

# Rapporti di genere e “balli sardi”

## Il femminile tra piacere e potere nel campo coreutico della Sardegna centro-meridionale

**Alessandro Deiana**

---

**Abstract.** The article deals with gender relations in “traditional” Sardinian dances and explores their asymmetrical and hierarchical form, an issue rarely considered by dance anthropology and gender studies in Italy. Using an ethnographic perspective, it focuses on practices and discourses related to “ballo sardo”, a dance where man usually plays a leading role in terms of dance guidance, control of execution, and freedom of expression. Giving voice to the point of view of the female dancers, so far invisibilized, the article intends to show how gender relations operate in Sardinian dances, and tries to explain some of the mechanisms that govern the reproduction and naturalization of gender relations through a popular dance.

**Keywords:** Gender; Dance; Sardinia; Power; Pleasure.

---

### **1. Introduzione**

Oggetto di questo lavoro è un tema che, nel contesto italiano, non è ancora stato affrontato, o comunque non in maniera sufficiente, sia dagli studi antropologici che si occupano di danze cosiddette tradizionali o popolari o etniche, sia dagli studi di genere che si interessano di cultura popolare<sup>1</sup>. Si

---

<sup>1</sup> Gran parte di questa ricerca è stata svolta tra il 2018 e il 2019 presso il Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell’Università di Cagliari nell’ambito di un progetto di ricerca intitolato “Usi nel presente dei patrimoni demoeoantropologici in Sardegna. Saperi e pratiche delle culture locali nella complessità contemporanea”, finanziato dall’Istituto Superiore Regionale Etnografico. Desidero ringraziare il responsabile scientifico, Felice Tiragallo, per la collaborazione e Gabriella Da Re per aver letto e utilmente commentato una prima stesura di

tratta di un dato spesso riconosciuto, ma mai problematizzato e studiato: i rapporti di genere operanti nei balli di tradizione orale e la loro forma asimmetrica e gerarchica. Affronterò questo tema sulla base delle mie ricerche etnografiche condotte in Sardegna e aventi come oggetto le pratiche e i discorsi riguardanti ciò che è conosciuto come “ballo sardo”. All’interno dei balli sardi non solo si dà una differenza di genere, variabile a seconda del tipo di ballo e delle aree coreutiche, ma questa differenza si dà in una forma gerarchica per la quale l’uomo assume tendenzialmente un ruolo di preminenza nei confronti della donna in termini di controllo, guida e libertà espressiva. Il mio obiettivo è fornire un contributo agli studi di genere dalla prospettiva di un’antropologia che ha per oggetto generale la cultura popolare contemporanea e in particolare una pratica espressiva e performativa come il ballo sardo. E allo stesso tempo contribuire a far emergere la dimensione e la problematica del genere e dei rapporti di potere nello studio antropologico delle danze di tradizione orale in Sardegna e in Italia. Pertanto la mia è meno una antropologia della danza e più un’antropologia dei rapporti di genere osservati attraverso un tipo di danza ascrivibile a quella che viene chiamata cultura popolare.

Data la carenza di studi sull’argomento, il primo obiettivo di questo lavoro sarà quello di uscire dal cono d’ombra dell’invisibilizzazione delle donne negli studi delle danze di tradizione orale in Italia, invisibilizzazione nascosta, come hanno dimostrato gli studi femministi e di genere, dietro la neutralità (falsamente) universale proiettata dalla prospettiva androcentrica. A tal fine, questo lavoro sarà dedicato a una ricostruzione ed esposizione – certo, non definitiva – dei rapporti di genere operanti nei balli sardi e a un primo tentativo di spiegare – anch’esso in termini ancora parziali – i meccanismi che presiedono alla riproduzione e alla naturalizzazione dei rapporti di genere nel ballo sardo. In particolare per quanto riguarda quest’ultimo aspetto ho voluto evidenziare soprattutto il punto di vista delle danzatrici, proprio per restituire la voce a chi per troppo tempo ha subito l’invisibilizzazione sia nel discorso locale che negli studi antropologici sulla danza. Da questo punto di vista emergerà una connessione profonda tra il piacere della danza per le ballerine e i rapporti di potere ad egemonia maschile che si esprimono nei balli sardi.

## **2. Genere, danza e cultura popolare: un’etnografia nella Sardegna centro-meridionale**

Questo lavoro si situa all'interno di una ricerca più ampia e prolungata sul folklore sardo come cultura popolare contemporanea [Deiana 2017]. Il concetto di cultura popolare a cui faccio riferimento va inteso nel suo significato de-essenzializzato, dialettico e di classe di ciò che i gruppi subalterni fanno, sentono e pensano [Cirese 1973; Dei 2018; Gramsci 1975b]. Questo concetto si riferisce a una nozione allargata e molecolare di subalternità, cioè capace di individuare e comprendere nuove forme di subalternità in relazione al mutare storico dei processi egemonici e dei rapporti di classe, nonché di riconoscere i modi in cui il campo della cultura diventa il luogo di una mutevole e plurima articolazione del nesso egemonia-subalternità a partire dalla vita vissuta dei soggetti popolari [Deiana 2019; Hall 2006; Liguori 2016; Thomas 2015]. Mentre la danza in questione è quella che sia dagli attori locali che dalle tassonomie etno-coreologiche viene denominata “ballo sardo” (*ballu sardu*) [Gala 2004; Pisanu 2013] e che possiamo far rientrare nell'alveo della cultura popolare in quanto danza folklorica e popolarmente connotata. Il ballo sardo infatti mi interessa come pratica culturale diffusa presso ampi strati delle classi popolari sarde, dove gioca ancora un ruolo importante come fattore comunitario, espressivo e identitario. Parlare di ballo sardo vuol dire parlare di come vivono e di come intendono la vita alcuni soggetti popolari oggi. La danza, come ogni fenomeno culturale, riflette i rapporti sociali e tali rapporti normalmente ruotano principalmente intorno a tre assi categoriali interconnessi che sono la classe, l'etnia e il genere. Queste tre categorie analitiche sono utili ad individuare i meccanismi di classificazione cognitiva e simbolica della realtà da parte degli individui e dei gruppi e a capire come dei precisi e concreti rapporti sociali di potere storicamente determinati rendono operative ed efficaci queste classificazioni. Qui mi concentrerò sul genere, il quale probabilmente è la più visibile di queste forme di classificazione, benché allo stesso tempo risulti invisibile sia in quanto oggetto d'analisi per l'etnecoreologia sarda, sia in quanto problema “politico” per la maggior parte delle ballerine e dei ballerini.

Il concetto di genere, benché sia ormai una categoria cardine per comprendere la realtà umana, come ogni categoria fondamentale non manca di essere al centro di discussione e di interpretazioni differenti. Io qui farò mia una definizione che cercherà di tenere conto della sua complessità, ma allo stesso tempo si limiterà a un suo minimo comun denominatore che possa trovare il maggior accordo possibile. Pertanto impiegherò la categoria di genere come uno strumento analitico utile a mettere in luce la costruzione storica, sociale e culturale dei sessi, delle loro differenze e della loro gerarchia. Ovvero una categoria che denaturalizza e storicizza il femminile e il maschile, e che li pone l'uno di fronte all'altro in termini dialettici e politici: in altre parole, il genere ci mostra l'uomo e la donna come due gruppi sociali storicamente determinati che stanno tra di loro in un rapporto di potere dove l'uomo costituisce il polo

dominante e la donna quello dominato [Delphy 2013; Laqueur 1992; Mathieu 2013; Scott 1987].

Impiegherò la categoria analitica di genere così intesa per indagare una dimensione importante dei balli sardi e che finora è stata ignorata o sottovalutata. Per far questo mi sono mosso seguendo una traiettoria etnografica che si intreccia con la mia frequentazione da diversi anni della scena coreutica sarda, specie di quella meridionale. È a contatto con questa scena che ho pensato alla questione del genere nelle danze sarde come problema insieme antropologico e politico. In questi ultimi anni ho concentrato la ricerca su due piccoli paesi: Collinas, nella regione della Marmilla (Sardegna meridionale) e Seneghe, nella regione del Montiferru (Sardegna centro-occidentale). Tutti e due accomunati dalla pratica collettiva di lunga durata del ballo sardo legata al ciclo calendariale delle comunità. A Collinas, paese che conta circa 800 abitanti, si balla per le feste religiose estive di San Rocco (16 agosto) e soprattutto di Santa Maria Angiargia (7-8-9 settembre). Nel paese della Marmilla, com'è nella tradizione dell'area del Campidano e della Sardegna meridionale, si eseguono i balli a fisarmonica e soprattutto a launeddas<sup>2</sup>, in una delle varietà interpretative che distinguono questa famiglia di balli sardi. Anche a Collinas ogni singolo ballo prende il nome dal tipo di accordatura delle launedds con cui viene eseguito (*ballu a fiorassiu*, *ballu a fiuda* ecc.). A Seneghe, che conta circa 1800 abitanti, il ciclo annuale delle danze si apre con la festa di San Sebastiano (20 gennaio) e si chiude il martedì grasso. Le due principali tipologie di ballo eseguite a Seneghe si discostano dai balli campidanesi eseguiti a Collinas: quello che viene chiamato *sa dantza* è un ballo tipico del centro Sardegna; mentre quello che viene chiamato *su ballu* è simile al campidanese centro-settentrionale ma non viene più eseguito con le launeddas, come invece avviene a Collinas, bensì con la fisarmonica. Naturalmente, ognuno dei due paesi presi in considerazione presenta le sue peculiarità. Se, allo stato attuale della mia ricerca, una comparazione delle due realtà può essere fatta, lo è nella misura in cui si è in grado di individuare, da una parte, delle costanti comuni nel pensiero e nella pratica coreutiche dei ballerini e delle ballerine e, dall'altra, delle differenze in azione – specie dal lato che qui più mi interessa, cioè quello delle ballerine – a seconda delle circostanze storiche e sociali che vivono le due comunità.

Quella che chiamo scena coreutica sarda la considererò alla stregua di un campo, ovvero qualcosa di molto simile all'accezione bourdiesiana del termine [Bourdieu, Wacquant 1992; Bourdieu 1998]. Questo vuol dire che il “mondo” del ballo sardo non si può comprendere e spiegare solo come sistema coreutico, cioè come insieme di danze accomunate da caratteristiche

<sup>2</sup> Le launeddas sono lo strumento più rappresentativo della cultura musicale sarda. Per un approfondimento si veda il classico Bentzon 2002 e il più recente Lutz 2012.

strutturali che le distinguono da altri sistemi o da altre famiglie coreutiche. Ma abbisogna di essere considerato anche come campo coreutico, ovvero come uno spazio materiale e simbolico insieme che, a partire dal presupposto indiscusso che lo fonda e lo legittima (ovvero la danza), viene creato da forze oggettive di ordine sia sociale (per esempio, le strutture culturali) che specificamente coreutico (per esempio, la struttura formale di una danza) e da forze soggettive costituite dalle pratiche coreutiche, vive e in mutamento, proprie degli agenti coreutici e di chiunque rientri a pieno diritto nel campo. Chi studia le danze come sistema, anche se non ignora gli aspetti storici e sociali delle danze, tende a privilegiare la regolarità e la conservazione del sistema. Mentre chi le studia come campo, anche se non si ignora gli aspetti formali, ritiene fondamentali le dinamiche sociali di interazione tra gli agenti coreutici e il loro campo o campi di riferimento e quindi le pratiche sempre in divenire che questi mettono in essere, nonché le condizioni di possibilità dei limiti del campo e della loro stessa genesi e trasformazione [cfr. Bassetti 2009]. Senza sminuire l'importanza dell'approccio sistematico-formale, la prospettiva orientata verso i campi e le pratiche, a mio avviso, ha il vantaggio di saper riconoscere aspetti decisivi come le relazioni di potere e le politiche della danza, compresi quindi i rapporti di genere. Nel nostro caso, ho tracciato i limiti del campo coreutico sardo sulla base di un principio regolativo, quello della pratica collettiva e della competenza diffusa di lunga durata del ballo: questo criterio distingue il campo coreutico preso in considerazione da quello più ampio del folklore e del patrimonialismo col quale spesso si interseca ma non può essere identificato del tutto [Deiana 2018]. La scena coreutica nei paesi di Collinas e di Seneghe rientra a pieno titolo all'interno di un campo coreutico inteso entro questi limiti specifici. Ad ogni modo, continuerò ad usare il termine “sistema” quando mi riferirò anche all'aspetto strutturale e formale del ballo.

Un'ultima annotazione di metodo. Essendo la danza un linguaggio non verbale, ho dovuto prendere in considerazione il problema della comprensione di questo linguaggio attraverso le parole delle ballerine [Cowan 1990, 5-6, 25-26]. Eppure le parole delle ballerine, così come quelle dei ballerini, raramente esprimono esplicitamente un problema come quello dei rapporti di genere incorporati nell'azione coreutica: queste parole c'è stato bisogno di interpretarle, e di interpretarle proprio con l'aiuto della danza. Ovvero, è come se la danza, se gli si presta un certo sguardo, fosse l'esegezi corporale delle parole delle ballerine, parole che in ogni caso ho considerato fondamentali e che quindi ho voluto raccogliere proprio per dare voce alla metà femminile, finora silenziata, dei balli sardi. Quindi se ricorrere alla voce delle ballerine può far pensare al tentativo di comprendere attraverso la dimensione verbale e discorsiva un fenomeno eminentemente fisico, aleatorio e non verbale come la danza, in realtà le cose stanno esattamente al contrario: mi sono servito del gesto coreutico e del corpo danzante per interpretare e

comprendere le loro parole e i loro discorsi sull'esperienza della danza in relazione al problema dei rapporti di genere. Su questo versante mi è stata d'aiuto la mia esperienza di pur modesto ballerino: sebbene dal punto di vista maschile, tutte le volte che faccio un ballo sardo faccio anche esperienza dell'irresistibile condizionamento incorporato dei ruoli di genere che nel ballo trovano un loro canale espressivo ed esteticamente attraente.

### **3. Il genere negli studi delle danze "etniche" in Italia e in Sardegna: l'invisibilizzazione delle donne**

La relazione tra genere e danza da qualche tempo ha fatto ingresso tra gli oggetti di studio dell'antropologia, della sociologia, della storiografia e, in generale, di quelli che vengono chiamati *Dance Studies*. A partire all'incirca dagli anni '80 del secolo scorso, dopo l'emergere del femminismo e degli studi di genere, tale relazione ha incontrato finalmente l'interesse sia di chi si occupa principalmente di genere, sia di chi si occupa innanzitutto di danza. Va detto che l'interazione di danza e genere si è realizzata innanzitutto nell'ambito degli studi delle cosiddette danze d'arte o colte (balletto, danza teatrale, danze d'avanguardia) e poi delle tradizioni coreutiche extra-occidentali [Daly 1987; Hanna 1988]. In un secondo momento si è giunti anche alle danze europee o occidentali dette popolari (etniche, folkloriche, tradizionali, di consumo, di intrattenimento): a partire dagli anni '90 emergono alcune importanti ricerche sull'argomento, come quella di Jane Cowan sulle danze tradizionali in un villaggio del nord della Grecia e di Marta Savigliano sul tango argentino [Cowan 1990; Savigliano 1995]. Ma rispetto all'etnocoerologia, la quale sembra avere avuto per molto tempo il monopolio dello studio delle danze popolari, esse provengono da prospettive differenti: lo studio delle performance culturali e dei rapporti di potere (Cowan); la critica dell'economia politica e la teoria post-coloniale (Savigliano). Grosso modo col nuovo millennio questo allargamento di prospettiva inizia a farsi strada anche nello studio delle danze europee di tradizione orale, sebbene da prospettive spesso pluri-disciplinari [Hoppu 2014; Kaminsky 2011; Overholser 2014]. In Italia invece a questi esiti si deve ancora arrivare. Chi si occupa dello studio delle danze di tradizione orale italiane sembra al momento non essere interessato a rapporti di potere come quelli costituiti dal genere, mentre chi si occupa di antropologia del genere si direbbe che finora non si sia ancora confrontato con la pratica popolare delle danze dette tradizionali. Nel contesto di lingua italiana, per quanto riguardo gli studi antropologici, si sconta infatti un doppio ritardo. Da una parte, l'etnocoerologia e l'antropologia della danza emergono in tempi relativamente recenti e in seguito all'etnomusicologia e all'antropologia della musica (con cui per molto tempo c'è stato un rapporto ancillare), se si

esclude la notevole eccezione costituita dallo studio di Ernesto de Martino sul tarantismo pugliese [de Martino 1961], che pure non può essere ascritto in toto al campo disciplinare dell’antropologia della danza. Dall’altra parte, in ambito italiano sembrerebbe che quasi mai l’oggetto-danza “etnica” si sia intersecato con l’oggetto-genere. Nella letteratura italiana di antropologia della danza c’è senza dubbio una registrazione del dato di genere (più spesso indicato come differenza sessuale o ruoli sessuali) riscontrato in varie forme nella totalità della tradizione coreutica popolare italiana, ma sono del tutto assenti una problematizzazione, un’etnografia approfondita e un’analisi critica. A partire da quei lavori che hanno cercato di ordinare e di fondare un campo di studi in Italia [Nori, Staro, Zacchi 2012]: probabilmente l’esigenza urgente di dare un fondamento epistemologico e metodologico a un’antropologia delle danze di tradizione orale presenti nel territorio dello Stato italiano e lo sforzo di costruire un campo disciplinare autonomo ha portato a mettere in secondo piano, se non ad ignorare del tutto, la questione del genere in particolare e quella dei rapporti di potere in generale. E quando l’incontro tra genere e danza è avvenuto è stato ancora una volta ad opera dell’etnomusicologia, in maniera episodica ed esclusivamente dal punto di vista dell’osservatore – per quanto acuto e con intenti demistificanti – senza interrogare quindi il punto di vista delle danzatrici e dei danzatori, e senza addentrarsi nei territori della costruzione sociale dei sessi per mezzo della danza [Plastino 2003]. La mancata assunzione dei rapporti di potere e delle disegualianze operanti anche nella danza, e nello specifico dei rapporti di genere come oggetto di studio critico e come problema politico, mi sembra rappresenti un limite delle attuali etnocoerologia e antropologia della danza italiane (limite che peraltro va rimarcato maggiormente rispetto agli stessi studi di genere, che pure non si interessano di danze popolari: in fondo non sarebbe del tutto giusto rimproverare questi ultimi per non essersi ancora interessati alle danze popolari – talmente è vasto e onnipervasivo il loro campo d’indagine – poiché ci si aspetterebbe infatti che siano gli studi di danze popolari a doversi finalmente interessare ai rapporti di genere nel loro campo particolare).

Anche nello specifico del sistema e del campo coreutico sardi ci troviamo di fronte agli stessi ritardi e agli stessi limiti. Se prendiamo in considerazione gli studi più avveduti e maturi, pochi peraltro e relativamente recenti, vediamo che qua e là i riferimenti alla divisione di genere all’interno del ballo sardo non mancano – del resto il contrario sarebbe davvero clamoroso – ma non vi è una presa in carico di questa divisione come un aspetto strutturale del ballo capace di determinare perfino gli esiti formali e semantici: esso appare come un dato “naturale” così come è “naturale” che quasi tutte le danze italiane sono date dalla compartecipazione differente delle donne e degli uomini [Gala 2000, 47; Pisanu 2013, 61-62]. In alcuni di questi lavori, al netto del rigore e della profondità messi in campo su altri aspetti della danza, il tema del genere o della differenza sessuale non è nemmeno menzionato [Gala 2004].

In sostanza i lavori di carattere scientifico sulle danze di tradizione orale in Italia e in Sardegna risentono ancora di un tipo di sguardo che ha invisibilizzato le ballerine e i rapporti di potere che intrattengono con i ballerini, e pertanto non ha mai affrontato la questione dei rapporti di genere nella danza perché fuori dal campo visivo e problematico dell'osservatore e dell'osservatrice. L'invisibilizzazione di un soggetto (le donne, i servi, i giovani, i proletari, i subalterni, gli stranieri ecc.) nella ricerca antropologica non attiene solo a un campo circoscritto come la danza, ma è un problema strutturale degli studi antropologici, laddove questi si confondono con gli inconsapevoli condizionamenti culturali, politici e ideologici che l'antropologo o l'antropologa incorpora e che a loro volta condizionano il suo lavoro sul campo. In particolare, l'invisibilizzazione delle donne in antropologia, ovvero il fatto che le donne non venissero messe sullo stesso piano degli uomini (in qualità di informanti, di attrici sociali e di soggetti che costituiscono l'altra metà della società o della cultura studiata), è stato posto come problema dalle antropologhe femministe a partire dagli anni '70 del Novecento [Busoni 2000, 119-120; Mathieu 1989, 14-19], come conseguenza diretta dell'androcentrismo, ovvero quel pregiudizio teorico e ideologico che tiene conto solo del punto di vista maschile identificando con esso l'intera società [Molyneux 1977; Moore 1988]. Anche le ricerche che negli ultimi venti anni circa si sono poste finalmente il problema di uno studio scientifico della danza in Sardegna, non si sono sottratte al riduzionismo androcentrico. Ciò non inficia la qualità scientifica di questi lavori, che anzi hanno il merito di aver introdotto negli studi un rigore e un metodo che prima non c'era e di aver gettato le basi per un'antropologia della danza in Italia e in Sardegna, ma ne mette in evidenza la parzialità etnografica e i limiti conoscitivi, ossia il fatto che di un sistema umano complesso come la danza ne viene rappresentata una ricostruzione come se si trattasse di una pratica sì condivisa ma indivisa, che cioè non conosce differenze, divisioni, conflitti e contraddizioni in relazione ai soggetti che la praticano e alle dinamiche sociali che in essa si riflettono. Se la danza di tradizione orale è un fatto sociale totale non si possono alla lunga ignorare i marcatori sociali che in essa, ad uno sguardo attento, si rivelano. Certo, quello che io propongo è lo studio di una dimensione che non può inglobare tutto l'oggetto-danza, ma se viene recepita dalle studiose e dagli studiosi può rendere più completa e consapevole l'antropologia delle danze di tradizione orale italiane.

#### ***4. I rapporti e i ruoli di genere nei balli sardi***

Nella maggior parte delle danze della maggior parte dei popoli e delle culture sono state riscontrate delle differenze di genere che solitamente si esprimono nella forma della preminenza del ruolo maschile su quello femminile, in

termini di gestione dell'evento coreutico, di controllo del partner e di margini di libertà espressiva [Hanna 1988; Thomas H. 1993]. Il sistema coreutico sardo non fa eccezione. Per capire meglio la differenziazione di genere nel caso sardo conviene partire dalle danze meno complesse, perché, pur essendo quelle dove è meno appariscente tale differenza (anche per via della loro minore complessità), sono anche quelle dove è più facile cogliere il principio formale inscritto nella struttura coreutico-musicale che rende possibile la manifestazione della differenza.

La maggioranza delle danze sarde ha una struttura chiusa e bipartita (a volte tripartita) data dall'alternarsi delle parti musicali che coincidono con le corrispondenti parti coreutiche, ciò vuol dire che le ballerine e i ballerini eseguiranno determinati passi quando il suonatore o, molto più raramente, la suonatrice eseguirà determinate frasi musicali. Sia chiaro però che non stiamo parlando di improvvisazioni, ma di balli “fissi” identificati da un nome per distinguerli da altri e che ballerine e ballerini dalla prima nota ne conoscono perfettamente lo svolgimento musicale e coreutico. Queste parti che sono fondamentalmente due, anche se ritornano ciclicamente durante il ballo diverse volte, sono indicate una come *passu seriu* (passo serio), o *a sa seria* (seriamente), o *a passu* (a passo, per definizione), ecc.; l'altra come *passu alligru* (passo allegro), *passu lestru* (passo veloce), o *a sa lestra* (velocemente), ecc. Francesco Giannattasio e Bernard Lortat-Jacob li hanno classificati rispettivamente come «passo basso» e come «passo alto» [Giannattasio, Lortat-Jacob 1982, 23-25]. Ora, nell'esecuzione della prima parte (*su passu seriu*) non si evincono particolari differenze esecutive tra uomo e donna: tutte e due fanno lo stesso identico passo. Anche se si può iniziare a notare, al netto di una generale ieraticità del ballo sardo, che la donna assume un contegno ancora maggiore e i passi sono leggermente più trattenuti. È nella seconda parte (*su passu alligru*) che possiamo riconoscere maggiormente le differenze di genere in azione: col farsi più vivace della musica che “ordina” ai ballerini e alle ballerine di ballare in modo conseguente, gli uomini mettono in essere quelle caratteristiche che nelle danze di tutto il mondo risultano quasi sempre essere privilegio maschile: destrezza, virtuosismo, forza fisica, resistenza, esibizione [Hanna 1988, 96]. Anche nei balli sardi, pur nei limiti imposti da un'idea di danza energeticamente contenuta e tutta concentrata sulla motricità inferiore (piedi e gambe), gli uomini, quando la musica glielo consente, arricchiscono i passi di ornamenti, piccoli saltelli e in generale di una vivacità e di una dimensione esibizionista che alle donne di norma è preclusa. Anche le donne si adeguano alla maggiore vivacità e velocità musicale, ma non fioriscono i passi come gli uomini ed evitano qualunque esibizionismo. Inoltre c'è un altro elemento fondamentale a cui non si sottrae nessun ballo sardo e che a un occhio inesperto può risultare impercettibile, ma che costituisce uno dei principali marcatori della gerarchia di genere attiva nei balli sardi, ovvero il ruolo

maschile di guida. Questo ruolo si può innanzitutto individuare attraverso la presa della mano e del braccio in una coppia: è l'uomo che "prende" la donna e questa presa permette all'uomo di guidare la donna nel ballo. Questa guida è ridotta al minimo finché la danza mantiene la forma del cerchio e i ballerini e le ballerine rimangono "incatenati". Essa si esplica nel momento delle *intradadas* (entrate), cioè quando una coppia si stacca dalla catena per fare alcuni passi al centro del cerchio e infine eseguire una giravolta: è l'uomo che decide se e quando uscire ed è l'uomo a far girare la donna. In sintesi, nelle danze bipartite a sviluppo circolare la distinzione di genere diventa evidente e segnata da una predominanza maschile nel momento «alto» della musica e del ballo e quando si tratta di esercitare la funzione di guida. Questo modo di ballare, che esemplifica il rapporto strutturale tra danza e genere nei balli sardi, è tipico della Sardegna centrale.

Ora, si consideri che questa suddivisione strutturale delle danze sarde in alcune aree coreutiche assume una forma multipartita. Ciò significa che aumenta il numero dei passi, fino a dare luogo a uno sviluppo dell'esecuzione coreutica che non è più circolare (come quello delle danze bipartite), bensì lineare o progressivo: i differenti passi non ritornano regolarmente e ciclicamente, ma presentano di solito una sorta di progressione o crescendo per il quale è difficile che le parti ritornino se non dopo che hanno completato tutto il loro sviluppo, il quale può constare anche di una decina e più di parti musicali alle quali corrispondono l'equivalente di parti coreutiche. Quest'ultimo è il caso limite rappresentato dai balli *a launeddas* della Sardegna meridionale, dove l'articolazione tra parti musicali e parti coreutiche è la più ampia e ricca dell'intero sistema coreutico sardo. Per via di questa complessità sono anche i balli dove più è marcata la distinzione dei ruoli maschili e femminili. Infatti aumentando il repertorio di passi aumenta, naturalmente per ragioni culturali, anche la specializzazione maschile in alcuni passi che sono invece preclusi alle donne. Si può forse dire che il ballare di Collinas e di Seneghe sta a metà strada tra l'"essenzialità" della Sardegna centrale e la "complessità" della Sardegna meridionale. A loro volta Collinas e Seneghe rappresentano dei diversi modi di declinare questa via intermedia del ballo sardo, rispetto agli opposti estremi del Campidano meridionale e delle Barbagie. Ciò vale anche per le differenze e per le gerarchie di genere organiche alle strutture coreutiche.

Ma c'è un altro aspetto del campo coreutico sardo che chiama in causa la divisione di genere e la sua gerarchia. Si tratta della dimensione organizzativa dei balli pubblici e il codice regolativo che norma i rapporti tra donne e uomini nel ballo. A dire il vero, questo aspetto riguarda ormai più la storiografia che l'antropologia, essendo queste norme para-coreutiche in gran parte cadute in disuso. Tuttavia, è importante menzionarlo per avere un quadro il più completo possibile del ballo sardo dal punto di vista delle differenze di genere e per tenere nel dovuto conto le trasformazioni a cui è andato incontro nel

tempo una pratica storica e viva come il ballo (senza peraltro escludere la possibilità di eventuali resistenze e conservatività che andrebbero verificate paese per paese). In generale, con alcune peculiarità locali, l'organizzazione dei balli veniva normalmente demandata a gruppi di giovani, i quali avevano il compito di reclutare il suonatore, raccogliere il compenso per pagarlo e supervisionare il buon andamento dei balli durante le feste. Questi gruppi erano formati esclusivamente da uomini, di solito giovani celibi<sup>3</sup>. Così come erano gli uomini, in veste di capi-famiglia o di lavoratori che possedevano un reddito, a donare le quote per i balli. Le donne dovevano offrire doni in natura come pane, dolci e uova. A Seneghe si ricorda che esisteva la regola per cui chi non contribuiva con denaro (gli uomini) o con beni alimentari (le donne) non avrebbe potuto partecipare ai balli. Mentre questa consuetudine non è ricordata a Collinas. Il contributo delle donne all'organizzazione delle feste e dei balli, sia come partecipazione ai comitati festivi che come contributo alle spese economiche, a Collinas è ricordato a partire grosso modo dagli anni '70 del secolo scorso, mentre a Seneghe all'incirca dagli anni '80.

Anche il galateo del ballo esprimeva una gerarchia di genere a dominanza maschile. Al ballo potevano partecipare sia uomini che donne, si poteva ballare oltre che in coppia uomo-donna, anche tra sole donne o soli uomini (solitamente in gruppi). Il ballo era moralmente interdetto ai vedovi e alle vedove. Non c'erano particolari restrizioni circa la formazione delle coppie, se non che sposati e fidanzati normalmente ballavano tra di loro evitando di ballare con altre persone. Mentre ragazzi e ragazze potevano formare e alternare diverse coppie durante le danze. Tuttavia, esisteva una regola assai rigida che non poteva essere trasgredita se non a costo di sanzione. La coppia danzante si formava sempre e solo dietro invito dell'uomo alla donna, la quale era tenuta ad accettare gli inviti se non voleva vedersi interdetti i balli successivi. Quindi gli uomini potevano scegliere di ballare con tutte le donne che volevano, mentre le donne potevano scegliere solamente di accettare o rifiutare l'invito, ben sapendo che il rifiuto avrebbe significato la conclusione o il non poter prendere parte ai balli per quella determinata giornata. Ma le donne erano anche consapevoli che il rifiuto, in certi casi, poteva ingenerare nell'uomo sentimenti di offesa fino a sfociare in forme di vendetta (il

---

<sup>3</sup> Esistono in particolare diverse testimonianze per quanto riguarda un istituto, tipico del Campidano meridionale e sopravvissuto al massimo fino al primissimo secondo dopoguerra, chiamato *tzerakia*, ovvero un gruppo formato dai diciottenni celibi (*tzeracus*) del paese ai quali veniva affidato il compito di organizzare tutti gli aspetti relativi ai balli pubblici durante il ciclo festivo annuale: reclutavano il suonatore di launeddas, stipulavano con lui un vero e proprio contratto annuale e inoltre supervisionavano al buon andamento dei balli durante le feste. Questo istituto è oggi considerato da studiosi e cultori soprattutto come prova della centralità dei suonatori di launeddas e quindi dei balli comunitari nella vita sociale dei paesi del Basso Campidano fino all'incirca alla metà del secolo scorso [Bentzon 2002, 80; Leoni 2012, 63-64; Milleddu 2012, 13-15]. Ma possiamo anche considerarlo come un'ulteriore prova dei rapporti di genere a dominanza maschile nel campo coreutico sardo.

che poteva essere sintomo di conflitti tra famiglie oppure dell'inizio di un conflitto). Un'eccezione è rappresentata dal caso di Seneghe, dove invece ad invitare al ballo erano e sono le donne, tranne nei balli del mattino del martedì grasso in cui era ed è l'uomo ad invitare la donna. Tuttavia, solamente l'uomo, e solo nei balli del mattino del martedì grasso, aveva il diritto di mettere in essere la pratica detta della *crocoriga* (letteralmente: zucchina), cioè poteva abbandonare la donna nel corso del ballo come risposta all'eventuale mancato invito da parte di quella ballerina nei giorni precedenti: questo gesto veniva vissuto dall'uomo come un torto. Oggi questa pratica è caduta in disuso. Anche nel lessico coreutico di Collinas compare il termine *crocoriga*. Durante *su ballu 'e 'ogai* (un ballo ludico in cui avvengono per gioco degli scambi di coppia) se capita che, prima che finisca la musica, due ballerini (un uomo e una donna) non riescono a rientrare nel cerchio dai rispettivi partner con cui avevano iniziato il ballo si dice di questi che *ant fatu crocoriga* (hanno fatto *crocoriga*), cioè hanno mancato nei confronti dei loro partner di ballo. Oggi questa eventualità non ha nessuna conseguenza, ma in passato poteva dare luogo a accesi litigi tra ballerini e ballerine.

È bene concludere questa prima ricostruzione delle differenze di genere operanti nel sistema coreutico sardo con una precisazione importante. Quanto detto fin qui corrisponde tendenzialmente a delle regolarità strutturali e culturali del ballo sardo, ovvero ai modi in cui la cultura in Sardegna ha espresso il femminile e il maschile nella danza. Ciò naturalmente non deve farci cadere nell'errore di poter pensare la danza senza i danzatori e le danzatrici. Pertanto, così come i soggetti e le pratiche devono regolarsi e orientarsi in base ai sistemi e alle strutture, allo stesso modo i sistemi e le strutture hanno sempre a che fare con pratiche e soggetti che possono intervenire su di essi, non solo cercando di sfruttare gli interstizi e le irregolarità che esse presentano, ma anche cercando direttamente di trasformarle. Ballerine e ballerini sono agenti coreutici che manipolano la materia vivente della danza. Per questo, come ho detto, preferisco parlare di campo coreutico. Così questo lavoro vuole essere un primo avvicinamento al tema dell'agentività delle ballerine, ma per arrivare a questo obiettivo deve passare per le strutture oggettive del sistema e del campo.

## **5. Il genere tra natura e cultura nella percezione delle ballerine e dei ballerini**

La percezione da parte delle ballerine e dei ballerini dei ruoli di genere all'interno dei balli sardi risponde perfettamente al principio di naturalizzazione del mondo sociale messo in essere dalla cultura. Che l'uomo debba ballare in un modo e la donna in un altro, che l'uomo debba ricoprire un ruolo e la donna un altro, non è messo in discussione tra le ballerine e

tanto meno tra i ballerini. È un fatto “naturale”. Ciò è confermato anche dal fatto che quelle che io chiamo ballerine “militanti”, cioè militanti per la causa del ballo sardo, hanno altre preoccupazioni nella loro agenda esistenziale. Per esempio, Roberta di Collinas (56 anni, diploma magistrale, insegnante nella scuola elementare), nei nostri incontri e conversazioni ha sempre dimostrato una grande preoccupazione per la stessa sopravvivenza del ballo del suo paese, nonché per eventuali strategie di tutela della sua specificità<sup>4</sup>. I rapporti di genere anche nel ballo sono incorporati infatti come un dato di natura e raramente emergono alla superficie della coscienza come oggetto di discorso problematico insieme ad altri temi molto più dibattuti dalle ballerine e dai ballerini.

Solitamente per giustificare le differenze di genere nel ballo sardo si sostiene che il ballo tradizionale sardo è così e non si può modificarlo, pena il non essere più ballo sardo o ballo tradizionale. Nel ballo sardo «è l'uomo che guida la donna» come mi è stato detto da tanti ballerini e ballerine in tanti paesi. Un ballerino, con un'affermazione più perentoria, mi disse che nel ballo sardo «l'uomo comanda». A ciò si aggiunge una giustificazione etica ed estetica insieme per cui alle donne non si confà a ballare in un certo modo, cioè un modo che non sia più posato, composto e trattenuto dell'uomo: in caso contrario non sarebbe affatto bello da vedere. In fondo queste giustificazioni esprimono un duplice meccanismo di naturalizzazione: da una parte, ci si appoggia alla tradizione per giustificare l'asimmetria dei rapporti di genere nel ballo sardo; dall'altra, ci si fonda sulla naturalizzazione dei rapporti di genere storicamente dati per giustificare la differenza tra ruolo maschile e ruolo femminile nel ballo.

Conversando con alcuni ballerini di Collinas spesso facevano capolino delle metafore zoologiche, e quindi naturalizzanti per definizione, per esprimere alcune dimensioni della danza. Rocco (61 anni, impiegato, diploma di geometra) dice che i ballerini quando si sbizzarriscono con le fioriture fanno «i galletti». Lo ribadirà anche Aldo (67 anni, insegnante delle scuole superiori in pensione) definendo il ballare maschile come «*fai su caboniscu*» (fare il gallo). Il parallelo con gli animali interviene anche quando si tratta di criticare una ballerina che non rispetta i ruoli e le regole assegnate. Tzia Mema (90 anni, casalinga, licenza elementare), considerata una delle più autorevoli (ex) ballerine del paese, dice che una donna «*no si depit scabitali*» (non deve scomporsi e saltellare come una capra). Qui la capra è una metafora negativa che funge da dissuasore: non devi essere *come* una capra. Ma «capra» diventa

---

<sup>4</sup> La preoccupazione di Roberta è strettamente collegata a un problema non secondario: il graduale spopolamento di un piccolo paese come Collinas. Questo aspetto tra l'altro ci mostra come la danza si può intrecciare con questioni sociali di ampia portata, nonché urgentemente attuali. Naturalmente il rapporto tra la forza simbolica e socializzante dei balli sardi e fenomeni come lo spopolamento di molti paesi sardi richiederebbe un'ulteriore ricerca specificamente dedicata. Per un'etnografia dello spopolamento in Sardegna si veda Tiragallo 2008.

anche un epiteto censurante da parte degli uomini nei confronti delle donne, sebbene scherzoso: è così che Rocco dice di chiamare una ballerina che gli sembra ballare come un uomo: «*craba*». Se balli così *sei* una capra. Rocco usa questa parole mentre siamo in compagnia di altri ballerini e altre ballerine, tra le quali Alice (38 anni, agricoltrice, laureata in psicologia): lei è consapevole che si tratta di un'espressione implicitamente sessista, mentre Rocco la dice come si dice qualcosa di comune e normale. Rocco e Alice sono molto amici e ballerini affiatati, ci troviamo in un contesto informale, anche se li ho convocati apposta per discutere assieme di ballo e genere<sup>5</sup>. Alla battuta di Rocco, anche Alice ride. Perché una battuta la sua vuole essere. Lo sberleffo e il moto di spirito sembrano essere, oggi, ciò attraverso il quale passa il potere maschile di sanzionare i comportamenti femminili fuori posto nel ballo. Come abbiamo visto, in passato era ben altro il potere di controllo maschile sul ballo delle donne. Da quello che ho potuto riscontrare queste trasgressioni oggi non ricevono particolari sanzioni comunitarie. A parte l'umorismo e lo scherzo che, come in un gioco delle parti, gli uomini si permettono e le donne sembrano accettare. Quindi la sanzione sembra che si limiti a un semplice epiteto poco lusinghiero ma dalla scarsa efficacia punitiva. Tra l'altro, la presa in giro non è completamente di pubblico dominio, perché fatta tra cerchie di amici o di familiari, quindi non espone il soggetto criticato al pubblico ludibrio. Tuttavia, il potere maschile che è sicuramente eroso rispetto al passato, rimane comunque sempre attivo, perché anche se nella forma attenuata della battuta di spirito continua a manifestarsi. Del resto, non pare esista il contrario speculare: un uomo può essere preso in giro da una donna perché balla male, ma non perché balla, per così dire, fuori posto. Questo potere maschile, inoltre, si confonde col potere della censura sociale che nel momento del ballo si manifesta attraverso lo sguardo degli spettatori. In tutti i paesi dove ancora si pratica il ballo collettivo pubblico, co-protagonisti delle danze sono gli spettatori, specie quelli più maturi e anziani, che si dispongono ai margini della piazza, ma formando, in un certo senso, un pan-opticon intorno al cerchio del ballo a cui nulla, o quasi, sfugge. Sebbene, come ho detto, la censura sociale si è decisamente allentata o ha allargato le sue maglie, lo sguardo dei compaesani che ti guardano ballare ha ancora il suo potere di condizionare e di dissuadere da certe trasgressioni. Ciò significa che il ballo è ancora un fenomeno vincolato a codici e norme condivise, per quanto riguarda sia la struttura e la forma intrinseche al ballo, sia le strutture sociali estrinseche al ballo ma che in qualche misura lo condizionano (tra queste i rapporti di genere). A giudicare sono sia uomini che donne e ad essere giudicati sono sia gli uomini che le donne, ma sulle donne ancora oggi il giudizio è più severo e pesa di più. Alice mi dirà che per le donne «comunque c'è un occhio di riguardo» [Cowan 1990, 199].

<sup>5</sup> La conversazione si è tenuta a Collinas, a casa di Aldo, il 04/01/2019.

Le metafore animali e, in generale, il parallelismo tra mondo umano e mondo animale sono probabilmente una delle forme più tangibili e allo stesso tempo più profonde della naturalizzazione istituita dalla cultura dei rapporti sociali. Gli animali sono «buoni per pensare» [Levi-Strauss 1964, 126] la realtà, per classificarla sulla base dei modelli normativi della società, per cui ciò che il mondo della natura è rispecchia ciò che il mondo degli uomini deve essere. Ma le metafore animali servono anche per controllare, proibire, sanzionare, escludere dal potere o legittimare chi lo detiene [Brandes 1984; Tambiah 1969]. Questo vale anche per il potere di genere [Guillaumin 1992]. L'identificazione della cultura con la natura costituisce il grado zero dei processi di naturalizzazione, proprio perché le due cose non vengono distinte. Nella scena del ballo sardo troviamo dunque un livello di naturalizzazione dei rapporti di genere nel quale la cultura che si fa natura si dà nella forma di un'incorporazione radicale, quindi non si distingue dal corpo del soggetto o del soggetto in quanto corpo, nella misura in cui la danza è «cultura fisica» [Polhemus 1993, 4], laddove l'aggettivo “fisica” si può riferire sia al corpo che alla natura (*physis*). Tuttavia, la cultura fisica femminile nei balli sardi convive con un livello intellettuale di coscienza che lascia aperti margini di riflessività, di possibilità di discussione e di comportamenti alternativi. Insomma tutte o quasi le ballerine vivono in modo naturale e spontaneo il loro ruolo nel ballo, ma alcune sono consapevoli dello iato che ci può essere tra il corpo vissuto e il corpo pensato, tra la “tradizione” che veicola il ballo sardo e la vita “moderna” delle ballerine fuori dal ballo, tra lo straordinario dell'evento-ballo e l'ordinario della vita quotidiana, tra il ruolo femminile nel ballo e quello nella società, tra ciò che dice e sente il corpo socializzato e ciò che dice la presa intellettuale su un corpo comunque sempre o ancora sfuggente.

Da parte di diverse ballerine emerge dunque la consapevolezza della natura culturale del ruolo femminile all'interno del ballo sardo. Questo si evince non solo da quanto loro mi hanno detto, sollecitate dalle mie domande, ma anche dal ricorrente appello, nel discorso pubblico proprio della scena coreutica, all'idea di tradizione, che – per quanto mobilitata al fine di fondare e giustificare, oltre il legame di continuità tra il passato e il presente, la correttezza del loro ruolo nel ballo – rivela in fondo un distacco riflessivo dalla stessa tradizione evocata. Ciò lo dimostra anche una osservazione di ordine extra-coreutico, secondo il principio che a volte per andare al cuore di un determinato fenomeno umano è necessario uscirne fuori: queste ballerine, per quanto ho avuto modo di vedere, dimostrano una relativa autonomia ed emancipazione nella loro vita ordinaria, quindi al di fuori del momento straordinario della danza. Oltre questa consapevolezza, alcune di loro di fatto sfidano i limiti del proprio ruolo interpretando il ballo in una maniera che per le generazioni precedenti sarebbe stato impensabile (ma per alcuni settori della scena lo è ancora oggi). Ciò nonostante un insieme di modi coreutici

informati a una netta disegualianza di genere permane. E al momento sembra che anche per le ballerine più progressive questi non costituiscano un problema, oppure sono un problema insormontabile<sup>6</sup>. Come mi dice Alice, «a livello antropologico [sorride] ci sarà tutto un perché, che è anche abbastanza chiaro secondo me. Però questo tipo di ballo è molto simile ad altri balli che si fanno in coppia. Cioè è l'uomo che guida» (intervista del 15-06-2019). A questa consapevolezza si affianca però anche una sostanziale accettazione del ballo così come è formalmente strutturato e del ruolo femminile funzionale a questa struttura. Anche Vincenza (50 anni, casalinga, licenza media), di Seneghe, esprime allo stesso tempo la coscienza del significato culturale di questo ruolo e il fatto di incorporare questo ruolo in modo “naturale”:

*[...] mi accorgo che effettivamente il ruolo della donna rispetto a quello dell'uomo è molto più ... come posso dire ... [...] ... meno rilevante, tra virgolette, non so come dire, (...). Però sono anche una che pensa che siamo diversi. E che quindi comunque ciascuno ha dei ruoli e delle capacità diverse da quelle dell'altro. E che quindi ... hanno valore nella diversità. Non nel fatto che uno domini sull'altro. Ma nel fatto che siano diversi. E quindi quello che può esprimere la donna oggi, per la conoscenza che ho oggi, per la società nella quale mi trovo, anche nel ballo quello che la donna può esprimere, essendo guidata, a me ora mi pare bello e non mi pesa rispetto al fatto che sono guidata da un uomo. Poi magari si cambia opinione, perché cambia la vita, cambia la società, cambia il modo di apprezzare [...]* (Vincenza, intervista del 12-04-2019).

Vincenza riconosce che le differenze di genere nel ballo sardo comportano un ruolo «meno rilevante» delle donne. Tuttavia, per lei è «bello» essere guidata da un uomo nel ballo. Vi è dunque in una ballerina come Vincenza, così come in Alice, la netta consapevolezza di una distinzione tra il ruolo femminile e la sua costruzione culturale, da una parte, e il piacere e la bellezza di ricoprire quel ruolo nel ballo, dall'altra.

## **6. Performance e performatività**

Se per ragioni analitiche e di comprensione dell'oggetto, nonché di messa a fuoco del problema, è lecito momentaneamente distinguere e separare nel soggetto umano una dimensione emotivo-sentimentale e una logico-razionale, sembra che nelle danzatrici di ballo sardo queste due dimensioni procedano parallelamente senza incontrarsi e istituendo significati diversi per la stessa

<sup>6</sup> Il tema dell'agentività delle ballerine, come ho detto, è uno dei presupposti dell'idea di campo coreutico. Ma l'agentività declinata nel senso dei cambiamenti apportati da un certo numero di ballerine al ruolo coreutico tradizionale, e quindi della sfida all'autorità maschile, va oltre lo spazio di argomentazione di questo articolo. Questo tema infatti costituisce un passo successivo che mi sono proposto di affrontare, in ossequio a un ordine logico, solo dopo aver prima messo in luce i rapporti asimmetrici di genere operanti nei balli sardi e i loro meccanismi di funzionamento per tramite degli stessi soggetti coreutici femminili, ovvero l'oggetto di questo articolo.

cosa: in questo caso la differenza di genere nel ballo è apprezzata dalla parte emotiva, ma problematizzata, almeno in parte, da quella razionale. Da un certo punto di vista, la dimensione emotiva sembra attardata rispetto a quella razionale, cioè gode dell'estetica della subordinazione del ruolo femminile a quello maschile nel ballo, come se si riflettesse nel ballo la luce dell'antica stella morta della minorità femminile propria di un'epoca passata, mentre la dimensione razionale capisce che un po' di cose sono cambiate nella società e che c'è qualcosa che forse non va in una certa concezione della donna espressa dal ballo. Eppure sembra essere la parte emotiva a determinare e riprodurre un certo ruolo femminile nel ballo. Come se la dimensione coreutica costituisse uno stato di eccezione rispetto al resto della totalità sociale? O invece si tratta di una continua negoziazione tra la dimensione sempre eccezionale dell'«evento-danza» [Cowan 1990, 4, 18] e la dimensione normale della riflessione extra-coreutica e della quotidianità delle donne?

Operare una distinzione tra performance e performatività può forse iniziare ad aiutarci a chiarire e comprendere questa contraddizione in azione e incorporata nelle danzatrici. La teoria del genere come performance introdotta da Judith Butler ha spiegato il genere come prodotto dell'esecuzione e della ripetizione di atti, gesti ed espressioni che, appunto, lo performano e lo costituiscono [Butler 2013]. Tuttavia, è stato messo in luce come fosse facile confondere performatività e performance, ovvero, da una parte, la capacità di creare una realtà o un modo di essere attraverso degli atti (sulla falsariga degli atti linguistici e degli enunciati performativi teorizzati da Austin) e, dall'altra, l'esecuzione intenzionale ed esteticamente orientata di una performance espressiva come può essere, appunto, la danza che, nella sua specificità, è in grado di performare i generi [Morris 1995, 576]. Allo stesso modo è stato evidenziato come la stessa Butler non abbia preso in considerazione le performance espressive come la danza e il teatro nell'elaborazione della sua teoria [Marquie 2014, 152]. Anche il ballo sardo in quanto performance contribuisce alla costituzione del soggetto di genere, ma lo fa all'interno di una cornice discorsiva che ha già approntato tutti gli strumenti cognitivi per regolare, percepire e giudicare il soggetto umano attraverso la classificazione di genere. I generi quindi si direbbe che siano già performati prima della performance coreutica. Ciò pertanto ci fa parlare di una differenza tra performance e performatività, differenza che ci introduce alla comprensione della distinzione tra coscienza dei motivi culturali della differenza femminile e del suo ruolo subordinato nel ballo (e a volte anche nella società), da una parte, e incorporazione esteticamente piacevole e profondamente desiderata di tale ruolo durante l'esecuzione del ballo: la dimensione culturale ordinaria (per noi, anche extra-coreutica) è il momento della performatività del genere o del genere in quanto performatività, mentre la dimensione straordinaria dell'evento-danza è il momento della performance del genere all'interno di un rito espressivamente connotato. Si potrebbe, forse,

anche dire che se nell'ordinario il genere è prodotto, nello straordinario è riprodotto (o confermato). Tuttavia, performatività e performance, rimangono categorie analitiche ancora distinte, benché suscettibili di essere confuse, cioè ci rimandano a fenomeni diversi (l'ordinario e lo straordinario). Perché invece nell'esperienza delle ballerine questa differenza o addirittura questa separazione non è vissuta e percepita come iato, come contraddizione, come problema, ma semmai come qualcosa di continuo, di fluido e di spontaneo o, per usare le parole di Vincenza, qualcosa che non «pesa»? Questa è la trasposizione nel campo coreutico popolare del problema del consenso spontaneo che i subalterni danno a una determinata egemonia storica [Gramsci 1975] o della complicità involontaria dei dominati col potere che li domina [Bourdieu 1998, 172-216]. Nella misura in cui il linguaggio coreutico risulta essere particolarmente adatto a significare i modelli culturali connessi alle differenze di genere, una pratica come quella del ballare popolare – indubbiamente votata a valori positivi e da difendere come l'affermazione del legame sociale e la condivisione di un piacere collettivo, e oggi inoltre investita di forti significati culturali e patrimoniali – nella sua apparente innocenza si dovrebbe iniziare a considerarla anche come un momento di riproduzione di determinate forme di potere strutturali quali sono quelle alla base della differenza e della gerarchia di genere, e considerare come queste strutturali e orientino la vita delle classi popolari.

## 7. *Piacere e potere*

È abbastanza scontato che il danzare generi piacere<sup>7</sup>. È meno scontato, ma certo non inaudito, che il piacere si possa generare dalla corretta adesione a ruoli e funzioni che dipendono da una gerarchia di poteri che la danza riproduce. Almeno da Foucault in poi abbiamo imparato a considerare i rapporti di potere anche come giochi strategici che producono effetti di realtà nonché gli stessi soggetti coinvolti dentro questi rapporti. Anche se Foucault si è interessato soprattutto all'intreccio di potere e piacere sessuale, la sua

<sup>7</sup> In sardo campidanese col termine *prexeri* (piacere) si indicava fino a qualche tempo fa il luogo e il momento dedicati al ballo. Solitamente si usava nell'espressione «*andaus a su prexeri*» (letteralmente: andiamo al piacere, per dire: andiamo a ballare), come mi è stato riportato a Collinas. Per una fonte storica si veda Smyth 1998, 187. È anche per questo motivo che impiego la categoria di piacere, e non invece di godimento, soddisfazione, divertimento, gioia o simili (che pure non sarebbero fuori luogo nel ballo). A parte poi altri due motivi: mi pare un concetto cerniera tra la dimensione corporea e quella mentale (cerniera che è tale anche per le tante vie che può percorrere il piacere in quanto sensazione ed emozione) e inoltre è spesso impiegato dalle stesse ballerine per descrivere l'esperienza della danza. Naturalmente il concetto di piacere meriterebbe ulteriori approfondimenti, a partire dalle sue declinazioni nell'ambito specifico di un'arte performativa come la danza. Qui, al momento, è assunto, in termini generali, come la sensazione e l'esperienza di un benessere fisico e mentale dalla forte connotazione sociale e culturale.

concezione produttiva, relazionale e microfisica del potere sembra adatta – come riconoscono alcuni studi [Cowan 1990, 16; Jackson 2008] – ad includere il piacere nel suo senso più ampio tra «le tecniche polimorfe del potere» [Foucault 1978, 17]. Il potere, insomma, è capace di confondersi col piacere, perché il piacere è uno dei modi in cui si danno i rapporti di potere. Il soggetto femminile, così come quello maschile, si costituisce anche per mezzo del piacere, e non è detto che le relazioni di potere che si servono del piacere non possano essere indirizzate verso molteplici modi di intendere il potere e il piacere da parte dei soggetti coinvolti [Chakravorty 2004; Devasahayam 2005]. Le ballerine con cui ho discusso mi hanno mostrato la relazione sociale tra il piacere e l’adesione a ruoli coreutici prescritti derivanti da determinati rapporti storici di potere, così come le sfumature che questa relazione può assumere. Così Vincenza prosegue il suo discorso:

L’idea di un uomo e di una donna che ballano e che hanno dei ruoli definiti, anche da un punto di vista estetico, a me piace [...]. personalmente a me piace vedere la coppia che balla anche con quelle caratteristiche, pur rendendomi conto che effettivamente ci sono degli aspetti, se andiamo a fare delle analisi, appunto legate alla figura della donna e alla figura dell’uomo e a come queste due figure abbiano importanza diversa a volte, questo lo capisco. Dopo nel contesto del ballo io ora come ora non lo vivo come un peso. Anzi, ti dirò, avendo sperimentato anche il ruolo di chi guida, decisamente preferisco il ruolo di chi ... di essere guidata! Magari anche questa è una questione di educazione, no? (Vincenza, intervista del 12-04-2019).

Vincenza cita direttamente la dimensione estetica, che, nel suo significato allargato, riguarda sia i sensi, sia il piacere, sia la bellezza. Ma mette in campo anche l’«educazione», quindi intravede quanto sia acquisita e socialmente costruita l’estetica a cui lei fa riferimento. Alice forse va pure oltre nel riconoscimento di quanto il piacere del ballo e in particolare il piacere femminile del ballo sia incastonato nelle strutture culturali e vivificato dalle pratiche degli agenti coreutici:

Diciamo che *c’è un piacere, secondo me, anche perché è qualcosa che tu sai fare. Capito? Proprio per una questione culturale. Cioè, sei un po’ nei tuoi panni, capisci? È un piacere nel senso che è una cosa che ti rasserena, no? Sai che lui decide e tu segui, ok? È un piacere per entrambi anche per quello, perché siamo abituati.* Quindi ti costa di più provare a fare una cosa che non hai mai fatto, no? (Alice, intervista del 15-06-2019).

Per una ballerina seguire il proprio partner del ballo, saperlo seguire è un piacere che ha la sua forza di attrazione nella stessa capacità di farlo, capacità che è propria della ballerina in quanto si sente a suo agio nei suoi «panni», che probabilmente è come dire che si sente a suo agio nel suo habitus corporeo [Bourdieu 1998, 145-149]. In questa disposizione inestricabilmente corporea

e mentale prendono forma i saperi e le abilità femminili del ballo, così come risiede la possibilità di sottili piaceri:

[...] l'altro deve essere bravo a seguire, quindi richiede un'attenzione di chi sta seguendo, una capacità, una disponibilità, una capacità di improvvisazione, perché comunque tu non sai che cosa sta per succedere. E *quella è una sensazione bellissima*, in realtà, la sensazione del non sai che cosa sta per succedere, quindi l'improvvisazione e l'attenzione che richiede il seguire, cioè quello che fa la donna, capisci? [...] *Non è solo prendere decisioni interessante* [cioè il compito che ha l'uomo]. *Interessante è anche tutta quella predisposizione d'animo di chi deve seguire qualcuno che ti sta guidando, che richiede molta disponibilità, flessibilità* (Alice, intervista del 15-06-2019).

Come ha messo bene in mostra Cowan per le danze di tradizione orale nel nord della Grecia, il piacere di ballare per le donne è ambivalente<sup>8</sup>. In quanto esso è sia ciò che le spinge a ballare, sia ciò che nel ballare le espone a giudizi che possono avere per loro delle conseguenze negative [Cowan 1990, 188-205]. Questo tipo di ambivalenza, anche se oggi in maniera molto più attenuata, vale anche per le ballerine sarde. Ma ciò vuol dire anche che il piacere è ambivalente perché riesce a mettere d'accordo l'ambivalenza fin dentro il mondo interiore del soggetto, ovvero nella coscienza dell'arbitrarietà storica dei ruoli coreutici e nel sentimento di perfetta adesione ad un ruolo percepito come naturale. Il piacere dunque può essere il momento di congiunzione tra la performatività e la performance dei generi. Cioè tra la dimensione ordinaria della produzione del genere e quella straordinaria della sua riproduzione. Infatti il presupposto di questa spiegazione è che la performatività ordinaria del genere, soprattutto quello femminile, è anche *ordinata*, nel senso di obbligata, imposta (quantunque l'imporsi sociale possa apparire come un porsi o addirittura un proporsi), quindi per definizione non piacevole, a volte dolorosa. Mentre la performance estetico-espressiva del genere (lo spettacolo, l'esecuzione, la danza) è per definizione piacevole. In questo senso forse si potrebbe dire che la danza produce i generi sotto forma di piacere, cioè rende piacevole un ruolo che nell'ordinario non sempre lo è, e in questo modo rafforza e conferma i ruoli e i rapporti di genere. Ciò che fuori dalla danza (nell'ordinario) si dà nella forma della performatività ripetuta e continua, nella danza (nello straordinario) si dà nella forma del piacere della performance. Pertanto se la costruzione sociale del genere può non aver bisogno della danza o di altre pratiche espressive e straordinarie, tuttavia ne ha necessariamente bisogno per rendere i ruoli di genere piacevoli, piacevolmente incorporati, e quindi accettati, mentalmente accettati. Le ballerine desiderano conformarsi a dei valori coreutici per il piacere, socialmente determinato, che ne deriva, sia in termini estetici che

<sup>8</sup> Lo è anche per i ballerini, ma in una maniera assai diversa. Soprattutto perché è l'ordine patriarcale che organizza i significati operativi nella danza [Cowan 1990, 188-189].

di riconoscimento sociale [Abu-Lughod 2007, 247-248]. Se dunque «piacere e potere [...] si connettono secondo meccanismi complessi e positivi di eccitazione e d’incitazione» [Foucault 1978, 48], per mezzo della danza il potere trova una connessione col piacere: attraverso il piacere della danza si danno i rapporti di genere, in quanto rapporti di potere [Cowan 1990, 4]. Così le ballerine godono del ballo per quello che è, ovvero trovano nel dispositivo coreutico uno spazio di piacere che non può non essere un piacere culturalizzato: la danza è vissuta come un piacere sociale e il posto che assegna la danza è socialmente piacevole. Quindi i ruoli e le funzioni che sono parte del ballo sardo sono incorporati dalle ballerine attraverso la forma estetica del piacere e della bellezza, forma che è a sua volta culturalmente determinata. Compresi i ruoli e le funzioni che si distinguono in base all’appartenenza di genere. Perciò il sentimento del piacere può essere considerato come uno di quei meccanismi che – attraverso canali fisici e psichici ma dalla genesi sociale – permettono di risolvere nelle ballerine di ballo sardo la contraddizione tra la coscienza del significato culturale di questo ruolo e il fatto di incorporare questo ruolo in modo “naturale”. In fondo il piacere, in quanto sensazione ed emozione, ricomponde ciò che, come detto, solo per ragioni analitiche possiamo momentaneamente distinguere, ovvero il corpo e la mente, le sensazioni emotive e la coscienza razionale, l’individuale e il sociale [Chakravorty 2004; Leavitt 1996; Schepers-Hughes, Lock 1987]. Sembra però che così il piacere, in un caso come questo, assolva il compito di difendere dalle intrusioni della coscienza critica il nucleo profondo dove si nasconde il segreto del dominio e della disuguaglianza. Quindi il piacere mostra tutta la sua ambivalenza: effetto ricercato e condiviso di interazioni collettive esteticamente connotate e, allo stesso tempo, prodotto del funzionamento di rapporti di potere diseguali.

## **8. Conclusioni**

Uno sguardo rinnovato alle caratteristiche formali e semantiche del ballo sardo ci ha mostrato una divisione e una gerarchia di genere che risiedono anzitutto nella gestione organizzativa delle danze da parte degli uomini (specie nel passato), nel controllo del corpo della ballerina da parte del ballerino tramite la funzione di guida, nella maggiore specializzazione tecnica e libertà espressiva degli uomini. Queste differenze di genere presenti nei balli sardi, che finora non sono mai state oggetto di problematizzazione e di studio, ho cercato di inquadrarle all’interno della più ampia cornice dell’antropologia dei generi e quindi della costruzione culturale del femminile e del maschile. Pertanto si è trattato di rinvenire e analizzare i meccanismi di naturalizzazione dei generi all’interno della pratica e dei discorsi del ballo sardo. La danza è un momento di riproduzione e di incorporazione degli schemi culturali che

classificano l'umanità in uomini e donne. In una certa misura la danza riflette rapporti sociali già operanti e che quindi la precedono. Ma dall'altra parte essa contribuisce a riprodurre e a rendere accettabili e desiderabili questi stessi rapporti storicamente determinati. In quest'ultimo caso, essendo la danza una pratica collettiva esteticamente connotata, i ruoli e i rapporti di genere si riproducono e si confermano attraverso la dimensione della bellezza e del piacere. In questa dimensione si risolve, nelle ballerine, la contraddizione tra l'adesione irriflessa a ruoli subordinati nella danza e la consapevolezza che questi ruoli siano costituiti culturalmente. Va anche ricordato che i rapporti di potere che si esprimono nella danza e che anche nella danza vedono nell'uomo la polarità egemone non si danno, così come nella società nel suo complesso, come mero rapporto di dominio unilaterale, ma semmai come uno stratificato e sfumato gioco di posizioni dove l'estetica (una determinata concezione del piacere e della bellezza) può assolvere la funzione decisiva di far accettare e far sembrare naturali, e quindi di incorporare in modo piacevole e soddisfacente nel soggetto coreutico femminile, ruoli e posizioni storicamente determinati e oggettivamente subalterni. Questa, tuttavia, è una faccia della medaglia. La danza e l'estetica sono anche un terreno in cui si sperimentano nuovi modi di sentire, di essere e di fare, e in cui si giocano mosse di resistenza e di sfida ai rapporti di potere vigenti. Le danzatrici, nella misura in cui possono essere considerate soggetti subalterni, sono quelle maggiormente interessate a trasformare questi rapporti di potere. Peraltro, se volessimo seguire, rivisitandole, le suggestioni kantiane della dimensione estetica come ciò che media tra teoria e pratica, tra necessità e libertà, tra corpo e ragione – e che apre un passaggio verso il superamento o la riconciliazione di questi domini che sembrano separati – l'arte, i sensi e il piacere potrebbero essere un terreno cruciale per questa sfida e per questa azione trasformatrice. Ma questo è oggetto del prosieguo della ricerca.

## **9. Riferimenti bibliografici**

Abu-Lughod L. 2007, *Sentimenti velati. Onore e poesia in una società beduina*, a cura di V. Maher, Torino: Le Nuove Muse.

Bassetti C. 2009, *La danza come agire professionale, corporeo e artistico. Percorsi e traiettorie, saperi e pratiche quotidiane nel campo italiano della danza*, Tesi di Dottorato, Scuola di Dottorato in Sociologia e Ricerca Sociale, Università di Trento.

Bentzon A. W. F. 2002, *Launeddas*, Cagliari: Iscandula (ed. or. 1969).

Bourdieu P. 1998, *Meditazioni pascaliane*, Milano: Feltrinelli.

Bourdieu P., Wacquant L. J. D. 1992, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino: Bollati Boringhieri.

Brandes S. 1984, *Animal Metaphors and Social Control in Tzintzuntzan*, «Ethnology», 23 (3): 207-215.

Busoni M. 2000, *Genere, sesso, cultura. Uno sguardo antropologico*, Roma: Carocci.

Butler J. 2013, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari: Laterza (ed. or. 1990).

Lutzu M. (a cura di) 2012, *Launeddas*, Voll. 11-12, in Casu F., Lutzu M. (a cura di) *Enciclopedia della musica sarda*, Cagliari: L'Unione Sarda.

Chakravorty P. 2004, *Dance, Pleasure and Indian Women as Multisensorial Subjects*, «Visual Anthropology», 17: 1-17.

Cirese A. M. 1973, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo: Palumbo.

Cowan J. K. 1990, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton: Princeton University Press.

Daly A. 1987, *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers*, «The Drama Review», 31 (1): 8-21.

Dei F. 2018, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna: il Mulino.

Deiana A. 2017, *Effetto folklore. Usi e significati della tradizione nella Sardegna contemporanea*, Roma: Aracne.

— 2018, *Traiettorie del filologicamente corretto. Il campo del folklore nell'operato di un maestro contemporaneo delle danze sarde*, «Archivio antropologico mediterraneo», anno XXI, 20 (1): 1-28.

— 2019, *Cultura popolare, cultura subalterna, cultura di classe*, «Anuac», 8 (1): 203-211.

Delphy Ch. 2013, *Pensare il genere: problemi e resistenze*, in Garbagnoli S., Perilli V. (a cura di) 2013, *Non si nasce donna. Percorsi, testi e contesti del femminismo materialista in Francia*, Roma: Alegre, 29-47.

De Martino E. 1961, *La terra del rimorso*, Milano: Il Saggiatore.

Devasahayam Th. W. 2005, *Power and Pleasure Around the Stove: The construction of Gendered Identity in Middle-Class South Indian Hindu Households in Urban Malaysia*, «Women Studies International Forum», 28: 1-20.

- Foucault M. 1978, *La volontà di sapere*, Milano: Feltrinelli.
- Gala G. 2000, *Il ballo sardo tra folklore e folklorismo. Tipologia dei balli etnici e trasformazione spettacolare in Sardegna*, in Gala G. 2000 (a cura di), *Il ballo sardo: storia, identità e tradizione. II: Forme e contesti del ballo sardo*, Firenze: Taranta, 19-75.
- 2004, *A passu. Appunti di antropologia del ballo sardo*, Firenze: Taranta.
- Giannattasio F., Lortat-Jacob B. 1982, *Modalità di improvvisazione nella musica sarda: due modelli*, «Culture musicali», I: 3-35.
- Gramsci A. 1975a, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino: Einaudi.
- 1975b, *Osservazioni sul «Folclore»*, in Gramsci 1975a, III, Q. 27 (XI), 2311-2317.
- Guillaumin C. 1992, *Sexe, race et pratiques du pouvoir. L'idée de la Nature*, Paris : Côté-femmes.
- Hall S. 2006, *Osservazioni sulla decostruzione del «popolare»* (ed or. 1981), in Hall S. 2006, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Milano: Il Saggiatore, 71-85.
- Hanna J. L. 1988, *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hoppu P. 2014, *Folk Dancers Cross-Dressed: Performing Gender in the Early Nordic Folk Dance Movement*, «Journal of Folklore Research», 51 (3): 311-335.
- Jackson A. Y. 2008, *Power and Pleasure in Ethnographic Home-work: Producing a Recognizable Ethics*, «Qualitative Research», 8 (1): 37-51.
- Kaminsky D. 2011, *Gender and Sexuality in the Polska: Swedish Couple Dancing and the Challenge of Egalitarian Flirtation*, «Ethnomusicology Forum», 20 (2): 123-152.
- Laqueur Th. 1992, *L'identità sessuale dai greci a Freud*, Roma-Bari: Laterza.
- Leavitt J. 1996, *Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions*, «American Ethnologist», 23 (3): 514-539.
- Leoni A. 2012, *Sonadoris e baddadoris, sonadas e passus*, in Casu F., Lutz M. (a cura di) 2012, *Enciclopedia della musica sarda*, Vol. 11: *Launeddas* (a cura di M. Lutz), Cagliari: L'Unione Sarda, 62-69.
- Lévi-Strauss C. 1964, *Il totemismo oggi*, Milano: Feltrinelli.

Liguori G. 2016, *Subalterno e subalterni nei “Quaderni del Carcere”*, «International Gramsci Journal», 2, 1: 89-125.

Marquie H. 2014, *Dance et genre: Épistémologie d'un espace de recherche*, Mémoire de synthèse pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nice Sophia Antipolis.

Mathieu N.-C. 1989, *Critiche epistemologiche sulla problematica dei sessi nel discorso etno-antropologico*, «Nuova DWF», 10,11: 8-54.

— 2013, *Sesso e genere*, in Garbagnoli S., Perilli V. (a cura di) 2013, *Non si nasce donna. Percorsi, testi e contesti del femminismo materialista in Francia*, Roma: Alegre, 101-112.

Milleddu R. 2012, *Origini e fonti storiche*, in Casu F., Lutz M. (a cura di) 2012, *Enciclopedia della musica sarda*, Vol. 12: *Launeddas* (a cura di M. Lutz), Cagliari: L'Unione Sarda, 8-16.

Molyneux M. 1977, *Androcentrism in Marxist Anthropology*, «Critique of Anthropology», 3, 9-10: 55-81.

Moore H. 1988, *Feminism and Anthropology*, Cambridge: Polity Press.

Morris R. C. 1995, *All Made Up: Performance Theory and the New Anthropology of Sex and Gender*, «Annual Review of Anthropology», 24: 567-592.

Nori N., Staro P., Zacchi M. 2012, *Viaggio nella danza popolare in Italia. 1. Guida allo studio della funzione e della forma*, Roma: Gremese.

Overholser L. 2014, *Establishing Gendered Norms in Hungarian Staged Folk Dance through Ethnology and Heteronormativity*, «The World of Music», 3 (2): 105-122.

Pisanu S. 2013, *Ballare in Sardo. Anatomia e geografia di un linguaggio coreutico*, Sassari: Edes.

Plastino G. 2003, *Come into Play: Dance, Music, and Gender in Three Calabrian Festivals*, in Magrini T. (ed.) 2003, *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*, Chicago and London: University of Chicago Press, 147-167.

Polhemus T. 1993, *Dance, Gender and Culture*, in Thomas H. (ed.), *Dance, Gender and Culture*, London: Palgrave Macmillan, 3-15.

Savigliano M. 1995, *Tango and the Political Economy of Passion*, London: Routledge.

Scheper-Hughes N., Lock M. M. 1987, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, «Medical Anthropology Quarterly», New Series, 1 (1): 6-41.

Scott J. W. 1987, *Il genere. Un'utile categoria di analisi storica*, «Rivista di storia contemporanea», n. 4: 560-586.

Smyth W. J. 1998, *Relazione sull'isola di Sardegna*, Nuoro: Ilisso (ed or. 1828).

Tambiah S. J. 1969, *Animals are Good to Think and Good to Prohibit*, «Ethnology», 8 (4): 423-459.

Thomas H. (ed.) 1993, *Dance, Gender, and Culture*, London: Palgrave Macmillan.

Thomas P. D. 2015, *Cosa rimane dei subalterni alla luce dello "Stato integrale"?*, «International Gramsci Journal», 4: 83-93.

Tiragallo F. 2008, *Restare paese. Per un'etnografia dello spopolamento in Sardegna*, Cagliari: Cuec.