pienamente) incorporato le tecniche del corpo e l’*habitus* (Bourdieu, 1980) di genere (depilarsi, truccarsi, accavallare le gambe, ecc.) – vengono generalmente chiamate “maschiacci” o “mascoline”. È spesso il caso delle danzatrici *hip-hop*. In direzione uguale e contraria, coloro che vengono identificati come maschi – in quanto possessori di un corpo di sesso maschile – ma vengono ritenuti scarsamente maschili – poiché non presentano caratteristiche e non attuano pratiche associate alla maschilità (forza fisica,

muscolarità, ampi movimenti, radersi, ecc.) e/o ne presentano/attuano alcune associate alla femminilità – sono detti “femminucce” o “effeminati”. È la sorte del ballerino, soprattutto classico.

Se costruiamo il quadrato semiotico (Greimas, 1970) della dicotomia maschio/femmina (Figura 1), ottenendo così due ulteriori categorie, non-maschio e non-femmina, che potremmo identificare con ciò che viene comunemente definito “femminuccia” e “maschiaccio”, possiamo immediatamente notare la problematicità delle deissi, che presupporrebbero la perfetta identità di “maschiaccio” e maschio, da una lato, e “femminuccia” e femmina, dall’altro. Poiché il sesso biologico – su cui si fonda il discorso dominante che costruisce il genere in ottica dicotomica (Butler, 1990) – è, per ciascuna coppia, diverso tra i due termini, l’identità logica crolla, svelando la complessità che soggiace all’astrazione classificatoria e la distanza che intercorre tra sesso e genere.

Figura 1: Quadrato semiotico della dicotomia maschio/femmina



Ciò nonostante, a livello del senso comune¹³⁴, mentre nei due casi che occupano la parte superiore dello schema, l’individuo, ritenuto “normale”, riproduce il modello dominante, nei due inferiori viene considerato “deviante” e perciò stigmatizzato. Parte di tale stigma consta di pregiudizi circa l’orientamento sessuale: se per gli altri due casi il modello eteronormativo viene dato per scontato, l’inadeguatezza al proprio sesso/genere esibita da “maschiacci” e “femminucce” conduce ad implicazioni sociali di omosessualità.

¹³⁴ Schutz (1953) ci ricorda che la logica formale mal si applica alla vita quotidiana(mente esperita).

3. Il problema del danzatore maschio: storia di uno stigma

Per quanto concerne l'individuo maschio, la relazione di coniugio tra effeminatezza e omosessualità s'instaurò, nel discorso di senso comune occidentale, attraverso un processo storico preciso e nel pieno di quella che è stata pressoché unanimemente definita la crisi della mascolinità a cavallo tra Otto e Novecento (es. Carnes e Griffen, 1990; Fout, 1992; Mauge, 2001; McLaren, 1999; Mosse, 1996). Similmente, lo stigma del danzatore sorse in un determinato momento ed attraversò diverse fasi, trovando le proprie fondamenta in trame culturali e dicotomie concettuali che via via divenivano dominanti.

Il pregiudizio relativo agli uomini che danzano prese piede, per la prima volta in Occidente, nel XIX secolo, quando, col Romanticismo e l'invenzione delle "punte", le donne divennero le vere *star* del balletto – andando altresì a personificare la quintessenza della femminilità – e quest'ultimo divenne, dunque, "una cosa da donne". Gli uomini, che avevano sino ad allora dominato il campo della danza, attività ritenuta nobile o addirittura regale, iniziarono così ad allontanarsi dalle scene, tanto che, per la fine del secolo, si erano ormai pressoché eclissati (Bland e Percival, 1984: 12-13). Inizialmente, tuttavia, lo stigma non si fondava sulla presunta omosessualità dei ballerini, la quale, peraltro, non veniva ancora considerata quale tratto identitario. Esso, al contrario, affondava le proprie radici in quella cultura borghese che andava divenendo sempre più dominante: non solo la danza-danzata-dagli-uomini apparteneva ad un mondo aristocratico contro cui la borghesia si stava ergendo (Burt, 1995: 17); non solo l'attività non-lavorativa ritenuta più appropriata per l'uomo borghese venne ad identificarsi con lo sport, che da metà '800 subì un vero e proprio *boom*; il danzatore maschio sfidava anche le aspettative borghesi relative a ciò che un uomo (non) dovrebbe fare col proprio corpo e lo faceva andando sistematicamente ad occupare il versante femminile/femminino delle dicotomie concettuali che costruivano il genere nella società dell'epoca. Il ballerino, infatti, usa il proprio corpo a fini espressivi piuttosto che strumentali. Lo usa per esprimere sentimenti ed emozioni – vergogna di cui un uomo, individuo supremamente razionale, non dovrebbe macchiarsi – e lo fa pubblicamente. Egli, infine, esibisce il proprio corpo, ne fa *display* – ciò restando un fine in sé, non la conseguenza di uno scopo altro – e lo concede dunque allo sguardo altrui come oggetto da ammirare nella sua bellezza (vs. prodezza/utilità), un trattamento generalmente riservato al (passivo) corpo femminile (es. Bordo, 1999). Così facendo, non solo non occupa la posizione che

dovrebbe, quella – maschilizzata e quindi mascolinizzante – dello spettatore (Mulvey, 1989: 29), ma pone anche in una situazione d'imbarazzo chi invece lo fa e si trova a posare lo sguardo su corpi maschili piuttosto/oltre che femminili. Quest'ultima questione diverrà ancor più pregnante sul finire dell'Ottocento.

Fu a partire dalla fine del XIX secolo, infatti, che l'effeminatezza smise di essere connessa al lusso, all'ozio e a ciò che potremmo definire “correr dietro le sottane” – effeminato era, sino ad allora, un uomo come Casanova, ad esempio – e venne invece ad esser considerata come segno di omosessualità. Quest'ultima, parallelamente, smise di esser ritenuta questione “meramente” relativa alla scelta di un/a partner sessuale, a “un tipo particolare di atti vietati” (Foucault, 1976 [2009:42]), e, ormai indissolubilmente legata all'effeminatezza, divenne invece un concetto popolare, andando a produrre l'idea dell'omosessuale come tipo-di-persona, come “personaggio” cui la propria sessualità “è consustanziale più come una natura particolare che come un peccato d'abitudine” (*ibidem*)¹³⁵. Divenuta dominante questa trama culturale, bastò poco perché i significanti venissero associati ai significati, perché divenissero individuabili i *segni di effeminatezza-e-dunque-omosessualità*. Un ruolo fondamentale, in questo processo, lo rivestì la figura di Oscar Wilde, nonché il processo penale cui fu sottoposto e l'ampia copertura che ne diedero i media dell'epoca (cfr. Sinfield, 1994). La maschilità proposta da Wilde, il suo manierismo e la sua affettazione, lo stile di abbigliamento *dandy*, che, insieme a Lord Brummel, contribuì a creare, così come gli interessi estetici ed artistici non vennero più interpretati come scelte, ma come marchi fisici (Adams, 2005: 73), segni corporei – dunque naturali – della sua omosessualità e, per estensione, dell'omosessualità.

All'inizio del XX secolo, quando le inclinazioni artistiche erano ormai considerate uno dei tratti caratterizzanti dell'omosessuale¹³⁶, la visibilità di Serge Diaghilev, dei suoi amanti e dei *Ballet Russes* – coi corpi maschili che egli aveva riportato al ruolo di *star*, che faceva esibire sul palco in veste diversa da quella di *porteur* e di cui celebrava bellezza e carica erotica – fece il resto per costruire l'equivalenza della danza con il binomio

¹³⁵ Non è un caso che il termine “sissy” sia entrato in uso a fine Ottocento (Harper, 2010). Sulla terminologia di lingua italiana cfr. Dall'Orto (1986).

¹³⁶ Il sessuologo Krafft-Ebing (1903) descriveva il “tipo” effeminato di omosessuale come soggetto a nevrosi, predisposto a disturbi emotivi, spesso occupato in “lavori da donne” e dotato di interessi artistici. L'arte, in quanto rappresentazione emotiva del mondo interiore, era sempre più considerata attività femminile. Come sottolinea Battersby (1990), l'idea romantica del genio artistico non è altro che l'eccezione che conferma la regola, laddove è esattamente la – eccezionale, extra-ordinaria – genialità attribuita all'artista maschio (mai alle artiste) a fungere da elemento destigmatizzante. Ad esempio, alcuni critici accettarono le performance non ortodosse e l'eroticismo “non-maschile” di Nijinsky etichettandolo appunto come genio (Burt, 1995).

effeminatezza-omosessualità. Mentre “il balletto, nell’Europa occidentale non meno che in America, divenne un’arena privilegiata per danzatori, coreografi e spettatori omosessuali” (Garafola, 1999: 246-47), la danza di teatro fu legata a doppio filo con quella che era ormai divenuta una diade concettuale, ed una sfruttata nella classificazione dei membri sociali.

È in quest’ottica che l’iscrizione a scuola di danza di un figlio maschio può risultare problematica. Il desiderio di danzare può, già di per sé, venire letto come segno di omosessualità, per non parlare della sua pratica effettiva, attività estremamente inappropriata per un uomo. Inoltre, se lo studio della danza non produce un determinato orientamento sessuale, è pur vero che fa sì che il ballerino incorpori un *habitus* corporeo e apprenda delle tecniche del corpo (es. truccarsi, depilarsi, guardarsi lungamente e attentamente allo specchio) che vengono socialmente interpretati come segno di effeminatezza-e-dunque-omosessualità (cfr. anche Luciano e Bertolini, 2011: 139-40). Infine, la frequentazione di un ambiente dove non solo il numero delle donne supera nettamente quello degli uomini, ma i corpi si trovano anche frequentemente in contatto fisico l’uno con l’altro, nonché esposti allo sguardo altrui “a vari livelli di svestizione e nudità” (Wulff, 1998: 114), produce un modo di relazionarsi al corpo altro-da-sé e, più in particolare, al (corpo del)l’altro sesso diverso da quello proprio sia della maschilità egemonica, sia di colui che non danza.

A questo riguardo, Federico (1974: 252) parla di “minimizzazione occupazionale dell’attrazione sessuale”. Com’è possibile notare dal seguente estratto dalle note di campo, si tratta di qualcosa che viene insegnato, talvolta esplicitamente.

[...] iniziamo a massaggiarci vicendevolmente, alternandoci. L’insegnante ci invita ad esser curiosi/e, a non farci intimorire da certe parti del corpo e massaggiarle invece tutte allo stesso modo (ad esempio, ordina a Paolo di «non aver paura del seno»). [07-12-19 OP_Bertoni]

Secondo Wulff (1998), uno dei modi in cui vengono gestite le problematiche relative all’assenza delle “normali” convenzioni relative a contatto fisico e visibilità corporea è quello dei giochi verbali e degli scherzi a sfondo sessuale/erotico, dai doppi sensi al *flirt* più o meno esplicito. Si tratta, ritengo, di tecniche interazionali di minimizzazione – via ironia ed eccesso – dell’attrazione sessuale. L’antropologa, inoltre, sottolinea che

l'abitudine al contatto fisico “porta a tanto toccare, baciare e coccolare che sarebbe considerato strano, perfino offensivo, in molti altri contesti” (1998: 111). La minimizzazione dell'attrazione (etero)sessuale, da un lato, e, dall'altro, la massimizzazione del contatto fisico privo di implicazioni sessuali dirette costituiscono, per l'uomo, elementi di rinforzo dello stigma.

Per queste ragioni, alcuni uomini, pur interessati alla danza, evitano d'intraprenderla, ripiegando magari su altre occupazioni (critico, promotore, ecc.) che permettono loro di rimanere all'interno dell'universo tersicoreo con uno statuto partecipativo che, escludendo la corporeità dall'appartenenza, risulta meno stigmatizzante. Coloro che, invece, non rinunciano a danzare, si vedono costretti a strategie di normalizzazione basate sulla mobilitazione di significa(n)ti di maschilità dominante.

4. Le strategie di normalizzazione: antidoti

Nel discorso di senso comune occidentale, mentre per una donna la danza può costituire anche solo un semplice – e appropriato – hobby in cui sfogare la propria emotività e necessità d'espressione, l'hobby maschile per antonomasia è, a partire dalla nascita della cultura borghese, lo sport. Le strategie di normalizzazione, dunque, sono passate e passano, da un lato, per la (rap)presentazione della danza, quando praticata dagli uomini, come professione piuttosto che hobby o “mero” lavoro esecutivo, mentre, dall'altro, per il suo incorniciamento quale attività atletico-sportiva. Inoltre, lo sviluppo e la moltiplicazione di diversi stili di danza – che non solo rappresentano il genere e i ruoli di genere in modo più o meno tradizionale, ma presentano anche differenze relative ai modi di muovere e decorare il corpo, modi più o meno congruenti all'uso che un uomo dovrebbe farne – non solo hanno contribuito a mutare e complessificare la rappresentazione della danza nel mondo occidentale, ma hanno anche reso disponibili molteplici risorse simboliche e materiali utilizzabili per esprimere e comunicare maschilità/femminilità (più o meno) egemonica/enfatizzata.

4.1 Il regime dell'eccellenza artistico-professionale: creatività e virtuosismo

In generale, la percentuale di uomini in un gruppo dato di praticanti di danza – sia una compagnia, una classe, ecc. – aumenta all'aumentare del grado di professionismo ed eccellenza del contesto. Nelle scuole private di provincia si è fortunati se si trova anche

solo un ballerino, mentre nelle accademie (semi-)professionali più centralmente locate¹³⁷ la percentuale di uomini è più alta. Wulff (1998: 110), cercando di sfatare quello che ritiene un mito, afferma che nelle quattro compagnie di danza classica d'altissimo livello da lei osservate la percentuale di uomini variava tra quasi il 40% e quasi il 50%. L'antropologa, tuttavia, conferma indirettamente quanto osservato sopra: si tratta, infatti, di una parte molto piccola del mondo della danza, benché centrale nel sotto-mondo del balletto, mentre la maggior parte dei/lle professionisti/e, perlopiù donne, lavora al di fuori delle grandi organizzazioni istituzionali, come *free dancer* e/o in compagnie indipendenti (Bassetti, 2010; Luciano e Bertolini, 2011). Ad ulteriore conferma, quanto riporta Adams (2005: 66, corsivo mio) in merito al successo del *reframing* del danzatore quale atleta:

“atleticismo e muscolarità avrebbero dovuto portare al danzatore maschio accettazione e rispetto da parte della società più ampia. Il fatto che debbano ancora riuscire a farlo *ad ogni livello tranne quelli più alti* ci dice molto sull'importanza del contesto in cui i corpi appaiono e si muovono, sui limiti della mascolinità e sulla complessità del genere come identità incorporata”.

Gli uomini, quindi, sono presenti in maggior misura nelle zone centrali del campo (Bourdieu, 1992), nei contesti cosiddetti *di eccellenza*, nonché nelle posizioni di autorità. Si tratta di una strategia di normalizzazione collettiva che è possibile vedere all'opera in altri settori lavorativi femminilizza(n)ti. Così come i coreografi e i direttori artistici delle compagnie più famose (e finanziate) sono perlopiù di sesso maschile, nel caso della cucina o della sartoria la posizione di *Chef* nei ristoranti più quotati o la direzione delle grandi case di moda è pressoché riservata agli uomini. Potremmo anzi affermare che questi “mestieri” divengono, nel discorso dominante, “professioni” solo se/quando anche gli uomini iniziano ad occuparsene. Quando ciò accade, tuttavia, le posizioni apicali si trovano generalmente già precluse alle donne, così permettendo ai colleghi di non avvicinarsi né mescolarsi “troppo” al genere dicotomicamente opposto al (e in relazione al quale si costruisce il) proprio.

Nel caso della danza, a partire approssimativamente dalla seconda metà del Novecento, premi, borse di studio, finanziamenti, ecc. vengono assegnati nella maggior parte dei casi a uomini e sono altresì questi ultimi a detenere il maggior numero di posizioni d'autorità, sia nelle scuole, accademie e università che nelle compagnie (Hanna, 1988; Risner, 2008;

¹³⁷ Per un'analisi dei poli centrali e periferici del campo della danza italiano cfr. Bassetti (2010: 93-96).

Van Dyke, 1996). Ancora: se in ambito formativo (gl)i (aspiranti) danzatori ricevono generalmente maggior attenzione delle colleghe (Risner, 2009b), sul mercato lavorativo godono di maggiori opportunità d'impiego, raggiungono visibilità e successo più facilmente/velocemente e vengono sistematicamente meglio retribuiti¹³⁸.

Se questi sono gli elementi per così dire strutturali che definiscono le differenze di genere nel campo della danza, occorre anche considerare che, al livello simbolico e discorsivo delle rappresentazioni culturali, l'eccellenza si declina comunque in modo diverso per il ballerino e per la ballerina. Le categorie di giudizio applicate sono differenti, e lo sono tanto all'interno del campo professionale – si pensi alle audizioni e, più in generale, al reclutamento; ai premi, borse di studio, ecc. cui si è accennato; alle prove e all'interazione coreografo/a-interpreti – quanto, in un rapporto di reciproca influenza e mutuo rinforzo, nella società più ampia. Laddove la danzatrice è giudicata per la sua bellezza e perfezione tecnica (Sorignet, 2004), come *(s)oggetto estetico*, il danzatore, che non a caso può aver speso molti meno anni dedicandosi allo studio della danza, è invece valutato attraverso “criteri meno normativi”, secondo la propria “forza, creatività o energia” (Saura, 2009: 40), come *soggetto creativo*. Il corpo del ballerino non riesce, certo, a rimanere del tutto avulso da un giudizio estetico sulla sua bellezza, ma questo viene esercitato secondo categorie meno stringenti rispetto a quanto accade col corpo femminile, così che lo “spettro di accettazione” (Dean, 2005: 763) risulta molto più ampio e variegato. Ciò costituisce, di per sé, un antidoto allo stigma, poiché allontana il ballerino da uno degli elementi associati al genere femminile: la produttività sessuale (Adkins, 1995). Le capacità tecniche, d'altra parte, non sono irrilevanti, ma possono venir compensate da qualità soggettive come forza, energia, creatività, generalmente incorniciate in termini di genialità artistica e/o, come vedremo, atletica (cfr. anche Gard, 2001: 218).

Si potrebbe affermare che, laddove il corpo danzante femminile è guardato, esso stesso, come opera d'arte, oggetto semovente per così dire, niente più, o quasi, di una marionetta nelle mani del coreografo, quello maschile, al contrario, non viene considerato un corpo, ma *il corpo di* un soggetto, ed un soggetto che, con quel corpo ma grazie alle proprie doti artistiche e/o fisiche, crea, fa arte. Se la ballerina è arte creata, il

¹³⁸ In Italia, nel 2006, le giornate lavorative annue erano mediamente 61,0 per i ballerini e 51,1 per le danzatrici; la retribuzione media giornaliera 96,17 contro 68,56 euro (Enpals, 2008). Sebbene, a seguito della riorganizzazione delle professioni dello spettacolo (D.M. 15 marzo 2005), i dati più recenti non consentano di isolare “ballerini e tersicorei” dal resto del gruppo d'appartenenza, a livello aggregato la situazione, nel 2010, non era mutata (Enpals, 2011).

ballerino è creante arte. Ora, se un corpo maschile che si pone come oggetto dello sguardo spettatoriale costituisce, come accennato, un problema, allora trasformare quel corpo in soggetto attivo lo risolve parzialmente: il danzatore non fa *display* del suo corpo, le cui caratteristiche estetiche non sono poi così rilevanti, ma della sua arte; lo spettatore non (rischia di) guarda(re) il corpo del ballerino come uno femminile, che è invece lecito oggetto di sguardo e desiderio, ma come *corpo di* un artista impegnato nell'atto di fare arte, un atleta nell'atto di mettere alla prova le proprie capacità fisiche (sebbene queste non abbiano fine strumentale ma estetico).

In sintesi, l'eccellenza artistico-professionale, testimoniata dalla posizione occupata nel campo, costituisce, in quanto marcatore simbolico di maschilità, un antidoto allo stigma. A ciò s'aggiunge una definizione di eccellenza differente rispetto a quella applicata alle donne. Da un lato, essa riduce la necessità del danzatore di essere sessualmente attraente – richiesta cui è soggetto il corpo femminile, perciò inadatta al suo opposto maschile – e, così facendo, risolve parzialmente anche il problema dello spettatore. Dall'altro, aumenta l'importanza relativa e la visibilità sociale di alcuni aspetti della professione, legati alla creatività artistica e/o prodezza atletica, che, nel caso delle ballerine, ricevono scarsa o nulla attenzione. Il danzatore viene cioè legittimato in quanto *virtuoso*; la sua genialità, l'*eccezionalità* del suo talento possono costituire, come fu per Nijinsky, un elemento destigmatizzante, capace di bilanciare una altrimenti inappropriata eccezionalità comportamentale.

4.2 La danza come attività atletico-sportiva: autocontrollo e autosuperamento

A parità di eccezionalità, tuttavia, quello estetico-artistico resta un campo d'attività più ambiguo e problematico, per l'uomo, di quello atletico-sportivo. A partire dalla sua diffusione di massa dalla metà dell'Ottocento, lo sport si configura come sito fondamentale di pratiche mascolinizzanti (Whitson, 1990: 28), in termini sia dell'uso che si fa del proprio corpo, sia della mascolinità che tali pratiche possono inscrivere su di esso, rendendolo così *visibilmente* più maschile. Nel film *Billy Elliot* (GB, 2000) il protagonista si difende così: “Non è solo per finocchi, papà. Alcuni hanno addirittura il fisico di un atleta”.

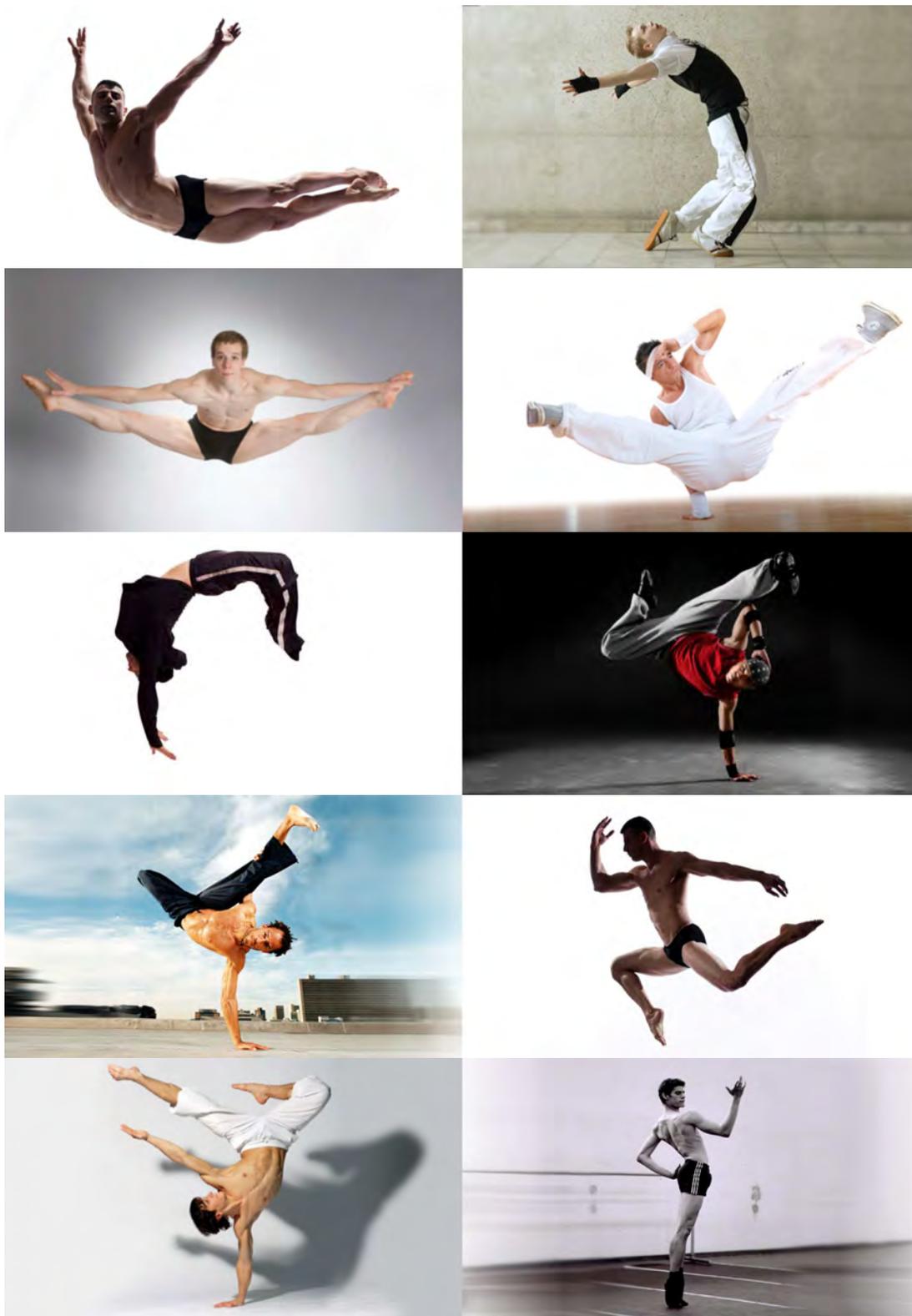
Sono dunque stati numerosi, come già rilevato (es. Adams, 2005; Gard, 2001, 2006; Risner, 2008), i tentativi di normalizzazione della danza-danzata-dagli-uomini – nonché d'incoraggiamento della partecipazione maschile (Crawford, 1994) – attraverso la sua

sportivizzazione. A partire da Ted Shawn, molti tra danzatori, coreografi, critici ed altri “esperti” hanno scritto al fine di presentare la danza come attività sportiva, ponendo l’accento sulle doti atletiche richieste al ballerino, sulle sfide corporee che questi deve affrontare e, conseguentemente, sul superamento che egli compie dei propri limiti fisici. Gene Kelly realizzò addirittura un programma televisivo, *Dancing is man’s game*, che mostrava famosi sportivi colti nell’atto di eseguire i movimenti del proprio sport, che venivano poi ripetuti, in forma più astratta, da alcuni danzatori.

I tentativi di ridefinizione, d’altra parte, non si sono limitati a strategie discorsive, attuandone anche di materiali, corporee: dall’esibizione, sul palco o altrove, di corpi atletici e muscolosi, impegnati in movimenti ampi ed energici – si pensi a Nureyev, Baryshnikov, Bolle, famosi, tra le altre cose, per gli incredibili salti – alla loro (s)vestizione mirata non solo ad aumentarne la visibilità, ma anche ad avvicinarli a quelli degli atleti. Col passare del tempo e degli stili, infatti, anche l’abbigliamento è andato mutando: se per la danzatrice possiamo parlare di parziale de-romanticizzazione, per il ballerino la tendenza generale, sebbene diversamente declinata in ciascuno stile, è quella dell’atleticizzazione/sportivizzazione. L’idealtipo di riferimento va dal ginnasta dell’antichità classica, al lottatore greco-romano, all’atleta olimpionico; dal contemporaneo frequentatore di palestra, al praticante di arti marziali, al campione sportivo (Tavola 1).

Questa strategia non fa semplicemente leva sulla classificazione dello sport quale attività appropriata per gli uomini, né solo sull’idea secondo cui un corpo muscoloso e forte è – o deve essere – un corpo maschile (e viceversa); essa s’intreccia ad altre due tematiche di fondamentale importanza nel discorso moderno, che sono simbolicamente connesse alla maschilità e che è possibile far emergere riguardo lo sport così come la danza: autocontrollo e autosuperamento.

Tavola 1: L'iconografia contemporanea del danzatore: alcuni esempi



Fonti: Photos.com

immagine in basso a dx: <http://yayandstuff.tumblr.com/post/7672838115/randomivity-thiago-soares-this-is-sooo-good>

Come già ricordava Goffman (es. 1956, 1959), il controllo di sé e del proprio corpo – cui la danza, come lo sport o le arti marziali, può contribuire¹³⁹ e di cui il danzatore, come lo sportivo o il *judoka*, può fare *display* – costituisce un valore fondamentale della disciplinata (Foucault, 1975) modernità occidentale. Esso si colloca, altresì, sul versante maschile della dicotomia di genere – è l'uomo colui che, a differenza della donna, schiava della sua incontrollata emotività fino alla cosiddetta isteria, sa controllarsi e possiede quindi un *self* adeguato alla sfera pubblica – e si candida perciò come potenziale antidoto allo stigma. La trama tacita che soggiace a questa strategia è la seguente: il ballerino, danzando, non esprime le proprie emozioni, come fa la ballerina, non lascia libero sfogo al proprio sé (interiore), egli esercita piuttosto la propria – eccezionale – capacità di autocontrollo, domina e padroneggia il proprio sé (corporeo).

In secondo luogo, se, nel controllare se stesso, l'individuo si autosupera per definizione, occorre anche considerare che il danzatore, come l'atleta, si trova davanti molte “sfide” corporee, che si configurano come altrettante occasioni di superamento di sé e dei (propri) limiti fisici: saltare più in alto può essere presentato quale obiettivo del ballerino come del cestista. Il superamento dei limiti e la sopportazione del dolore che spesso ne consegue – autosuperamento essa stessa – costituiscono un altro mito, tutto maschile, della cultura occidentale moderna, e di quelle sportiva e dello spettacolo in particolare: l'ideologia del dolore nascosta nella figura romantica del virtuoso (Alford e Szanto, 1996: 6-12), la normalizzazione del dolore e dell'infortunio tipica del mondo dello sport (Nixon, 1993) e di quello della danza (Aalten, 2007; Wulff, 1998¹⁴⁰) pertengono simbolicamente, tanto quanto forza e muscolarità, alla maschilità egemonica – indipendentemente dal fatto che anche sportive (es. Malcom, 2006) e danzatrici facciano propria quest'etica.

Tuttavia, questa strategia di normalizzazione, che consiste, in sintesi, nell'enfaticizzazione dei tratti mascolinizzanti della danza-come-pratica (piuttosto che come professione/arte), non ha avuto, nonostante gli sforzi ingenti e collettivi, diffuso successo. Come nota Adams nel brano citato, infatti, occorre ricordare l'estrema rilevanza del contesto:

¹³⁹ L'apprendimento delle danze di corte contribuì a disciplinare ed educare all'autocontrollo i membri della società dell'epoca (Filmer, 1999). Più tardi questo ruolo venne assunto dallo sport. È possibile ipotizzare che, nelle società orientali, un ruolo simile sia stato svolto dalle arti marziali, che non a caso, negli ultimi decenni, hanno avuto successo anche in Occidente, come, viceversa, la danza accademica in Oriente.

¹⁴⁰ L'antropologa rileva come chi danza ami “forzare” se stesso/a oltre il limite, fino a provare dolore, al quale tuttavia s'affianca “il piacere di esser capaci di muovere e controllare il proprio corpo *al di là* delle *ordinarie* attività motorie” (Wulff, 1998: 107, corsivo mio).

incorniciando i corpi che lo abitano e le loro attività, esso mette in campo ulteriori significati, capaci di imprimere diverse sfumature alle medesime risorse segniche. Se indossata da Yuri Chechi agli anelli, piuttosto che Massimiliano Guerra sul palco, la stessa tutina elasticizzata acquisisce un diverso significato. Se un ballerino è in spiaggia, la visibilità del suo corpo non abbisogna di altra legittimazione se non quella fornita da un contesto in cui la visibilità di tutti i corpi è consentita oltre la norma, e per ragioni strumentali; il suo corpo, inoltre, viene ammirato – dalle donne come dagli uomini – in quanto corpo maschile. Al contrario, in teatro, dove la visibilità è fortemente asimmetrica, il *display* corporeo del danzatore, benché legittimato dall'occasione rituale, soffre della mancanza di una ragione che non sia puramente estetica; inoltre, la muscolosità del suo corpo non viene considerata qualità del corpo maschile, ma del corpo danzante, perdendo così molta della sua carica mascolinizzante.

4.3 Il continuum stilistico: confini e giochi di in/congruenza

Goffman (1974[2001: 311]) definisce lo stile come “mantenimento dell'identificabilità espressiva”. Quest'ultima – ed i giochi di in/congruenze che essa consente – costituiscono, a mio giudizio, la chiave della costruzione e (rap)presentazione di sé. Anche lo stile di danza e/o coreografico può fornire, una volta divenuto identificabile, un sistema di segni che tanto il singolo ballerino (o ballerina) quanto il mondo della danza collettivamente inteso possono sfruttare per presentarsi all'altro-da-sé in un modo piuttosto che in un altro.

Così come ciascun genere, ciascuno stile di danza presenta modi tradizionalmente ritenuti appropriati di muovere il corpo. Si tratta sia di movimenti diversi (es. *fouetté* vs. *kick*), sia di maniere diverse di eseguire uno stesso movimento (ritmo fluido o spezzato, tensione verso l'alto o il basso, ecc.). Diversi stili, dunque, non solo, com'è stato sottolineato (es. Banes, 1998; Fisher e Shay, 2009), mettono in scena diverse maschilità/femminilità, ma richiedono anche – e (ri)creano quotidianamente – diversi corpi danzanti, dotati di diversi *schemi corporei* (Merleau-Ponty, 1942), che inevitabilmente sono socialmente caratterizzati dal punto di vista del genere. Per chi danza, quindi, lo stile di movimento – che, una volta incorporato, buca i confini del mondo tersecoreo per penetrare quelli della vita quotidiana sotto forma di *habitus* – e il genere – cui si viene socializzati fin dalla primissima infanzia – si mescolano, andando a creare una complessa *matrice di identità cinestetiche*, a partire dalla quale ciascun/a

ballerino/a negozia, costruisce e (rap)presenta la propria.

Ogni stile, inoltre, fa uso dei corpi maschili e femminili in modo diverso, considerandoli – e così rendendoli a livello cinestetico – più o meno simili e “intercambiabili” tra loro. La coreografia può rinforzare o sfidare la nozione di senso comune relativa all’esistenza di “stili di movimento specificamente maschili e femminili. Se un/a coreografo/a crede che [... questi] siano intrinsecamente differenti, allora progetterà per ogni sesso diversi passi, che, naturalmente, rinforzeranno la nozione originale” (Adams, 2005: 76). È il caso della danza classica, mentre quella contemporanea più spesso si concede deviazioni: ad esempio, il ruolo solista del famoso *Bolero* (Bejart/Ravel), pezzo dalla forte carica erotica, è stato creato per, e interpretato da, sia uomini che donne, senza alcun mutamento nella coreografia.

Anche l’abbigliamento – tanto i costumi di scena quanto, forse soprattutto, il *practice wear*¹⁴¹ – produce differenze percepibili e costituisce quindi una risorsa semiotica, capace di indicare e produrre genere (Barnes e Eicher, 1992) e, più in generale, identità (Keenan, 2001). Muovendo dal balletto (neo)classico, coi tutù, le calzamaglie e il tripudio di rosa e toni pastello, al *modern jazz*, dove prevalgono tutine, pantaloncini e scaldamuscoli dai colori sgargianti, alla danza contemporanea, che presenta corpi semi-nudi avvolti in vestiti aderenti di tonalità neutre, fino all’*hip-hop*, con pantaloni a vita bassa, canotte, cappelli da baseball e la prevalenza di colori scuri e/o accesi, ci si muove anche attraverso modi di vestire e decorare il corpo più o meno aderenti alle rappresentazioni dominanti per ciascun genere. Si tratta di una *matrice di identità indossabili*¹⁴² (che s’intreccia a quella cinestetica). Inutile sottolineare come una calzamaglia o una tutina elasticizzata risultino più “imbarazzanti”, per un uomo, di un – borghese (Flugel, cit. in Burt, 1995) – completo scuro o di pantaloni cargo e smanicato. Indossare l’identità del ballerino classico, piuttosto che contemporaneo o *hip-hop*, può risultare un’esperienza traumatica, soprattutto se ciò avviene in una fase avanzata della socializzazione di genere:

“La prima lezione di danza è stata imbarazzantissima. La calzamaglia, il sospensorio: una cosa terribile, un trauma. Però sono stato fortunato, perché nel mio primo corso di danza,

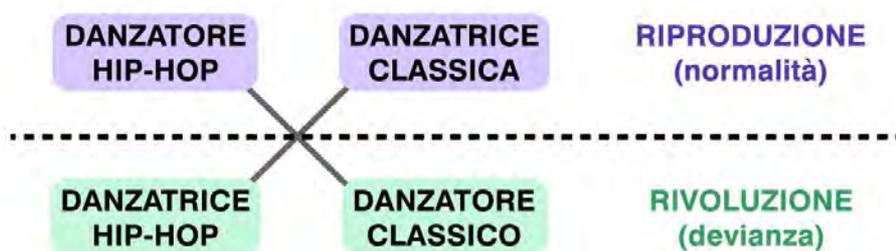
¹⁴¹ Si tratta di ciò che si indossa durante prove e lezioni. Per i/le ballerini/e è più ordinario rispetto tanto ai costumi di scena, quanto all’abbigliamento “borghese”.

¹⁴² Anche Marion (2008), riguardo la danza sportiva, parla di una doppia dicotomia basata sul genere e sullo stile di ballo (standard-smooth/latin-rhythm) e sottolinea come questa non si applichi solo ai costumi di gara.

insieme ai bambini di 9 anni, eravamo sei uomini grandi [...]. Però calzamaglia e sospensorio: un trauma!”. [Danzatore – Milano, 14/03/2006]

Non a caso, a livello collettivo, la maggiore o minor presenza di uomini è influenzata dallo stile di danza. Il progressivo aumento dei danzatori nell’ultimo decennio, ad esempio, dipende largamente, a mio giudizio, dal progressivo aumento della visibilità e del successo – nelle scuole di danza e nei teatri, nonché al cinema¹⁴³, in televisione, nei *videoclip* musicali, ecc. – dell’*hip-hop*, uno stile caratterizzato da movenze scattose e aggressive, da capi d’abbigliamento ampi e dai colori decisi, quindi considerato maschile (cfr. anche Faure, 2007). Se, da un lato, l’*artificazione* di questo stile (Shapiro, 2004, 2012) ha aiutato a “sdoganare” la danza-danzata-dagli-uomini e gli uomini che danzano, dall’altro, e conseguentemente, nel sotto-campo dell’*hip-hop* si registra una maggior presenza maschile. Più in generale, è possibile individuare una sorta di *continuum* che va dalla danza classica, segnata dal maggior grado di femminilizzazione e dalla massima presenza femminile, all’*hip-hop*, caratterizzato invece da mascolinizzazione e massima presenza maschile, passando per balletto neoclassico, danza moderna, contemporanea, teatro-danza, ecc. Nel campo artistico considerato, il “maschio” è rappresentato al meglio dal danzatore *hip-hop*, mentre la “femmina” dalla ballerina classica; viceversa, la danzatrice *hip-hop* e il ballerino classico si presentano come “mascolina” e “effeminato” (Figura 2).

Figura 2: Il quadrato semiotico della dicotomia maschio/femmina applicato alla danza



¹⁴³ Tra i film dedicati alla danza usciti dal 2000 ad oggi, circa il 45% riguarda l’*hip-hop* e, più in generale, la *street dance* (40% danza accademica; 10% balli di sala; 5% altri stili), mentre nella decade precedente (1990-1999) la percentuale era solo del 10% (40% balli di sala, all’apice del successo, 20% balletto, al suo minimo).

Se guardiamo al campo dell'immaginario e alle rappresentazioni collettive che (ri)produce, il *continuum* pare confermato. Tra le pubblicità a stampa che sfruttano il tema della danza (n=67, periodo 1959-2011), ad esempio, solo una dozzina rappresentano (anche) uomini (solo una un uomo da solo); di queste, 4 fanno riferimento al balletto classico, le altre alla danza contemporanea: mentre nelle seconde gli uomini raffigurati sono danzatori, colti nell'atto di danzare, nelle prime essi sono spettatori, colti nell'atto di guardare la/e ballerina/e (Tavola 2). L'immagine del mese di agosto del calendario Lavazza 2012¹⁴⁴ non sovverte questa tendenza. Ancora: nella maggior parte dei numerosi film prodotti nell'ultimo decennio negli Stati Uniti e relativi alla commistione tra danza accademica e *hip-hop*¹⁴⁵ è la protagonista che vuole diventare ballerina, (desidera) frequenta(re) una prestigiosa scuola e poi, casualmente, incontra la *streetdance*, mentre è il protagonista maschile che appartiene a quel mondo (e solo talvolta s'interessa poi del balletto). In uno dei rari casi in cui i ruoli sono invertiti, il giovane ballerino si trova a sopportare alcune derisioni, che rimangono tuttavia gestibili grazie al fatto che, per accontentare il padre, affianca allo studio della danza quello dell'economia, ambito decisamente più mascolinizzante.

¹⁴⁴ <http://20calendars.lavazza.com/> (consultato il 17 Novembre 2011).

¹⁴⁵ *Save the last dance* (2001) e seguito (2006), *Center Stage* (2008), *Honey* (2003) e *Honey 2* (2011), *Step up* (2006) e due *sequel* (2008, 2010), nonché *Dance Flick* (2009), parodia di questo stesso filone cinematografico.

Tavola 2: Due pubblicità a stampa a tema danza: classica e contemporanea



Profilo: campagna pubblicitaria 1989



Raymond Weil: campagna pubblicitaria 1994

Fonte: http://www.mggarofoli.it/bibliografie/pubblicita/pubbl_indice.htm

Sulla base di queste rappresentazioni sociali, l'individuo, impegnato nella costruzione e (rap)presentazione di sé, può servirsi di molteplici risorse simboliche e materiali, mescolando e combinando, a seconda delle esigenze espressive, elementi appartenenti tanto a differenti sistemi di segni (Goodwin, 2000) legati alla corporeità – movimento, tecniche del corpo, abbigliamento – quanto a diversi stili di danza. L'abbigliamento, ad esempio, può sia rafforzare per congruenza che modificare per incongruenza un determinato stile cinetico e cinestetico. Lo stesso movimento esprime significati differenti a seconda non solo di chi e del modo in cui lo esegue, ma anche di ciò che indossa il corpo sessuato che lo performa – e tutto ciò non solo è percepibile per chi osserva, ma anche impossibile da non percepire. Per quanto sia “classica” un *pirouette*, ad esempio, se eseguita da un ballerino in jeans piuttosto che in calzamaglia, diverrà qualcosa di “diverso”, tanto quanto il *sixstep* di una ballerina in tutù, o una *pirouette* eseguita sì con punte e tutù ma da un uomo, come accade coi danzatori de *Les Ballets Trockadero de Montecarlo*.

Questi giochi di in/congruenze non vengono praticati solo dal/la coreografo/a nella creazione di uno spettacolo e nella definizione del proprio, identificabile, stile

coreografico all'interno di un già identificato stile di danza (o nella mescolanza di diversi stili), ma anche dal/la ballerino/a nella costruzione e presentazione della propria identità, sia artistica e professionale, che di genere e sessuale. La danzatrice *hip-hop* che veste di rosa alle prove, l'*etoile* golosa di dolci, il ballerino classico che si attornia di capi e accessori sportivi, che evita colori pastello e/o eccessivamente sgargianti sono solo gli esempi più banali. In uno dei film citati sopra, per fare un altro esempio, s'assiste al seguente dialogo:

“Tommy: *And what about you? You don't seem like the typical ballerina...*

Kate: *I don't puke after every meal and haven't a giant stick in my ass, if that's what you mean*”.

[*Center Stage* (USA, 2008)]

Si tratta, in ciascuno dei casi citati, di un certo distanziamento (Goffman, 1961) dal proprio ruolo canonico, della mobilitazione di svariati significanti corporei e incorporati allo scopo di comunicare determinati significati identitari. Lo stile di danza, in questo senso, costituisce una risorsa, poiché offre *insiemi* identificati di segni che è possibile manipolare e riarrangiare. Esso si configura quindi come tecnologia di classificazione, che si applica sì alla danza, ma che, come il genere, può venire applicata anche ai corpi, dunque ai *self*.

5. Epilogo: corpi, classificazioni e “tecnologie del genere”

Viste le connessioni storicamente instaurate tra corpo, movimento e sessualità (Desmond, 2001), la danza si configura – ritengo – come campo privilegiato per l'analisi delle “tecnologie del genere”. Che si esprimano discorsivamente o materialmente, collettivamente o individualmente, esse si costituiscono in relazione ai corpi e, più precisamente, ad una *matrice di classificazione cin(est)etica* (cinetica e cinestetica, estetica ed etica) che s'intreccia con la dicotomia simbolica maschile/femminile – sebbene occorra ricordare che anche i contesti sono soggetti a classificazione (Goffman, 1974), cosicché la suddetta matrice, una volta situata, acquista sfumature specifiche.

Nel caso, qui analizzato, della danza di teatro occidentale e delle tecnologie della maschilità danzante, una considerazione rilevante mi pare la seguente: nessuna delle strategie, quantomeno a livello collettivo, cerca di presentare come legittima una corporeità e una maschilità diverse, alternative a quelle dominanti. Si tratta di strategie di

normalizzazione, volte a presentare il ballerino come maschio non-deviante, dotato di (tutte le) caratteristiche maschili *mainstream*. Ciò avviene sulla base di sistemi di classificazione preesistenti, che si riferiscono *a)* al(la divisione sessuale del) lavoro, inquadrando dunque la danza come professione artistica, *b)* al tempo libero, considerandola quale pratica, e *c)* alle proprietà corporee e incorporate, guardando alla danza come agire specificamente corporeo e facendo dei sempre più diversificati, ma identificabili, stili coreografici – vere e proprie sub-culture di movimento – altrettanti marcatori di quelli che potremmo definire stili di corporeità, o cin(est)etici, cioè identità incorporate. È quest'ultima la strategia che meglio si presta, a livello individuale, a ciò che ho definito giochi di in/congruenze, dunque a forme di costruzione identitaria e presentazione di sé alternative ai modelli dominanti (virile eterosessuale o effeminato omosessuale) e più variegate.

Un'ultima riflessione concerne il modo il cui il corpo stesso è diversamente interpretato a partire dall'appartenenza di genere. A seguito della “rimozione corporea” cui si è sottoposta la maschilità in epoca moderna, un corpo che si presenti – *in primis* – come tale, come sostanza carnale, risulta problematico se maschile. Mentre quello femminile, similmente a quello animale, può essere semplicemente – e legittimamente – un corpo, l'uomo dovrebbe invece presentarsi come individuo, Sé, sostanza mentale (seguendo un'altra dicotomia fondamentale nelle società occidentali). Se la dimensione corporea del suo esistere, come nel caso del danzatore, acquisisce una posizione prominente, è allora necessario che quello maschile venga quantomeno (rap)presentato come *corpo di* un soggetto, *corpo per* uno scopo.

Riferimenti bibliografici

Aalten, Anna (2007) *Listening to the dancer's body*, in “The Sociological Review”, vol. 55, n. 1, pp. 109–125.

Adair, Christy (1992) *Women and Dance*, Macmillan, London.

Adams, Mary (2005) «*Death to the Prancing Prince*»: *Effeminacy, Sport Discourses and the Salvation of Men's dancing*, in “Body & Society”, vol. 11, n. 4, pp. 63-86.

Adkins, Lisa (1995) *Gendered Work*, Open University Press, Buckingham.

Alford, Robert e Andras, Szanto (1996) *Orpheus Wounded: The Experience of Pain in the Professional World of the Piano*, in “Theory and Society”, n. 25, pp. 1-44.

Banes, Sally (1998) *Dancing Women*, Routledge, London.

- Barnes, Ruth e Joanne Eicher (a cura di) (1992) *Dress and gender*, Berg, New York.
- Bassetti, Chiara (2009) *Riflessività-in-azione. L'incorporamento dello sguardo spettatoriale come sapere pratico professionale nella danza*, in "Etnografia e Ricerca Qualitativa", vol. 2, n. 3, pp. 325-351.
- Bassetti, Chiara (2010), *La danza come agire professionale, corporeo e artistico*, Dissertazione di dottorato, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Università di Trento.
- Battersby, Christine (1990) *Gender and genius*. Indiana University Press, Bloomington.
- Baumol, William e Bowen, William (1966) *Performing Arts: The Economic Dilemma*, The MIT Press, Cambridge.
- Becker, Howard (1982) *Art Worlds* (trad. it. *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 2004).
- Bland, Alexander e Percival, John (1984) *Men dancing*, Macmillan, New York.
- Bordo, Susan (1999) *The male body*, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- Bourdieu, Pierre (1980) *Le sens pratique* (trad. it. *Il senso pratico*, Armando, Roma, 2005).
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art* (trad. it. *Le regole dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2005).
- Burt, Ramsay (1995) *The Male Dancers*, Routledge, London.
- Butler, Judith (1990) *Gender Trouble* (trad. it. *Scambi di genere*, Sansoni, Milano, 2004).
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter* (trad. it. *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1997).
- Carnes, Mark e Griffen, Clyde (a cura di) (1990) *Meanings for Manhood*, University of Chicago Press, Chicago.
- Connell, Robert (1987) *Gender and power*, Polity Press, Cambridge.
- Connell, Robert (1995), *Masculinities* (trad. it. *Maschilità*, Feltrinelli, Milano, 1996).
- Connell, Robert e Messerschmidt, James (2005), *Hegemonic masculinity: rethinking the concept*, in "Gender and society", vol. 19, n. 6, pp. 829-859.
- Crawford, John (1994) *Encouraging Male Participation in Dance*, in "Journal of Physical Education, Recreation and Dance", vol. 6, n. 2, pp. 40-43.
- Dall'Orto, Giovanni (1986) *Le parole per dirlo...*, in "Sodoma", n. 3, pp. 81-96.
- Daly, Ann (1987) *The Balanchine Woman: of Hummingbirds and Channel Swimmers*, in "Drama Review", vol. 31, n. 1, pp. 8-21.
- Dean, Deborah (2005) *Recruiting a self*, in "Work, Employment & Society", vol. 19, n. 4, pp. 761-774.
- Desmon, Jane (2001) *Introduction* in Id. (a cura di), *Dancing desires*, The University of

Wisconsin Press, London.

Enpals (2008) *Lavoratori e imprese dello spettacolo e dello sport professionistico – Anno 2006*, Roma.

Enpals (2011) *Lavoratori e imprese dello spettacolo e dello sport professionistico – Anno 2010*, Roma.

Faure, Sylvia (2007) *Le dispositions de genre dans la danse hip-hop* in Eckert Henri e Faure Sylvia (éds.), *Les jeunes et l'agencement des sexes*, La Dispute, Paris, pp. 31-45.

Federico, Ronald (1974) *Recruitment, training, and performance: The case of ballet* in Stewart Phyllis e Cantor Muriel (a cura di), *Varieties of Work Experience*, Wiley, New York, pp. 249-261.

Filmer, Paul (1999) *Embodiment and Civility in Early Modernity*, in “Body & Society”, vol. 5, n. 1, pp. 1-16.

Fisher, Jennifer e Shay, Antony (a cura di) (2009) *When Men Dance*, Oxford University Press, New York.

Foster, Susan (1996) *The Ballerina's Phallic Pointe* in Id. (a cura di), *Corporealities*, Routledge, London, pp. 1-26.

Foucault, Michel (1975) *Surveiller et punir* (trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976).

Foucault, Michel (1976), *La volonté de savoir* (trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 2009).

Fout, John (1992) *Forbidden History*, University of Chicago Press, Chicago.

Garafola, Lynn (1999) *Reconfiguring the Sexes* in Garafola Lynn e Van Norman Baer Nancy (a cura di), *The Ballet Russes and its World*, Yale University Press, New Haven, pp. 245-268.

Gard, Michael (2001) *Dancing around the «Problem» of Boys and Dance*, in “Discourse”, vol. 22, n. 2, pp. 213-225.

Gard, Michael (2006), *Men Who Dance*, Peter Lang, New York.

Garfinkel, Harold (1967) *Studies in Ethnomethodology*, Prentice Hall, Engelwood Cliffs.

Goffman, Erving (1956) *Embarrassment and Social Organization*, in “American Journal of Sociology”, vol. 62, n. 3, pp. 264-274.

Goffman, Erving (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life* (trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 1986).

Goffman, Erving (1961) *Encounters* (trad. it. *Espressione e identità*, Il Mulino, Bologna,

2003).

Goffman, Erving (1963) *Stigma* (trad. it. *Stigma*, Laterza, Bari, 1970).

Goffman, Erving (1974) *Frame Analysis* (trad. it. *Frame Analysis*, Armando, Roma, 2001).

Goffman, Erving (1977) *The arrangements between the sexes*, in "Theory and Society", vol. 4, n. 3, pp. 301-331.

Goffman, Erving (1979) *Gender Advertisements*, Haper and Row, New York.

Goodwin, Charles (2000) *Action and embodiment within situated human interaction*, in "Journal of Pragmatics", vol. 32, n. 10, pp. 14-89.

Greimas, Algirdas (1970) *Du sens* (trad. it. *Del senso*, Bompiani, Milano, 1974).

Hanna, Judith (1988) *Dance, Sex and Gender*, University of Chicago Press, Chicago.

Keenan, William (a cura di) (2001) *Dressed to Impress*, Berg, Oxford.

Krafft-Ebing, Richard von (1903) *Ueber gesunde und kranke Nerven*, Laupp, Tübingen.

Istat (2008), *Spettacoli, musica e attività del tempo libero*, Csr, Roma.

Luciano, Adriana e Bertolini, Sonia (a cura di) (2011) *Incontri dietro le quinte*, Il Mulino, Bologna.

Malcom, Nancy (2006) «*Shaking It Off*» and «*Toughing It Out*». *Socialization to Pain and Injury in Girls' Softball*, in "Journal of Contemporary Ethnography", vol. 35, n. 5, pp. 495-525.

Marion, Jonathan (2008) *Ballroom*, Berg, Oxford.

Martin, Patricia (2003) «*Said and Done*» Versus «*Saying and Doing*»: *Gendering Practices, Practicing Gender at Work*, in "Gender & Society", vol. 17, n. 3, pp. 342-366.

Maugue, Annelise (2001) *L'identità maschile en crise au tournant du siècle: 1871-1914*, Payot, Paris.

McLaren, Angus (1997) *The trials of masculinity* (trad. it. *Gentiluomini e canaglie*, Carocci, Roma, 1999).

Merleau-Ponty, Maurice (1942) *La structure du comportement* (trad. it. *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano, 1963).

Mosse, George (1996) *The image of man*, Oxford University Press, New York.

Mulvey, Laura (1989) *Visual and other pleasures*, Macmillan, Basingstoke.

Novack, Cynthia (1993) *Ballet, Gender and Cultural Power* in Thomas Helen (a cura di), *Dance, Gender and Culture*, Macmillan, London, pp. 34-49.

Nixon, Howard (1993) *Accepting the risk of pain and injury in sport: Mediated cultural influences on playing hurt*, in "Sociology of Sport Journal", vol. 10, n. 2, pp. 183-196.

- Rannou, Janine e Ionela Roharik (2006) *Intermittance à employeur unique* in Béret Pierre, Di Paola Vanessa, Giret Jean-François, Grelet Yvette e Werquin Patrick (éds.), *Transition professionnelle et risques*, Céreq, Marseille, pp. 289-302.
- Risner, Doug (2008) *When Boys Dance* in Shapiro Sherry (a cura di), *Dance in a World of Change*, Human Kinetics, Champaign, pp. 93-115.
- Risner, Doug (2009a) *Stigma and Perseverance in the Lives of Boys Who Dance*, Edwin Mellen Press, Lewistone.
- Risner, Doug (2009b) *What We Know about Boys Who Dance* in Fisher e Shay (a cura di), cit., pp. 57-77.
- Saura, Dafne (2009) *Choreographing Duets: Gender Differences in Dance Rehearsals*, in "Episteme", vol. 2, n. 2, pp. 30-45.
- Schutz, Alfred (1953) *Common Sense and the Scientific Interpretation of Human Action* (trad. it. *L'interpretazione dell'azione umana da parte del senso comune e della scienza* in Id., *Saggi Sociologici*, UTET, Torino, 1979, pp. 3-47).
- Shapiro, Roberta (2004) *The aesthetics of institutionalization: breakdancing in France*, in "The Journal of Arts Management, Law and Society", vol. 33, n. 4, pp. 316-335.
- Shapiro, Roberta (2012) *Avant-propos e Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop* in Id. e Heinich Natalie (éds.), *De L'artification. Enquête sur le passage à l'art*, Éditions EHESS, Paris, pp. 15-26.
- Siae (2009) *Annuario dello spettacolo 2008*, Magma Associati, Roma.
- Sinfield, Alan (1994) *The Wilde century*, Columbia University Press, New York.
- Sorignet, Pierre (2004) *Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique: le cas de l'audition en danse contemporaine*, in "Genèses", vol. 57, n. 4, pp. 64-89.
- Thomas, Helen (1996) *Dancing the difference*, in "Women's Studies International Forum", vol. 19, n. 5, pp. 505-511.
- Thomas, Helen (1997), *Dancing: Representation and Difference* in McGuigan Jim (a cura di), *Cultural Methodologies*, Sage, London, pp. 142-154.
- Van Dyke, Jan (1996) *Gender and Success in the American Dance World*, in "Women's Studies International Forum", vol. 19, n. 5, pp. 535-543.
- Whitson, David (1990) *Sport in the Social Construction of Masculinity* in Messner, Michael e Sabo, Donald (a cura di) *Sport, men, and the gender order*, Human Kinetics, Champaign, pp. 19-30.
- Wulff, Helena (1998) *Ballet across borders*, Berg, Oxford.

Sitografia

Harper, Douglas (2010) *Sissy*, in “Online Etymology Dictionary”
<http://dictionary.reference.com/browse/sissy> (consultato il 5 gennaio 2012).

<http://yayandstuff.tumblr.com/post/7672838115/randomivity-thiago-soares-this-is-sooo-good> (consultato il 3 gennaio 2012).

http://www.mggarofoli.it/bibliografie/pubblicita/pubbl_indice.htm (consultato il 9 Gennaio 2008).