

# L'eredità delle *ballrooms* tra legami affettivi e famiglie di scelta

GIANCARLO COVELLA

Università degli studi di Bergamo  
giancarlo.covella@unibg.it

## Parole chiave

Ballroom culture  
Legacy  
Legami affettivi  
Famiglie di scelta  
Pose

## Keywords

Ballroom culture  
Legacy  
Affective ties  
Families of choice  
Pose

## Abstract

Quello della *legacy* è un concetto complesso, che ha molteplici connotazioni, e rimanda all'idea di qualcosa che si protrae nel tempo e che si riaggancia al significato di 'eredità', inteso in questa sede come la trasmissione di beni relazionali. A tal proposito, appare rilevante il discorso sui legami affettivi nella *ballroom culture*, fenomeno che presenta tre caratteristiche: un sistema di identità di genere; l'adesione a una struttura pseudo-familiare non vincolata da legami di sangue (chiamata *house*); e il coinvolgimento in eventi competitivi. Le *houses* sono guidate da un adulto della comunità queer che funge da genitore e si assume la responsabilità di crescere i propri *children*, promuovendo una partecipazione attiva ad una società marginalizzata che vede i suoi membri discriminati. Il presente contributo intende esaminare le modalità con cui il concetto di 'famiglia nucleare' viene ripensato nella *ballroom culture*, nonché quanto questo processo di risignificazione riguardi il trasferimento di beni identitari alle generazioni queer a venire sotto forma di *legacy*.

Legacy is a complex notion with its own connotations. The term refers to something that lingers over time and ends up having a consequence on those affected. In this sense, legacy can be traced back to the word 'inheritance', to be understood here as the transmission of relational assets. The discourse on symbolic kinship within the ballroom culture thus appears relevant. Ballroom culture has three features: a gender system, a kinship structure (houses) and ball events. Led by a queer mother/father who takes responsibility for raising their children, these houses serve as a means to promote active participation in a marginalised society where its members are discriminated. My contribution intends to investigate the ways in which the concept of 'nuclear family' is reconsidered within the ballroom culture, as well as the extent to which this process of re-signification concerns the transfer of identity assets to future queer generations in the form of legacy.

## 1. Una famiglia, più famiglie

Nella moderna società occidentale, il concetto di ‘famiglia tradizionale’ (spesso definita anche ‘etero-nucleare’) si fonda su un sistema di filiazione e di alleanze nella catena delle generazioni – o sul sangue e sulla legge, per dirla con David M. Schneider (1980). In altre parole, è incentrata sul legame biologico fra soggetti imparentati e vicendevolmente dipendenti che condividono uno spazio abitativo (detto ‘casa’), deputato da sempre a luogo fisico dell’intimità e dell’esperienza, oltre che dell’espressione identitaria.

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

Questa rigida e univoca definizione di famiglia quale “forma sociale primaria” (Scabini, Cigoli 2000: 7) porta inevitabilmente a escludere qualsiasi altra forma di aggregazione extra-familiare che crei “modelli di vita e condotte sociali diverse dalle logiche convenzionali della cultura dominante” (Zardi 2020: 94) – e, si potrebbe aggiungere, della *parent culture*. Lo ricorda anche Marco Aime, secondo cui non esiste una ‘famiglia naturale’, in quanto invenzione squisitamente moderna: “Questa espressione viene spesso usata per indicare il modello ‘giusto’ di famiglia. È bene dubitare dell’aggettivo ‘naturale’: in natura non esiste alcuna famiglia, sono gli esseri umani a creare diversi modelli di relazione parentale” (2016: 156).

Ne emerge così la convinzione che esistano modalità molto diverse fra loro di concepire la famiglia e che ci si trovi oggi più che mai a vivere ‘oltre la parentela’, contrariamente alla visione di matrice euro-americana.<sup>1</sup> Lo ribadisce anche Chiara Saraceno: “La comune ‘natura umana’, in effetti, non sembra garantire alcuna universalità ai modi di fare famiglia, né sul piano biologico né su quello normativo, né, tantomeno, su quello valoriale e di senso” (2012: 13).

In quest’ottica, è dunque possibile ripensare i concetti di ‘famiglia’ e di ‘genitorialità’ alla luce di un nuovo e più accessibile significato, che tiene conto tanto dell’aspetto sociale quanto della sfera affettiva: quello di ‘famiglie di scelta’ (Weston 1991; Weeks *et al.* 2001)<sup>2</sup>, imperniato su legami non biologici costruiti oltre l’eteronormatività della parentela, che non rien-

trano nella comune accezione di famiglia. Tali visioni alternative riguardano persone che scelgono di abitare sotto lo stesso tetto per un certo lasso di tempo e, pur non essendo assoggettati a vincoli parentali o di affinità, si ritrovano a dividere materialmente e quotidianamente un medesimo spazio (Grilli 2019: 71-72).

Questa pratica costituisce il fondamento ideologico della *ballroom culture*, fenomeno sviluppatosi in America a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Definita anche ‘house/ball culture’, la *ballroom culture* è stata per la prima volta illustrata in *Paris Is Burning*, film documentario del 1990 per la regia di Jennie Livingston, che offre una precisa istantanea della realtà della *house culture* e delle *ballroom communities* di New York nella seconda metà degli anni Ottanta. Oltre a costituire il manifesto della comunità LGBT+<sup>3</sup> del tempo, esso è uno dei cortometraggi più rilevanti per il contesto rappresentato e, ancora oggi, il più citato fra i suoi membri.

Secondo Marlon M. Bailey, uno dei massimi esperti nel campo, il limite di Livingston è però quello di aver fornito “only a glimpse into the world of this cultural practice” (2013: 4). Non è infatti un caso che le pellicole realizzate negli anni a venire – fra cui *The Aggressives* (2005) di Daniel Peddle e *How Do I Look* (2006) di Wolfgang Busch, per citarne alcune – abbiano invece mostrato una sottocultura<sup>4</sup> già nella sua massima espansione e nella sua configurazione più attuale.

La *ballroom culture* ha ottenuto un evidente momento di visibilità con l’uscita del singolo di Madonna, *Vogue*, nel marzo 1990.<sup>5</sup> La nota cantante aveva ingaggiato personalità di spicco del mondo delle *ballrooms* di New York, cui era stato affidato il compito di istruirla su passi e figure del *voguing*, una danza esplosa in America negli anni Ottanta. Fra questi, si contraddistinse l’allora quindicenne José G. Xtravaganza, che nel giro di poco tempo diventò il coreografo del videoclip ufficiale. L’intento era quello di creare uno spettacolo degno di ammirazione, e così fu. *Vogue* scalò le classifiche musicali di tutto il mondo e contribuì alla diffusione del *voguing* a livello globale. In seguito, Madonna fu accusata di essersi intenzionalmente appropriata di una sottocultura misconosciuta ‘ai più’, con l’aggravante di non averle riconosciuto il merito di aver inventato “una pratica multiforme di identità collettiva” (Zardi 2020: 98).

Un'ulteriore prova della vitalità, nonché dell'originalità, della *ballroom culture* è fornita da un *serial* statunitense contemporaneo. Nato dietro l'ispirazione del già citato *Paris Is Burning, Pose* (2018-2021)<sup>6</sup> incentra la propria narrazione attorno a un gruppo di emarginati sociali (omosessuali, transgenders, drag queens e queers perlopiù afroamericani e portoricani) che vive nella Grande Mela tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento e che si muove nel contesto delle *ballrooms*. Sebbene instauri un rimando a quegli stessi attori che all'epoca di *Paris Is Burning* "erano persone reali, in lotta per non rimanere escluse dalla società" (Castellani 2021: 157), *Pose* rimane tuttavia una riscrittura in chiave *glamour* di un mondo segnato da disparità di genere e disuguaglianze sociali.

## 2. Struttura e organizzazione della *ballroom culture*

La *ballroom culture* presenta tre caratteristiche fondamentali: un sistema di identità sessuali e di genere (noto come *gender system*),<sup>7</sup> l'adesione volontaria a una struttura pseudo-familiare non vincolata da legami di sangue (chiamata *house*) e il coinvolgimento in eventi competitivi connotati da una certa ritualità (detti *balls*).<sup>8</sup> Guidate da una *mother* o da un *father* che si assumono la responsabilità di educare e crescere i propri *children* (di qualunque età, etnia e orientamento sessuale), queste *houses* hanno la funzione di promuovere una partecipazione attiva e costante a una società marginalizzata che vede i suoi membri abbandonati a sé stessi o altrimenti discriminati. Oltre a offrire forme di assistenza nelle attività di vita quotidiana e una fitta rete di rapporti e scambi tra persone, le *houses* espongono i propri *children* a un ambiente sociale che consente di manifestare liberamente la propria sessualità (Arnold, Bailey 2009: 173). Più in generale, una *house* non è soltanto un luogo materiale: è piuttosto un insieme di modalità attraverso cui i suoi componenti, che possono scegliere di vivere contemporaneamente in più spazi abitativi, si identificano in quanto unità familiare.

La genitorialità nel contesto della *ballroom culture* non è quindi concepita attraverso la nozione di consanguineità. Tuttavia, condivide valori e conoscenze alla base della famiglia tradizionale quali l'educazione da impartire ai propri aderenti oppure il supporto morale e materiale alla prole in fase di realizzazione

personale. Secondariamente, essa non è contrassegnata dall'età dei suoi membri; infatti, spesso i genitori sono più giovani dei propri figli. Nella *ballroom culture*, dunque, non è tanto l'età anagrafica a fare la differenza, quanto la presenza e la permanenza dei suoi componenti sulla scena delle *ballrooms*.

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

Le *houses* costituiscono vere e proprie famiglie non biologiche e intergenerazionali la cui configurazione sociale risulta ben strutturata (Torres Fernández 2020: 163) e si pongono come risposta immediata e creativa alla povertà, all'inoccupazione e alla discriminazione. Dorian Corey, uno dei protagonisti di *Paris Is Burning*, chiarisce in maniera puntuale la natura intrinseca al concetto di *house*: "A house? A house, let's see. Let's see if we can put it down sharply. They're families. You can say that. They're families for a lot of children who don't have families. But this is a new meaning of 'family'" (24:20"). Inoltre, dal racconto di esponenti di varie *houses*<sup>9</sup> si evince che una fetta della popolazione americana dell'epoca è composta da prostitute, spacciatori e senza-tetto (esclusi dalle proprie famiglie di origine perché ritenuti non conformi al modello predominante di famiglia) che trovano in queste 'famiglie alternative' uno spazio dove potersi (auto)proteggere, finendo per creare "forme di sorellanza/fratellanza simbolica, legami familiari poliamorosi, modi di intendere comunità queer come famiglia" (Bavaro 2019: 7-8), ciò che in maniera simile è stato altrove definito come "parentele fittizie" (Saraceno, Naldini 2021: 85).

Alla luce di ciò, la struttura parentale delle *ballroom communities* fornisce essenzialmente appoggio familiare e supporto sociale. Le *houses* rappresentano il mezzo attraverso cui i vari appartenenti

alla comunità LGBT+ vivono l'esperienza della cura e dell'affetto, all'insegna del mutuo aiuto nella sfera domestica della vita quotidiana. A ben guardare, le *houses* sono sorrette da un sistema multifaccettato di identità sessuali e di genere. Una dettagliata descrizione del *gender system* nella *ballroom culture* statunitense è offerta da Bailey (2011: 370-371; 2013: 36). Le sei categorie che l'autore menziona e descrive,<sup>10</sup> concepibili come malleabili e mutevoli se non talvolta negoziabili, non coincidono esattamente con il genere dominante. Bailey distingue tra:

- 1) *butch queens*, soggetti nati biologicamente maschi che si identificano come omosessuali o bisessuali e sono e possono essere maschili, ipermaschili o effeminati;
- 2) *femme queens*, donne transgender oppure soggetti che si trovano a vari stadi della riassegnazione di genere, attraverso l'assunzione di ormoni o mediante un processo di transizione medica;
- 3) *butch queens up in drag*, uomini omosessuali che praticano il drag ma non assumono ormoni e non vivono come donne;
- 4) *butches*, uomini transgender oppure soggetti che si trovano a vari stadi della riassegnazione di genere oppure ancora lesbiche maschiline oppure infine donne che sembrano uomini indipendentemente dall'orientamento sessuale (alcuni *butches* assumono ormoni e si sottopongono a interventi chirurgici per modificare il corpo);
- 5) *women*, soggetti nati biologicamente femmine che si identificano come lesbiche, eterosessuali o queers;
- 6) *men/trade*, soggetti nati biologicamente maschi che si identificano come maschi eterosessuali.

Tale sistema delinea una categorizzazione alla quale qualsiasi individuo queer può attingere a seconda dei casi, optando per quella con cui meglio ci si identifica. Come suggerito da Susan Stryker (2006: 10; 2017: 139), il genere non è tanto quello che si è anatomicamente, quanto quello che si manifesta; questa affermazione descrive perfettamente la realtà delle *ballrooms* e il ruolo svolto dai suoi membri.

Dunque, il sesso assegnato alla nascita (o l'identità di genere successivamente acquisita) non determina per forza il ruolo che il singolo si trova a svolgere nello spazio domestico della famiglia in cui ha scelto di vivere. Le *case* non esistono esclusivamente per fornire supporto familiare ai *figli*. Come già anticipato, agevolano anche opportunità di svago e di socialità

nel contesto di spazi clandestini adibiti per l'occasione – le *ballrooms*, che vanno a “compensare il processo di esclusione ed emarginazione dagli spazi pubblici urbani” (Zardi 2020: 94) già in atto nelle grandi città americane alla fine del XIX secolo. Queste ultime, al pari delle *houses*, sono frequentate da queers afro-americani, latini e transessuali, quasi sempre appartenenti alle fasce più povere della scala sociale, che hanno dovuto combattere la feroce battaglia per la vita e le difficoltà ad essa connesse: non avere un'abitazione, subire abusi sessuali, entrare nel circuito della prostituzione e, più in generale, essere vittime di espropriazione socioculturale. Per molti individui, sia le *houses* sia le *ballrooms* diventano un rifugio e uno spazio fondamentali dove acquisire abilità che possano servire alla sopravvivenza nel mondo urbano, oltre che – paradossalmente – luoghi atti a simulare e mantenere l'ordine sociale eteronormativo (Bailey 2013: 84).

Alle *balls*, eventi performativi organizzati per aggiudicarsi premi e notorietà e per ambire ferocemente al ‘prestigio’ presso la propria comunità, alcuni membri si esibiscono (danzano, sfilano, posano) secondo categorie stabilite; la categoria più nota è *realness*, in cui si mostra la capacità di essere ‘credibili’, producendo peraltro quello che Judith Butler definisce “naturalized effect” (2011: 88).

Nella *ballroom culture*, la *realness* svolge due funzioni principali: innanzitutto, essa è un parametro che i membri usano per affinare e giudicare le loro performances, di modo che possano apparire ‘verosimili’ agli occhi dei giudici e, da ultimo, vincere i premi nelle varie categorie; secondariamente, la *realness* si basa su una strategia di occultamento del proprio genere per risultare ‘convincenti’ in una società fortemente eteronormativa che tende a condannare la diversità. È sempre Bailey ad affrontare in maniera approfondita la questione: “Realness requires adherence to certain performances, self-presentations, and embodiments that are believed to capture the authenticity of particular gender and sexual identities” (2011: 377; 2013: 55).

La teoria sulla *realness* si intreccia in maniera sorprendente al fenomeno del *voguing*. Risulta importante a questo punto ripercorrere le tappe che hanno portato tale pratica alla sua nascita e alla sua diffusione. La prima *black ball* è fatta risalire all'anno 1962, quando “black queens started to stage their

own events” (Lawrence 2018: 3). Alcuni aneddoti raccontano che nel retrobottega dello *Stonewall Inn* di New York, drag queens di colore e gay afroamericani si intrattenevano assumendo pose plastiche ispirate a note fotomodelle delle copertine di *Vogue* al grido di “Give me Vogue!” (Hilderbrand 2013: 90). Questo avvenimento sancisce l’inizio di una forma di ritualità sociale che si è gradualmente diffusa nella comunità queer del tempo, e che agli occhi di George Chauncey appare come una “organized, multilayered, and self-conscious gay subculture, with its own meeting places, language, folklore, and moral codes” (1994: 133).

Il *voguing* può essere di due tipi: prevalentemente coreografico oppure verbale. Nel primo caso, la funzione principale è quella di rappresentare sequenze di comportamento precise e significative (p. es. gesti angolari e fluidi) che, nella fase di scontro-competizione, tendono a stabilire gerarchie fra *houses*, “ad alimentarne la coesione, a marcare e proteggere il territorio” (Schechner 2018: 131); nel secondo caso, pur beneficiando dell’aspetto coreografico, è utilizzato per scatenare una vera e propria guerra di insulti. Naturalmente, in casi del genere il dialogo fra *competitors* si fa ambiguo e può generare scontri molto violenti (accompagnati spesso da atti verbali denigratori e oltraggiosi quali, per esempio, accuse, minacce, imprecazioni).<sup>11</sup>

Tralasciando in questa sede i dettagli relativi a stili ed elementi del *voguing*,<sup>12</sup> quel che preme sottolineare è che tale danza, che condivide con le arti marziali e la *breakdance* una serie di posture enfatiche e ripetitive, fu inventata per dare voce a un’esigenza: sentirsi accettati in una società che spesso additava e rendeva vittime di discriminazione persone considerate diverse. Ciò che la contraddistingue da altri stili tersicorei è il *posing*, l’arte del posare, immaginare cioè che ogni movimento della rappresentazione sia scandito da un clic fotografico.<sup>13</sup>

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

Thus, house parents recruit, socialize, and prepare their

protégés to compete successfully in categories based on the deployment of performative gender and sexual identities, vogue and theatrical performances, and the effective presentation of fashion and physical attributes (2011: 368; 2013: 5).

### 3. Famiglie e genitorialità in *Pose*

*Balls are a gathering of people who are not welcome to gather anywhere else, a celebration of life that the rest of the world does not deem worthy, there are categories. People dress up for them, walk. There’s voting, trophies.* (Blanca Evangelista, *Pose*, s01e01, 27’:10”).

Un buon esempio di cosa significhi essere genitore nella *ballroom culture* è fornito, come dicevamo, da *Pose*. La trama si sviluppa a partire dalla transessuale Blanca (MJ Rodriguez) e dalla scoperta della propria sieropositività, evento che motiva in lei l’urgenza di lasciare nel mondo un segno tangibile per cui essere ricordata. Incoraggiata da Pray Tell (Billy Porter), cerimoniere delle varie *balls*, e punta nell’orgoglio dalle ‘sorelle’ Candy (Angelica Ross) e Lulu (Hailie Sahar), Blanca abbandona la leggendaria *house* Abundance di Elektra (Dominique Jackson), che l’ha accudita e iniziata all’ambiente delle *ballrooms* sin da giovanissima, per fondare la *house* Evangelista, al cui interno accoglie figure con personalità variegata ed eterogenee aspirazioni: i ballerini Damon (Ryan J. Swain) e Ricky (Dyllón Burnside), la modella Angel (Indya Moore) e l’ingegnoso Lil’ Papi (Angel B. Curiel). Puntata dopo puntata Blanca e i suoi *children* si appropriano del loro spazio sulla scena delle *balls* e si trovano al contempo ad affrontare le varie difficoltà connesse all’incubo dell’AIDS e al desiderio individuale di realizzarsi.

Analizzando le tre stagioni di cui si compone il *drama*, appare evidente come il fulcro ruoti attorno alla socialità e alla condivisione di esperienze tra i vari personaggi proprio in virtù dell’idea primordiale di ‘casa’ e dei legami familiari vigenti; in quest’ottica, la protagonista Blanca Evangelista viene presentata agli occhi dello spettatore come la madre ‘perfetta’ per la sua incontestabile maternità, che non è definita tanto dal genere quanto dai gesti d’amore e dalla funzione di guida di cui si investe.<sup>14</sup> Ne è una chiara dimostrazione il legame speciale che intreccia fin

da subito con Damon, un ragazzo senza fissa dimora ripudiato dalla propria famiglia di origine in quanto omosessuale. Pur non conoscendo nulla di lui, Blanca lo accoglie nello spazio della propria quotidianità e se ne prende cura. Il loro è un rapporto autentico, profondo; si rivolgono l'una all'altro chiamandosi 'madre' e 'figlio', a riprova di quanto *quel* nucleo familiare, composto anche da altri 'fratelli' e 'sorelle', corrisponda in tutto e per tutto a un modello di famiglia di stampo tradizionale.

Cosa spinge Blanca a soddisfare il proprio istinto di maternità? La risposta è alquanto semplice. Quando scopre di aver contratto l'HIV, realizza di non potersi concedere il lusso di perdere tempo. È quello l'evento scatenante che la spinge ad abbandonare la casa di colei che le ha fatto da madre, Elektra Abundance. Quella di Blanca è, a ben guardare, l'espressione di un richiamo viscerale a lasciare la propria traccia nel mondo (s01e01, 22':08"):

BLANCA: Because in our world, there is only one way to leave something behind, proof that I was here, building a legendary house my way with my ideas.

ELEKTRA: So that's it? You want a house so the world can sing your glory for years to come?

Quest'ultima battuta chiama in causa un altro grande tema della genitorialità queer nella *ballroom culture*: quello della *legacy*, l'eredità da tramandare alle generazioni future. *Legacy* è un concetto estremamente complesso, che ha molteplici connotazioni. Può riferirsi a cose o situazioni fra le più disparate e, più da vicino, riguardare individui fra loro accomunanti da specifici interessi e pratiche culturali che coinvolgono un'intera società o – per dirla con Karl Mannheim (2019) – una comunità che partecipa al destino comune.

Può essere utile partire da una riflessione sulla natura etimologica del termine. Secondo l'*Oxford English Dictionary*, esso rimanda all'idea di qualcosa che si protrae nel tempo (p. es. un evento o un periodo storico) e che si riaggancia al significato di 'eredità', inteso in questa sede non tanto come la successione di patrimoni e beni materiali, quanto come la trasmissione di beni relazionali – siano essi familiari o collocati simbolicamente al di fuori di essi –, in quanto beneficiati dalle generazioni a venire, contribuendo a creare "sistemi di valore e di priorità" (Saraceno

2013: 12). Due sono inoltre, nel linguaggio settoriale, i significati che più immediatamente si associano al termine 'eredità' e, per assonanza, al concetto di *legacy*: 'legato', cioè una disposizione testamentaria che attribuisce a un beneficiario (detto 'legatario') diritti patrimoniali specifici, e 'lascito', ovvero una donazione elargita da parte di un 'testatore' mediante atto giuridico (detto 'testamento').

Il tema dell'eredità 'simbolica' poggia sull'idea di fiducia e di responsabilità reciproca – una specie di patto fiduciario che lega non solo i più vecchi ai più giovani, ma vincola anche una generazione all'altra. È fondamentale che i genitori coltivino oggi perché i propri figli possano raccogliere domani ed è oltremodo importante che i primi svolgano accuratamente il proprio compito per consegnare eredità 'autentiche' a chi verrà dopo.

Così, l'eredità entra in relazione con il dono (inteso come gesto semplice e spontaneo) e, di rimando, induce anche all'indebitamento (chi riceve si ritrova inevitabilmente a contro-donare la gratitudine ricevuta). Si vuole porre l'enfasi sul rapporto di reciprocità che si instaura tra chi riceve e chi ricambia il dono, in quanto esso "trasforma i protagonisti" (Godbout 2002: 219) e mantiene attivo il loro legame sociale.<sup>15</sup> Quando si effettua una donazione, bisognerebbe tenere a mente che "quel che avviene è che ci si ospita reciprocamente, l'uno nello spazio dell'altro" (Repole 2013: 81), a prescindere dall'oggetto che ci si scambia e dall'importanza che esso assume per chi lo riceve, poiché *quel* dono rappresenta "il segno tangibile che io sono presente all'altro e che l'altro è presente in me" (ibidem).

Nella *ballroom culture* spetta alla figura genitoriale (poiché più esperta e con maggiore responsabilità) il compito di fornire ai figli gli strumenti necessari affinché l'eredità sia perpetuata correttamente. Ciò deve avvenire in presenza di individui consapevoli e compartecipi che abitano un medesimo spazio storico e temporale, nonché comportare l'acquisizione "di sistemi di significato, di modi di fare e di stare in relazione" (Saraceno 2017: 103) da poter applicare quando giunge per la prole il momento di vivere l'esperienza di madre/padre. Questo passaggio presuppone una totale fiducia nell'altro: si sceglie di lasciare in eredità qualcosa che si ha la libertà di accogliere o di rifiutare; nell'eventualità in cui si decidesse di accettarla, si diviene 'debitore' nei confronti di un 'cre-

ditore'. Così, ogni generazione entra in possesso di un'eredità che rielabora a proprio modo e vantaggio, "in una sottile trama insieme di continuità e discontinuità, di somiglianze e di differenze" (Saraceno 2013: 95), e che trasmette ai figli.

#### 4. Considerazioni finali

Dall'esposizione di quanto sopra, è possibile inferire quanto segue: laddove in una *house* viene meno il legame di sangue fra i suoi membri – sebbene, come si diceva, vi sia una forte tendenza a ricalcare le medesime pratiche sociali e culturali che sono alla base della famiglia tradizionale –, subentra il dovere da parte della figura genitoriale di tramandare ai figli e alle generazioni a venire valori e tradizioni di un certo tipo.<sup>16</sup> Pertanto, è fatto implicitamente obbligo ai *children* di lasciare le *houses* in cui sono stati accolti a suo tempo per ripercorrere i passi materni o paterni, mettersi in gioco in prima persona e, da ultimo, reiterare la *legacy* facendo posto ad altri, "accompagnandoli nel mondo perché possano percorrere la propria strada" (Saraceno 2017: 9). In quest'ottica, il lascito culturale e identitario alle nuove generazioni si configura come un'eredità permanente che mette in dialogo le generazioni più vecchie con quelle più giovani, ma favorisce anche "una prosecuzione della storia familiare e culturale" (Cleto, Consonni 2012: 173) sul fronte della continuità del rapporto tra le due parti.

Appare evidente che le *ballrooms* abbiano fornito il proprio contributo alla cultura queer arricchendola, rappresentandola, ripensandone le pratiche (in chiave trasformativa e di spettacolarizzazione) e valorizzando "le varie traiettorie identitarie che attraversano e informano i soggetti" (De Leo 2021: 208). Il messaggio è chiaro: la 'famiglia di scelta' è, e continuerà ad essere, una forma(zione) sociale e affettiva persistente, con l'intento non solo di accogliere figli ripudiati perché restii ad accettare gli schemi imposti dalla società conservatrice, ma anche, e soprattutto, di tramandare loro un'eredità da salvaguardare e difendere.

In definitiva è questo che ci insegna la *ballroom culture*: il ripensamento della visione tradizionale di parentela. Ed è su questo concetto che molti studiosi e altrettanti attivisti queer hanno posto l'attenzione.

Ne è testimonianza la puntuale affermazione di Barbara Mapelli sulla centralità delle relazioni affettive nelle famiglie queer:

Sono ricerche di intimità che creano e partono da diverse forme di amore e si costruiscono sulle necessità, che tutte e tutti abbiamo, di presenza, vicinanza, responsabilità condivisa. Senza il bisogno [...] di sfociare necessariamente nella famiglia tradizionale, sono queste, ora, le famiglie della contemporaneità ed è ora che si impari a riconoscerle come tali (2018: 56).

## Note

<sup>1</sup> Fin dagli anni Ottanta del Novecento, il dibattito sul concetto di parentela è sempre stato molto acceso. Non è mia intenzione in questa sede ripercorrerne le tappe; tuttavia, vorrei riportare solo alcune delle riflessioni più significative in merito. Secondo Freeman (2007: 299), il contributo dell'antropologia allo studio della *kinship theory* è stato determinante nel riconoscere alla parentela uno statuto sociale e non esclusivamente biologico; in altre parole, è una questione culturale più che di natura. Anche Butler (2004: 123), nel suo tentativo di postulare una teoria queer della parentela, sostiene che essa rappresenta una sorta di 'fare' e non di 'essere', da recepire non tanto come una *conditio sine qua non*, quanto come una pratica agita. Infine, Bourdieu (1977: 35) considera la parentela in riferimento a funzioni necessariamente pratiche, prefigurata come un modello privato, strategico, volto al soddisfacimento di interessi materiali, intrinseco ai soggetti che la praticano e ne auspicano il mantenimento.

<sup>2</sup> Per Weston (1991: 110), il modello di 'famiglia di scelta' è individualistico, in quanto tende non solo a porre l'enfasi su elementi di libertà, creatività e flessibilità del singolo, ma a spostare anche l'attenzione sul 'potere di scelta' dell'io, per concepire relazioni fra cose e persone senza vincoli di sorta.

<sup>3</sup> La scelta di utilizzare una versione ridotta dell'acronimo è motivata da un intento inclusivo, onde evitare di trascurare altre soggettività.

<sup>4</sup> Qui intesa come un gruppo di individui che possiede qualcosa in comune e subisce uno stato di isolamento rispetto a valori ed orientamenti normativi della cultura *mainstream*.

<sup>5</sup> Il brano uscì in concomitanza con le riprese di *Paris Is Burning* e, in ogni caso, prima della sua effettiva distribuzione. Tuttavia, nell'estate dell'anno precedente Malcolm McLaren & The Bootzilla Orchestra avevano lanciato *Deep in Vogue*, realizzando un video in bianco e nero nel quale comparivano, fra gli altri, Lourdes e Willi Ninja della *ballroom community* di New York. Per parafrasare un'espressione di Lucas Hilderbrand (2013: 94), il *voguing* era ormai in voga.

<sup>6</sup> Trasmesso in Italia prima sulla piattaforma Netflix e successivamente su Disney+.

<sup>7</sup> Coloro che aderiscono alle *ballroom communities* concepiscono il genere e la sessualità come categorie a sé ma pur sempre intrecciate. Nella *ballroom culture* il sistema di genere funge da base tanto per i ruoli familiari rivestiti dai vari soggetti queer, quanto per le gare che hanno luogo tra le *houses*.

<sup>8</sup> La dimensione rituale di una *ball* ha a che fare con la trasformazione di stanze private e/o sale prese in affitto in spazi performativi *ad hoc* (ossia le *ballrooms*). Le *balls* si basano su performances ritualizzate e sul rapporto che si viene a creare fra la musica, il presentatore, il pubblico e i partecipanti impegnati nelle competizioni. Bailey definisce questo rapporto come "performance system of Ballroom culture" (2013: 128).

<sup>9</sup> Un gran numero di *houses* negli anni Settanta e Ottanta del Novecento ha rubato il nome di celebri stilisti dell'alta moda; altre in particolare "are named after mottos and symbols that express qualities and aims with which the leaders want a house to be associated" (Bailey 2013: 5). A titolo esemplificativo, le 'case' *Xtravaganza*, *Ninja* e *LaBeija* furono le più importanti della scena newyorkese.

<sup>10</sup> Le descrizioni che seguiranno nel testo sono mie traduzioni dall'originale.

<sup>11</sup> Nel contesto della *house culture*, l'insulto sfocia nei concetti di *reading* ('leggere qualcuno come un libro aperto'), *throwing shade* ('gettare un'ombra negativa su qualcuno') e *coming for* ('affrontare qualcuno a muso duro'), come in più occasioni insegna *Paris Is Burning*. Tale argomento è attualmente oggetto del mio progetto dottorale.

<sup>12</sup> Per i quali si rimanda, in ordine di importanza, agli studi di Jackson (2002); Baker (2018); Zardi (2020); Tucker (2021).

<sup>13</sup> In questo senso, l'espressione 'Give me Vogue!' rimanda alla fraseologia tipica che il fotografo utilizza con i/le propri/e modelli/e per far sì che lo scatto comunichi esattamente quanto richiesto (p. es. 'Mostrami la passione!', ecc.).

<sup>14</sup> Gran parte delle 'matri' nelle *ballroom communities* sono *butch queens*; tuttavia, tale ruolo può essere relegato anche a *femme queens* e *women*. L'essere madre comporta una serie di mansioni che non competono ad altri componenti della famiglia. Quasi tutte le *mothers* intervistate da Bailey nella sua indagine etnografica sulle *ballrooms* di Detroit concordano con l'idea che la maternità equivalga all'essere "loving, caring, you know, just being able to listen, as well as have people confide in you" (2013: 107). Oltre a essere "the ruler of the house" (ivi: 109), una madre si occupa principalmente di tutti gli aspetti correlati alle *balls* e ad altri eventi in generale.

<sup>15</sup> Emblematico è in merito il quesito posto da Aime: "Eppure donare è essenziale, fondamentale, ma qual è l'importanza del gesto? Perché si dona? Per instaurare relazioni" (2020: 89).

<sup>16</sup> Il *voguing* ne è il tipico esempio. Chatzipapatheodoridis (2017: 13) ritiene che lo sviluppo di tale pratica abbia nel tempo consolidato i legami affettivi tra i membri della comunità LGBT+.

## Bibliografia

- AIME M. (2016), "Famiglia/famiglie", in *Educazione sentimentale*, 25, pp. 151-156.
- ID. (2020), *Pensare altrimenti. Antropologia in 10 parole*, add editore, Torino.
- ARNOLD E., BAILEY M. M. (2009), "Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS", in *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 21:2-3, pp. 171-188.
- BAILEY M. M. (2011), "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture", in *Feminist Studies*, 37:2, pp. 365-386.
- ID. (2013), *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- BAVARO V. (2019), "'We paid very good attention to ourselves': Famiglie queer e costellazioni affettive tra passato e futuro", in *Ácoma*, 16, pp. 5-15.
- BOURDIEU P. (1977), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, New York. Tr. it. *Per una teoria della pratica. Con tre studi di etnologia cabila*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- BUTLER J. (2004), "Is Kinship Always Already Heterosexual?", in Ead., *Undoing Gender*, Routledge, London-New York, pp. 102-130. Tr. it. "La parentela è già da sempre eterosessuale?", in EAD., *Fare e disfare il genere*, Mimesis, Milano, 2014, pp. 165-203.
- EAD. (2011), *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, London-New York. Tr. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Castelvecchi, Roma, 2023.
- CASTELLANI A. (2021), *Antropologia culturale. Un'introduzione*, Don-

- zelli, Roma.
- CHAUNCEY G. (1994), *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, Hachette Book Group, New York.
- CHATZIPAPATHEODORIDIS C. (2017), "Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances", in *European Journal of American Studies*, 11:3, pp. 1-15.
- CLETO F., CONSONNI S. (2012), "Letteratura/Generazione. Appunti per una tipologia sghemba", in COLOMBO F. et al. (a cura di), *Media e generazioni nella società italiana*, FrancoAngeli, Milano, pp. 163-178.
- DE LEO M. (2021), *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.
- FREEMAN E. (2007), "Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory", in HAGGERTY G. E., MCGARRY M. (a cura di), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, pp. 295-314.
- GODBOUT J. T. (1992), *L'Esprit du don*, Editions La Découverte, Paris. Tr. it. *Lo spirito del dono*, nuova edizione aumentata, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- GRILLI S. (2019), *Antropologia delle famiglie contemporanee*, Carocci, Roma.
- HILDERBRAND L. (2013), *Paris Is Burning: A Queer Film Classic*, Arsenal Pulp Press, Vancouver.
- JACKSON J. D. (2002), "The Social World of Voguing", in *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 12:2, pp. 26-42.
- LAWRENCE T. (2018), "'Listen, and You Will Hear All the Houses That Walked There Before': A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing", in BAKER S. (a cura di), *Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz Books, London, pp. 3-10.
- MANNHEIM K. (2019), *Giovani e generazioni*, Meltemi, Milano.
- MAPELLI B. (2018), *Nuove intimità. Strategie affettive e comunitarie nel pluralismo contemporaneo*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- REPOLE R. (2013), *Dono*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- SARACENO C. (2012), *Coppie e famiglie. Non è questione di natura*, Feltrinelli, Milano.
- EAD. (2013), *Eredità*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- EAD. (2017), *L'equivoco della famiglia*, Laterza, Roma-Bari.
- EAD., NALDINI M. (2021), *Sociologia della famiglia*, quarta edizione, il Mulino, Bologna.
- SCABINI E., CIGOLI V. (2000), *Il familiare. Legami, simboli e transizioni*, Raffaello Cortina, Milano.
- SCHECHNER R. (2013), *Performance Studies. An Introduction*, Third Edition, Routledge, London-New York. Tr. it. *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola, 2018.
- SCHNEIDER D. M. (1980), *American Kinship. A Cultural Account*, Second Edition, The University of Chicago Press, Chicago.
- STRYKER S. (2006), "(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies", in STRYKER S., WHITTLE S. (a cura di), *The Transgender Studies Reader*, Routledge, London-New York, pp. 1-17.
- EAD. (2017), *Transgender History: The Roots of Today Revolution*, Second Edition, Seal Press, Berkeley. Tr. it. *Storia Transgender. Radici di una rivoluzione*, Luiss University Press, Roma 2023.
- TORRES FERNÁNDEZ J. J. (2020), "Chosen Families and Feminist Mothering in the Ballroom Community: Blanca Evangelista from Pose", in *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, 18, pp. 162-188.
- TUCKER R. (2021), *And the Category Is... Inside New York's Vogue, House, and Ballroom Community*, Beacon Press, Boston.
- WEEKS J. et al. (2001), *Same Sex Intimacies. Families of Choice and Other Life Experiments*, Routledge, London-New York.
- WESTON K. (1991), *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, Columbia University Press, New York.
- ZARDI A. (2020), "Contro l'egemonia di genere. Il voguing come danza di resistenza", in *Mimesis Journal*, 9:2, pp. 91-109.

## Filmografia

*Paris Is Burning* (dir. Jennie Livingston) 1990, Off-White Production, USA.

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