



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Dipartimento di Comunicazione ed Economia

Corso di Laurea Magistrale in

Pubblicità, comunicazione digitale e creatività d'impresa

A.A. 2024/2025

**Dal Palcoscenico al Feed: La Danza Tra Cultura e Social
Media**

Relatore:

Prof. Giacomo Tagliani

Laureanda:

Camilla Poletti

Dedicato alla comunità italiana di ballerini

Sommario

Introduzione	3
Capitolo 1 – Danze urbane e social media.....	5
1.1 La danza come linguaggio culturale.....	5
1.2 Boom del palcoscenico sociale	16
1.3 Obiettivi e domande di ricerca	32
Capitolo 2 – Analisi della ricerca: la danza come contenuto social.....	35
2.1 Differenza tra la performance dal vivo e dai social	39
2.2 Ignoranza, rispetto e appropriazione: quando la replicabilità diventa distorsione	48
Capitolo 3 – Analisi della ricerca: trasmissione e pedagogia culturale	62
3.1 I social come strumento di apprendimento rapido.....	63
3.2 La trasmissione culturale via social	68
3.3 Erosione del patrimonio culturale.....	73
Capitolo 4 – Analisi della ricerca: visibilità	85
4.1 Conseguenze della viralità per le comunità d’origine	86
4.2 Le celebrità nella circolazione culturale digitale.....	95
4.3 Caso di studio: Jennifer Lopez e la challenge <i>#JiggyWoogie</i>	101
Conclusioni	115
Approfondimenti e prospettive future.....	117
Ringraziamenti.....	123
Bibliografia:	125
Filmografia:.....	128
Video su portale:	128
Immagini:.....	129

Introduzione

La danza si configura come un prodotto culturale profondamente radicato in specifici contesti geografici, in cui linguaggi non verbali condivisi condensano storia, tradizioni, usi e costumi. Le comunità che hanno originato i diversi generi coreutici appartengono spesso a realtà marginalizzate, talvolta anche all'interno dei rispettivi contesti nazionali. La percezione della danza non è universalmente uniforme, ma si definisce come un costrutto culturalmente determinato, variando in modo significativo tra differenti contesti. In Europa, essa è prevalentemente concepita come pratica artistica e performativa, mentre in molte di queste realtà mantiene una funzione sociale, rituale e comunitaria, profondamente integrata nella vita quotidiana. Tali forme espressive si distinguono per la ricchezza semiotica che le caratterizza, articolando, attraverso movimenti codificati, veri e propri sistemi narrativi che richiedono un'adeguata comprensione e un approccio rispettoso. Nel contesto contemporaneo, tali forme coreutiche sono state investite da una crescente visibilità mediatica, in particolare attraverso le piattaforme dei social media, che ne hanno favorito una rapida diffusione su scala globale. Questo processo, se da un lato ha contribuito ad ampliare il pubblico e la circolazione di pratiche originariamente situate in contesti locali, dall'altro ha determinato una progressiva decontestualizzazione delle stesse. Le comunità di origine, infatti, si trovano spesso prive degli strumenti necessari per esercitare un controllo sulla rappresentazione e sulla trasmissione dei propri codici espressivi. In tale dinamica si osserva una tendenza alla semplificazione e alla rielaborazione delle pratiche coreutiche, che vengono frequentemente adattate alle logiche di consumo rapido tipiche dei social media. Ne deriva una trasformazione del linguaggio della danza, sempre più orientata verso forme ibride, immediate e facilmente replicabili, talvolta a discapito della complessità simbolica e narrativa originaria. Parallelamente, la produzione e la fruizione dei contenuti coreutici risultano sempre più influenzate da pratiche di auto-rappresentazione e performatività del sé, in cui l'individuo si pone al centro della narrazione, contribuendo a ridefinire il significato stesso della danza. In questo senso, essa si configura non solo come pratica artistica o culturale, ma anche come riflesso delle trasformazioni proprie della società ipermoderna e dell'ecosistema digitale, caratterizzato da attenzione frammentata, esposizione continua e dinamiche di vetrinizzazione del quotidiano.

Alla luce di tali trasformazioni, la diffusione della danza nei social media solleva interrogativi rilevanti circa le modalità di trasmissione, reinterpretazione e appropriazione delle pratiche culturali nel contesto digitale contemporaneo. Il presente elaborato si propone di analizzare in che modo la circolazione delle danze urbane sulle piattaforme digitali incida sulla loro struttura semiotica, sulla funzione originaria e sul rapporto con le comunità di provenienza. In particolare, la ricerca intende

indagare come le logiche di visibilità e performatività del sé contribuiscano a ridefinire il significato e l'uso della danza, favorendo forme di ibridazione, semplificazione e, in alcuni casi, distorsione. A tal fine, è stata condotta una ricerca qualitativa basata su interviste, volta a raccogliere prospettive ed esperienze dirette di ballerini coinvolti nei processi di produzione, trasmissione e fruizione della danza nei social media. Questo approccio ha permesso di mettere in relazione le dimensioni teoriche del fenomeno con le pratiche concrete e le percezioni degli attori coinvolti. Il lavoro prenderà in considerazione esempi concreti di viralità, come la diffusione globale di *dance challenge* sulle piattaforme di Instagram e TikTok, al fine di osservare il processo di commercializzazione delle danze in analisi.

Il primo capitolo introduce il quadro teorico di riferimento, analizzando la danza come linguaggio culturale e approfondendo il ruolo dei social media nella sua diffusione contemporanea, fino alla definizione degli obiettivi e delle domande di ricerca. Il secondo capitolo presenta l'analisi dei dati raccolti, soffermandosi sulle differenze tra performance dal vivo e contenuto digitale, nonché sulle dinamiche di replicabilità, appropriazione e possibile distorsione delle pratiche coreutiche. Il terzo capitolo esplora il tema della trasmissione culturale e della pedagogia nei social media, evidenziando il ruolo delle piattaforme come strumenti di apprendimento rapido e le implicazioni di tali processi in termini di conservazione o erosione del patrimonio culturale. Infine, il quarto capitolo analizza il tema della visibilità, approfondendo le conseguenze della viralità per le comunità d'origine e il ruolo delle celebrità nella circolazione culturale digitale.

La scelta di indagare tale fenomeno è inoltre legata a un coinvolgimento diretto dell'autrice all'interno della comunità della danza, e in particolare della scena italiana Dancehall. L'esperienza pratica, lo studio e la partecipazione attiva a questo contesto hanno contribuito a orientare lo sguardo analitico della ricerca, rendendo possibile un'osservazione situata delle dinamiche descritte. In questo senso, il presente lavoro si inserisce anche all'interno di un dibattito più ampio e già in atto, sviluppatosi negli ultimi anni sulle piattaforme digitali, che coinvolge ballerini e praticanti di diversa provenienza geografica, impegnati a interrogarsi sulle trasformazioni, le criticità e le implicazioni etiche legate alla diffusione globale delle danze urbane.

Capitolo 1 – Danze urbane e social media

1.1 La danza come linguaggio culturale

Esistono tantissimi stili di danza, disseminati per il mondo, alcuni più conosciuti di altri. Un elemento che li accumuna tutti è, tuttavia, l'appartenenza a una cultura specifica, a un popolo o un gruppo di persone che, per necessità superiori, hanno ideato nel corso degli anni un linguaggio veicolato unicamente dal corpo. Nel momento in cui alcune di queste danze sono diventate prodotti del consumo culturale occidentale, si è progressivamente oscurata la memoria delle loro radici storiche e del contesto simbolico nel quale sono nate. In questa tesi mi soffermerò in particolare su alcune tipologie di danze urbane, o “generi di danza” seguendo la definizione più completa di uno dei fondatori della Dancehall¹ Orville Expressionz, il quale ha affermato che:

Dance is free, but a genre of dance is not free. A genre of dance was written on the blood, sweat and tears of our people which means that there's culture there, there's history there that should be represented the right way. So, a lot of people, because Dancehall is popular, think it is easy to watch and learn, without understanding where history is coming from and what it means to some people.²

Il suo chiarimento risulta molto utile affinché si comprenda l'importanza di studiare e conoscere le origini di un genere, rispettandolo come parte integrante di una cultura nata dalla storia, a volte tragica, di interi popoli. Orville Expressionz è riconosciuto dalla comunità globale della Dancehall come una delle autorità di riferimento per la trasmissione e l'insegnamento della storia di questo genere, non a caso viene chiamato “the Dancehall Professor”. Con il suo intervento ha ribadito in modo incisivo che la danza non è soltanto performance, ma un sistema culturale complesso. La sua definizione riportata nel testo è stata ripresa da una sezione di una delle sue numerose lezioni tenute online, nelle quali si ha la possibilità di approfondire questa danza partendo dalle sue radici storico-culturali. La definizione data dal “professore” costituisce la base portante della seguente ricerca. Ogni passo di danza è infatti portavoce di una cultura, nasce in un contesto e porta con sé una storia,

¹ La Dancehall nasce in Giamaica e si sviluppa intorno al 1979 come evoluzione della musica Reggae. Oggi è conosciuta e ballata in tutto il mondo

² @female_ja_line. (2025, 5 febbraio). [Reel su Instagram]. Instagram.
<https://www.instagram.com/reel/DFsqLjNp5D/> (Ultimo accesso: 2 novembre 2025)

un'identità e una forma di resistenza. Ecco perché è importante conoscere le origini di questi generi per poter comprendere la seguente ricerca. La danza va riconosciuta come un linguaggio culturale, in cui ogni movimento racchiude significati che spaziano dalla dimensione performativa alla riaffermazione di una memoria collettiva, assumendo il carattere di un rito. Vale la pena riflettere su come una pratica nata come risposta a un bisogno espressivo e comunitario del ballerino, intrecciata al tessuto culturale d'origine, si sia nel tempo trasformata in spettacolo e oggetto di tendenza. Attraverso la danza, le comunità trasmettono saperi, emozioni e status non scritti, vengono definite le appartenenze a una comunità piuttosto che a un'altra. La conoscenza si trasmette oralmente, durante lezioni e classi che prescindono dalla località in cui una danza è nata: dall'America all'Europa, così come dall'Africa, la danza si è spostata arrivando in tutto il mondo. Una questione importante riguarda, per l'appunto, come i diversi stili vengono trasmessi attraverso le nuove tecnologie, le quali hanno sicuramente cambiato le carte in tavola. La trasmissione si è fatta più facile, più veloce e talvolta occasionale, non voluta. Certo è che i generi di danza più radicati nella storia e nella cultura dei popoli non sono stati creati per essere visti velocemente, come invece la nuova logica dei social richiede. Allo stesso tempo sono state proprio queste piattaforme a far sì che gli stili più remoti arrivassero a persone lontane, ignare del significato che queste danze portano con sé.

Spesso, guardando un video o una performance dal vivo di una coreografia, si tende a non percepire il peso della cultura, e questo distrugge poco alla volta gli strati di senso che compongono una danza che è anche un genere culturale. Ogni forma di danza sviluppa nel tempo un repertorio riconoscibile di segni e movimenti. Questi gesti non sono mai casuali, i passi sono veicoli di significati condivisi, simboli che rimandano a valori, ruoli o emozioni propri della comunità che vi ha dato origine. La danza si configura quindi come un linguaggio definito, dotato di regole e convenzioni che ne definiscono l'appartenenza ad una cultura. L'esecuzione di un passo non è mai casuale o privo di significato, è un modo codificato di trasmettere la propria identità definita all'interno di una cultura più ampia e riferimento a una memoria collettiva. In questa prospettiva, come rileva Surace, la dimensione codificata dell'espressione coreutica emerge con particolare evidenza:

Movimenti e coreografie si assestano nella cultura di riferimento come tratti replicabili e convenzionalmente riconoscibili; comprendono vari repertori di espressioni dipendenti da sottocodici, tra cui alcuni aspetti codificati, marche culturali come il k-pop, o, per dirla con le parole di Eco, “connotazioni valutative prestabilite veicolate da artifici iconografici”, e connotazioni caratterizzanti.³

³ Marino G. Surace B. *TikTok: capire le dinamiche della comunicazione ipersocial* Hoepli Editore Torino 2023 p. 147

Comprendere la natura codificata e simbolica dei movimenti permette di riconoscere come ogni stile di danza racchiuda un universo culturale preciso, fatto di storie, valori e tradizioni. Tuttavia, per cogliere davvero la portata dei fenomeni analizzati in questa ricerca è necessario conoscerne le origini. I generi di danza analizzati in questo testo sono Hip-hop, Dancehall e Afrobeats, i quali non sono semplici forme di intrattenimento, ma espressioni di comunità, luoghi e processi storici che hanno dato vita a linguaggi corporei profondamente identitari. Per questo motivo, e per la migliore comprensione della ricerca, i tre generi citati verranno introdotti brevemente nelle loro origini storiche e geografiche. Infatti, solo a partire dalla consapevolezza delle loro radici culturali è possibile comprendere pienamente, come e perché, queste danze si modificano nel passaggio dal contesto originario al palcoscenico digitale. Benché differenti tra loro, Hip-hop, Dancehall e Afrobeats emergono da un'esigenza comune di reazione non violenta alle condizioni di marginalità sociale e di degrado urbano, di esclusione razziale e dall'ambiente aggressivo creatosi attorno a queste comunità. Dunque, seppur originate in luoghi e in momenti storici differenti, questi generi nascono tutti da un filo comune: mantenere viva la propria umanità seppur in condizioni di vita estreme, utilizzando la creatività dei movimenti per esprimere anche i sentimenti più violenti. Secondo uno studio effettuato nel 2016 in Ecuador dalla ricercatrice universitaria Martha Rizzo González, la danza verrebbe utilizzata come tendenza culturale nella crescita dei giovani per affrontare le problematiche della società contemporanea: "Dance has been used as a tool and as a media to express and manifest emotions through corporeal movements since ancient times."⁴

L'Hip-hop nasce negli anni Settanta a New York nel quartiere del South Bronx, colpito dal degrado urbano e caratterizzato da tensioni razziali. Giovani ragazzi afroamericani e latinoamericani abbandonati dalle istituzioni sviluppano una nuova forma di espressione alternativa alle pistole e alla violenza fisica, che generavano i sanguinosi scontri tra "gang". Neri e latini rappresentavano, infatti, il fondo nella distribuzione delle retribuzioni salariali e, in un periodo di forte cambiamento, le comunità più povere furono vittime delle trasformazioni volute dallo stato, progetti urbani tramutati rapidamente in un drastico processo di distruzione. Fu a causa del progetto di risanamento delle zone troppo addensate e povere del quartiere voluto da Robert Moses che, tra anni Sessanta e Settanta, le vite di numerosissime famiglie vennero spezzate. La demolizione della zona costrinse gli abitanti a lasciare, anche nel giro di una notte, la propria casa. Questa imponente azione di rifacimento urbano

⁴ González Rizzo M. *Social Trend of Hip-Hop Dance: As Identity and Cultural Practices in Youth* «American International Journal of Social Science» 5 2016

intensificò ancora di più il divario economico e sociale: latini e neri riallocati si trovarono improvvisamente con ancora meno risorse, e con nessuna reale rappresentanza politica.

Si può comprendere perfettamente il contesto storico e l'atmosfera critica di instabilità sociale nel film *Beat Street*⁵, nel quale l'Hip-hop funge da scappatoia per i problemi dei giovani ragazzi del Bronx e, talvolta, come unico trampolino di lancio per il futuro. Seguendo la storia, inventata ma con completa aderenza alla realtà, si può percepire perfettamente la sensazione di come questa cultura diventi un modo di vivere, una filosofia, che guida chiunque ne faccia parte. In questo contesto l'Hip-hop divenne portavoce del disagio, emergendo dalle comunità più povere e veicolando velocemente denunce esplicite alle condizioni di vita ingiuste sottoforma di brani musicali. Il rapper e attivista americano Mutulu Olugabala esprime perfettamente l'atmosfera del genere Hip-hop:

Credo che l'hip-hop sia politico. Parlando di Hip-Hop parliamo di razza e di classe sebbene la rappresentazione mediatica, stile Mtv, tenda sistematicamente a occultare questi elementi. La potenza dell'Hip-Hop, negli Stati Uniti come in tutto il mondo, risiede nella sua capacità di dare voce ai senza voce, ai poveri e agli oppressi. L'hip-hop è parte della cultura nera e dell'evoluzione della diaspora africana e degli strumenti sviluppati per comunicare con la nostra gente in ogni angolo del mondo⁶.

Fu Afrika Bambaataa, leader di una delle più importanti gang del Bronx, a stabilire una tregua dalle violenze di quartiere, indirizzando la propria gang verso una nuova tipologia di impegno. Zulu Nation divenne il primo gruppo a cambiare direzione delle cose, istituendo i *block party*. In queste feste di quartiere, i soldi raccolti venivano investiti nella crescita della comunità locale. Bambaataa ebbe l'ispirazione di fermare la lotta tra gang, affermando una nuova norma di vita: meno violenza e più creatività, che trasformò così una delle più famose e violente gang in una delle più influenti organizzazioni culturali. Zulu Nation ebbe un impatto leggendario nell'influenzare il comportamento di un intero quartiere, proprio perché prima di tale trasformazione era completamente sotto al loro controllo. I *block party* reindirizzarono il futuro di tantissimi ragazzini, i quali anziché scegliere la strada della violenza e delle organizzazioni criminali, iniziarono ad impegnarsi nel fare musica e ballare meglio degli altri. In questi *block party*, infatti, non ci si scontrava più fisicamente, sostituendo le morti con vittorie e sconfitte. Le *battle* sostituirono risse e scontri. Si passò dalle guerre tra gang a scontri tra ballerini (*b-boy* o *b-girl*), cantanti (MC), compositori (DJ) e artisti di strada (graffiti). Uno

⁵ *Beat Streets* (2000) di Lathan S.

⁶ Net U. *Bigger Than Hip-Hop. Storie della nuova resistenza afroamericana* Agenzia X Milano 2006 pp. 176-177

dei pionieri di questo stile di danza, Cholly Rock, descrisse in un'intervista del 2018 la nascita dell'hip-hop, offrendo una testimonianza preziosa che racconta il fenomeno dall'interno:

“Some say Hip-Hop some begins with the DJ. But actually Hip-Hop culture itself begins with the b-boy. We're the x factor,” says first generation b-boy Cholly Rock aka Anthony Horne. He traces breaking back to the 60s, when Latinos across New York started “rocking” or “uprocking,” setting mambo-inspired moves to the latest rock and soul hits. Rocking was inspired by battle dances and performed like a showdown. Those who honed in on its more aggressive components called these elaborate dance-disses “burning.” The provocative style became popular amongst feuding New York City gangs, and took hold in one borough in particular: the Bronx⁷.

La comunità online specializzata nella diffusione della cultura hip-hop Okayplayer definisce il genere come l'unione tra quattro elementi tecnici uniti alla conoscenza della cultura che ha dato voce agli emarginati: “The foundation of Hip-hop is built upon five powerful elements: DJing, emceeing, break dancing, graffiti, and most important knowledge. These pillars are the DNA of a culture that gave voice to voiceless and rhythm to the resistance.⁸” La storia di come questo stile si sia evoluto nel tempo, e di come si sia affermato fuoriuscendo dai confini di un quartiere povero e degradato, è complessa e non centrale per questa ricerca. Basti conoscere il contesto e le persone che hanno reso l'Hip-hop un genere, un linguaggio portatore di una cultura. Nel caos di una città socialmente divisa, in un quartiere distrutto popolato da gang violente e famiglie povere, personaggi emergenti dalle comunità, come DJ Kool Herc, hanno trasformato il dolore e la rabbia in una cultura. Oggi l'hip-hop è un fenomeno culturale ampiamente riconosciuto, sia attraverso la musica, sia grazie alle coreografie presenti in film, serie televisive o contenuti diffusi sui social media. Nonostante la sua espansione e diversificazione in molteplici forme espressive, questo genere mantiene salde le proprie radici culturali. La sua evoluzione dimostra come il movimento, nato in contesti urbani complessi, si sia sviluppato non solo come uno stile di danza, ma anche sottoforma di una filosofia condivisa che unisce resilienza, espressione artistica e consapevolezza delle proprie radici culturali, discriminando con fermezza chiunque cerchi di sottrarsi dalla sua storia⁹. Ricky Flores, fotografo che negli anni Ottanta catturò le trasformazioni sociali del South Bronx e l'emergere dell'Hip-hop, in un'intervista

⁷ George C. *Exploring the Birth of the B-Boy in 70s New York* «i-D» 2018 <https://i-d.co/article/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york/>

⁸ @okayplayer. (2025, 20 aprile). [Reel su Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/Dlq5bFRMzRT/> (Ultimo accesso: 7 ottobre 2025)

⁹González Rizzo M. *Social Trend of Hip-Hop Dance: As Identity and Cultural Practices in Youth* «American International Journal of Social Science» 5 2016

del 2018 offrì una prospettiva che riconosce l'importanza storica del passato e la complessa ibridazione del genere che caratterizza il presente:

“It’s difficult to fathom the impact we had and how its translated worldwide. That’s a profound thing to happen... the destruction of a community and the development of a culture in spite of that,” explains Flores. “Today, breaking is practiced by people of varying colors, genders, sexual orientations, and economic backgrounds. Yet, there is a kind of universal b-boy spirit among purists, that has come to stand for resilience in the name of oppression, and the triumph of artistic expression – a spirit tethered to the dance’s origin story. Today, the distinction still carries weight in the subculture: a b-boy is someone attuned to the dance’s roots and accompanying philosophy, who respects its history and significance. A “breakdancer” is someone who just learns the moves”¹⁰.

Ben prima dell’Hip-hop, nacque la Dancehall, uno stile che trae le sue origini dal genere reggae. Seguendo lo stesso *fil rouge*, questo genere sboccia nei bassifondi, in condizioni ben peggiori del South Bronx. Si colloca, infatti, nella città di Kingston, la capitale della Giamaica situata nel sud dell’isola, considerata come un mondo sotterraneo, non a caso molti dei passi si riferiscono allo scontro tra “uptown” e “downtown”. Le condizioni urbane definiscono e organizzano la sfera socioculturale della Dancehall, uno stile di danza che porta con sé la storia di un popolo che sopravvive in contesti sovrappopolati, poveri e violenti. “Some of Jamaica’s significant memories of itself are inscribed in the Dancehall space, and understanding of local postcolonial spaces, their place and impact within global stories, requires engagement. [...] Dancehall’s identity is contradictory, competitive as it is simultaneously sacred.”¹¹

Le prime attività della Dancehall prosperavano intorno al 1950, in una Giamaica ancora sotto al controllo coloniale, liberata solo nel 1962. Il nome di questo genere deriva dagli spazi dedicati esclusivamente alla danza, ovvero gli *Halls*. Il genere prendeva forma nelle strade, quando le gigantesche strutture di casse (dette *sound system*) venivano posizionate illegalmente, definendo il momento e il luogo di incontro per riunirsi e ballare. Mentre le persone più agiate si riunivano nelle sale da ballo per ascoltare orchestre e band del momento, i più poveri dovevano arrangiarsi e in questo modo chiunque disponesse di un giradischi diventava improvvisamente la persona più seguita nelle strade: “All he would have to do is set up his turntable and speaker, and play a few tunes out in the

¹⁰ George C. *Exploring the Birth of the B-Boy in 70s New York* «i-D» 2018 <https://i-d.co/article/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york/>

¹¹ Stanley-Niaah S. *Kingston’s Dancehall: A Story of Space and Celebration* «Space & Culture» 7 2004 pp. 102–118 <https://doi.org/10.1177/1206331203261250>

open air, where the people could hear them, and a crowd would gather¹²”. Si racconta la storia di un popolo che celebra la vita, la spiritualità e la sopravvivenza attraverso la danza e la musica. La Dancehall codifica uno stile di vita in passi ben precisi e riconosciuti da tutta la comunità, si tratta nello specifico di una danza sociale che tutti i partecipanti conoscono e sanno riprodurre, è un genere che prende senso solo nel gruppo. L’antropologo Norman Stolzoff, specializzato in etnomusicologia, lo definisce con chiarezza come una cultura:

The Human body is where the most significant symbols and practice of Dancehall circulate... Through fashion, speech and technique of the body, ghetto youths mark their participation in Dancehall and assert their control over the public space they occupy. Styles of clothing, haircuts, and jewelry worn... have come to signify a subordinate and oppositional position within Jamaica’s race-class hierarchy... while Dancehall culture is focused on music and performance, it also has given rise to an aesthetic that transcends the boundaries of music, strictly speaking... there are well established genres of Dancehall theatre, cinema, choreography, fashion design, and modelling.¹³

A dare forma a questo stile di danza furono innanzitutto persone comuni che, partecipando ai party e alle feste di quartiere, riuscirono a trasformare movenze spontanee in vere e proprie tendenze. L’interazione tra questi ballerini, capaci di improvvisare gesti originali poi codificati in passi, e gli artisti presenti a tali eventi contribuì progressivamente a definire la struttura del genere. La Dancehall, infatti, non è un insieme libero di movimenti, ma un repertorio composto da step codificati, ciascuno con un nome e un creatore riconosciuto, ai quali spesso viene associata una canzone dedicata. In altri casi il processo si inverte: è l’artista a produrre una nuova traccia, e il ballerino incaricato della performance sviluppa un passo specifico per accompagnarla. Tuttora, quando una di queste *dancing tune* viene riprodotta, chi fa davvero parte della cultura sa di dover fare il passo richiesto dalla canzone, si tratta di una regola non scritta ma che tutti sanno di dover rispettare.

La Dancehall non è solo danza e musica, ma è anche uno stile ben preciso. Personaggi come Mr. Bogle, il pioniere di questa cultura, erano persone semplici, provenienti dal ghetto, ma con uno stile e un’*attitude* così forte da ispirare anche gli altri presenti a fare come loro. La Dancehall è stata creata nel sociale e Mr. Bogle è anche un esempio portante per spiegare con esattezza come questa si sia strutturata nel tempo, istituendo il metodo creativo tuttora rispettato. Il vero nome di questo personaggio era Gerland Levy, ideatore di numerosissimi passi di danza tuttora in uso, scaturiti dalle

¹² Lesser B. *Dancehall: The Rise of Jamaican Dancehall Culture* Soul Jazz Records Londra 2008 p.3

¹³ Stolzoff N. *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica* Duke University Press Durham 2000

sue spontanee improvvisazioni sulla musica; molti dei suoi amici attestano che Levy potesse creare senza sforzo passi di danza interessanti e memorabili, uno di questi è il *Willie Bounce* ispirato dal suo compagno di gruppo Willie Haggart. Lo *step* nacque durante una delle abituali riunioni tra ballerini e artisti, quando Levy improvvisò una serie di ancheggi che, pur nella loro apparente semplicità e spontaneità, furono eseguiti con uno stile e uno spirito tale da colpire i presenti e spingerli a riprodurre quel movimento. Nel momento in cui il passo venne sviluppato e nominato il passo, ecco che l'artista Elephant Man decise di farne una canzone sulla quale tutti potessero ballare allo stesso modo (*Willie Bounce*, 2006). La Dancehall nacque in questo modo, sviluppandosi nei *party* in Giamaica tra i ballerini, la comunità e gli artisti, che ancora oggi continuano a creare.

Questo genere di danza si costituisce di movimenti che non sono altro che imitazioni, ripetizioni, di quello che altri fanno. Ballare diventa un modo per fuggire dalla realtà povera in cui ci si trova e, improvvisamente, si può diventare popolari per un passo che la folla ha deciso di replicare. Quel passo in particolare può rappresentare, riprodurre per l'esattezza, un momento preciso nella vita di quelle persone: da temi rilevanti come la celebrazione della propria spiritualità e fede in Dio (*Oh Jesus*), al marcare la bontà di un pasto (*Breadfruit*), denunciare la violenza del proprio quartiere o rappresentarsi come un gangster (*Badman Foward, badman pull up*). La ballerina di origini giamaicane Kaytana Taylor, meglio conosciuta come Kaytii Insanity, definisce in poche parole questo aspetto rappresentativo della Dancehall: "Dancehall represent, really really do represent, Jamaican's culture in the best way possible because it gives you all the elements of Jamaica: it gives the ghetto, the middle class, the uptown. That's what Dancehall gives you: the everything of Jamaica¹⁴".

In un genere di questa portata culturale, non manca l'aspetto di emancipazione femminile. Nonostante sembri un controsenso considerando l'ambiente misogino e pericoloso nei confronti delle donne in Giamaica, queste sono riuscite a ottenere uno spazio esclusivamente dedicato a loro. Grazie alle prime ballerine che hanno ottenuto l'emancipazione dalla soppressione maschile, come Carlene Smith, una sezione della Dancehall è stata dedicata alle donne. Non solo, esclusivamente loro possono creare questi passi, i quali diventano espressione di una voce che si fa sempre più forte e dirompente. Le donne giamaicane, infatti, non sono silenziose e hanno smesso di stare a testa china, sono capaci di stabilire limiti da non oltrepassare, definire la propria identità e dichiarare con orgoglio l'essere femminili: passi come *Watch Di Pumpz*, *Black Girl Magic*, *Empower* sono solo alcune delle numerose creazioni. Riprendendo ancora le parole della ballerina Kaytana Taylor è possibile comprendere più

¹⁴ Wyaless, 2022, *Dancehall Documentary by Wyaless, Damion & Kaytii Insanity* [video].
<https://youtu.be/ZrFmQwUvfBo?si=4WJ2QvXnmJOMhBUL>

nello specifico che cosa significhi ballare e studiare questo lato femminile del genere Dancehall, chiamato, appunto, *Female*:

Dancehall is a very male-dominated career, and anywhere you go you have to work twice as hard so people can see that you know the experience, and they give us a job. [...] Based on my experience and my knowledge of most Europeans, females are treated the same as in Jamaica: we are being judged as females. [...] Whatever people think about you shouldn't matter, you know what I mean? Be one person, be comfortable in your own skin, appreciate your own body so you can get your attitude straight, so that helps build confidence¹⁵.

È importante capire il processo di formazione di questi passi, comprendere che non si tratta di sole coreografie per l'intrattenimento, bensì la trasfigurazione di aspetti della propria vita in movimenti controllati del corpo. La codifica di un passo si ottiene solamente con l'approvazione della comunità durante i party, interpretabili anche come dei rituali di condivisione. La Dancehall rappresenta una cultura in ogni suo aspetto, proviene dal ghetto, viene prodotta e approvata dalle persone che lo abitano. Seppur conosciuta in tutto il mondo, soprattutto grazie alla potenza dei social, la Dancehall non è per tutti. Confrontandola con il genere analizzato in precedenza, questo mantiene confini e regole rigide al di fuori delle quali l'appropriazione culturale è un rischio concreto. Danze come queste necessitano di rispetto per essere ballate da chi non ne fa effettivamente parte, ed è per questo motivo che risulta essere una delle più colpite negativamente dal fenomeno della riproducibilità semplice dei nuovi media.

Terminiamo la sezione di presentazione storico-culturale con l'ultimo dei generi analizzati nella ricerca. La danza chiamata Afrobeats trae le sue origini proprio dal continente africano, nasce dalla cultura e dalla storia della comunità nera ma, a differenza degli stili precedenti, è più complesso e strutturato in sottogeneri specifici alla zona geografica di riferimento. È un insieme di movenze, ritmi e modi di danzare differenti, caratterizzate ognuna dalla tipologia di musicalità locale. Questi stili, seppur diversi, sono la sfaccettatura di un unico genere. La Costa d'Avorio è sede del *Coupè Decalè*, in Congo ha sede il *Ndombolo*, in Ghana lo *Azonta* e in Camerun troviamo il *Makossa*... e tante altre declinazioni. Nascono tutte come forme di comunicazione, resistenza e coesione sociale e, come è facile immaginare a questo punto, il movimento è un linguaggio collettivo utile al fine di narrare storie, trasmettere saperi e pratiche culturali. Le danze appartenenti all'Afrobeats sono uno spettro di danze di strada e sociali dell'Africa, ma anche il risultato della sua vasta diaspora: non si legano a un

¹⁵ Wyaless, 2022, *Dancehall Documentary by Wyaless, Damion & Kaytii Insanity* [video].
<https://youtu.be/ZrFmQwUvfBo?si=4WJ2QvXnmJOMhBUL>

singolo paese, ma sono la potente fusione di più nazioni. La portata della loro eredità storica e del successo contemporaneo si comprende appieno attraverso la descrizione di uno dei passi più diffusi a livello globale, chiamato *Azonto*:

The key to Azonto's success goes beyond a fun three or four minutes in a dance circle. For one, it set off a sub-genre that leans into a slightly faster rhythm and features cheeky lyrics to keep dancers moving across the floor with attitude. And secondly, for young Africans in the diaspora, it became a badge of honor – a modern cultural export that flipped the narrative, rightfully positioning African youth culture as forward-thinking. Perhaps the biggest Afropop dance craze ever, the Azonto fever spread so far even foreign governments had to recognize it¹⁶.

Il termine Afrobeats racchiude tutte le sfumature del genere sotto un'unica definizione unendo la musica e le differenti danze dell'Africa in una parola, coniata da Fela Kuti, artista che ha guidato il genere a livelli internazionali. La diffusione di questa oltre i confini del continente è il risultato di un travagliato processo storico, intrecciando la diaspora con la globalizzazione. Ciò che ha fatto davvero la differenza è stata la contaminazione musicale, quando i ritmi e le tracce musicali africane hanno ispirato gli artisti occidentali, facendo sì che anche queste danze venissero conosciute e apprezzate nel resto del mondo.

Un genere, dunque, è quello stile di danza che non si limita ad essere un insieme di passi e movenze, ma è parte di una cultura, il risultato di un processo storico che ha visto le persone coinvolte in un impegno collettivo per la creazione e la diffusione di un linguaggio condiviso. Un genere di danza è anche un'identità, e ballarlo è un modo per raccontare la propria storia e far parte di una comunità.

I tre generi qui descritti sono solo una piccolissima parte di quello che è il panorama della danza intesa come una cultura: ne mancano infatti all'appello altri come Locking, Waacking, Twerking, Vougueing, ma anche balli meno soggetti alla globalizzazione come la Hula, profondamente radicate nella loro cultura d'origine e meno soggette alle influenze esterne; oppure stili come Heels o la Video dance per quelle tipologie di danza che non si legano effettivamente a una cultura specifica, ma sono state create per essere imparate facilmente ed essere apprezzate da tutti, specifiche per le performance da schermo. Il mondo della danza ha subito un brusco cambiamento con l'avvento dei social media, piattaforme che, indubbiamente, hanno accelerato il processo di condivisione capillare della cultura in tutto il globo. Assieme a questo aspetto, senz'altro positivo, la danza sta subendo un drastico

¹⁶Kariisa J. *A History of Afropop Dance Crazes (Azonto Sekem etc.)* «Red Bull» 2018 <https://www.redbull.com/us-en/a-history-of-afropop-dance-crazes>

assottigliamento culturale¹⁷, poiché una parte degli utenti può decidere di approfondire ciò che ha visto, interessandosi al contenuto e provando eventualmente a replicarlo; tuttavia, la grande maggioranza della popolazione dei social media rimane intrappolata nella logica della fruizione rapida. In questo modo molti tentano di riprodurre la danza che in quel momento è sotto i riflettori, appropriandosene per poi abbandonarla non appena la tendenza svanisce, dando vita a un palcoscenico sul quale chiunque può salire ma che rimane effimero e temporaneo. Il processo porta quindi a smarrire la dimensione culturale del gesto, riducendo la danza a una moda transitoria, di poco valore e facilmente imitabile da chiunque abbia uno smartphone. Se, in precedenza, i ballerini necessitavano dell'approvazione di una comunità alle loro spalle per spiccare e ottenere visibilità, oggi i social media hanno annullato tale selezione, permettendo a chiunque di esporsi direttamente al mondo. Un fenomeno del genere ha aperto le porte a molti che, in condizioni diverse, non avrebbero avuto questo tipo di attenzione, come le influencer Charlie d'Amelio o Jalaiah Harmon. Tuttavia, ogni opportunità di questa portata viaggia sempre con dei lati negativi, infatti, sui social si stanno verificando importanti squilibri di notorietà nei quali sembrano ottenere un maggiore seguito coloro che seguono e inventano *trend*, ma non i veri ballerini. Questo fenomeno è documentato nel film di RedBullTV¹⁸ nel quale si raccontano le origini della danza in Nigeria e le carriere dei suoi ballerini contemporanei. Nel documentario si mostra come, nonostante la fama internazionale del genere, i suoi performer continuano a vivere in condizioni di estrema povertà. La ballerina e coreografa Kafayat Oluwatoyin Shafau offre una riflessione sul paradosso per cui, pur essendo la danza maggiormente amata a livello globale, la popolazione africana rimane tra le più svantaggiate. In questo modo, i veri creatori delle rispettive culture stanno subendo una marginalizzazione da parte dell'algorithm, rimanendo così oscurati dal successo di altri utenti, i quali sembrano rispettare caratteristiche univoche. È stato evidenziato che, a ottenere il trionfo nelle piattaforme social, sono principalmente quelle ragazze bianche che rispettano gli standard di bellezza occidentali ed esaltano la loro sensualità attraverso il movimento¹⁹.

Nelle sezioni successive si analizzerà in che modo i social media abbiano agito da catalizzatori nella trasformazione della danza in un fenomeno di massa, riadattata al linguaggio delle challenge. Si osserverà, inoltre, come quest'ultime siano divenute i principali strumenti di tendenza e, al contempo, veicoli attraverso cui la danza è stata riformulata come oggetto di consumo veloce e di visibilità collettiva.

¹⁷ Wang R. *How Does Social Media Affect Traditional Culture* «Advances in Social Science and Culture» 5 2023

¹⁸ *(Un)credit* (2022) di Philander K.

¹⁹ González Ramírez M. *Análisis de los Dance Challenge en TikTok mediante la Metodología Visual Crítica* «Revista Virtualis» 13 2022 pp. 108–136

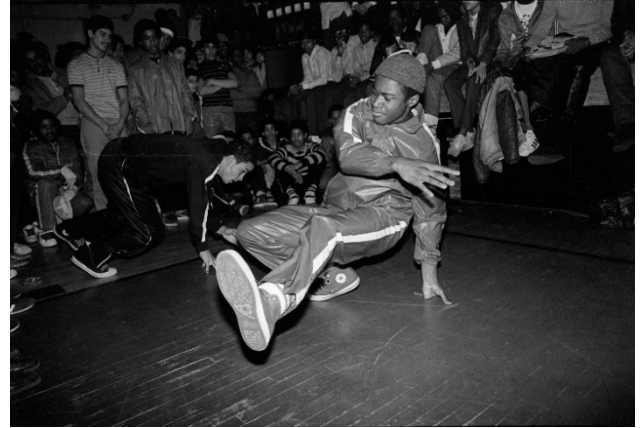


Figura 1 – Dancehall Queen Carlene, al Reggae Sumfest in 1993, considerata come la fondatrice di uno stile che utilizza abiti succinti e acconciature esagerate. Fonte: <https://jamaica-star.com/article/entertainment/20210115/dhq-carlene-demands-credit-Dancehall-revolution#slideshow-0>

Figura 2 – Gerald Levy, in arte Mr. Bogle. Viene riconosciuto dalla comunità come il fondatore della Dancehall. Fonte: <https://jamaica-gleaner.com/article/entertainment/20240818/six-decades-later-bogles-impact-jamaican-culture-unmatched#slideshow-3>

Figura 3 –Il b-boy Tanco che si esibisce in una battle nel South Bronx. Fotografia di Ricky Flores, 1983-84. Fonte: <https://i-d.co/article/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york/>

1.2 Boom del palcoscenico sociale

Le piattaforme come TikTok e Instagram hanno rivoluzionato nel giro di pochi anni il concetto di fruizione del contenuto, condizionando in particolar modo l'equilibrio tra user e creator. Lo scopo ultimo di queste è, ormai lo sappiamo bene, permettere a chiunque di poter salire almeno una volta su un palcoscenico ed essere visti. Se, prima del successo di queste applicazioni, si trattava di un evento limitato ai pochi coraggiosi, a coloro che decidevano davvero di mettersi in mostra su un palco, ora tutti possono farlo, senza differenza tra chi possiede qualcosa di davvero talentuoso da poter mostrare, con chi invece non ha molto da dire. È in questo contesto che il concetto di *prosumer* risulta centrale: il termine indica, infatti, che gli stessi utenti che fruiscono dei contenuti ne creano di altri. Spesso i contenuti riprodotti dagli utenti fanno parte di una tendenza più ampia, e riprodurli significa partecipare a un fenomeno di massa temporaneo. L'adesione a un *trend* è per l'appunto una piccola occasione di essere visti, non solo dai propri follower, ma potenzialmente da chiunque. Con questo termine facciamo riferimento a un qualsiasi contenuto sui social che inizia a essere riproposto e reinterpretato da un numero sempre più alto di utenti. La tendenza è considerata tale solo quando più utenti possibili decidono di partecipare, per questo i contenuti virali sono semplici da replicare: è come se tutti potessero essere capaci di fare tutto. È necessario che questi siano interessanti, divertenti

da condividere e capaci di generare un senso di appartenenza a una community ma, soprattutto, la tendenza delinea il profilo identitario di chi vi partecipa. Riprendendo la definizione di Codeluppi di “vetrinizzazione”, la partecipazione virale ai *trend* social è il nuovo mezzo della società di mettersi in mostra per rispondere al bisogno specifico di esposizione del sé:

La “vetrinizzazione” è frutto di quell’impellente necessità che oggi le persone sentono di dover soddisfare al fine di costruire e gestire la propria identità: mettersi adeguatamente in “scena” all’interno di numerose vetrine in cui sono costrette a esporsi nella loro esistenza sociale e mediatica. Cercano pertanto l’attenzione degli altri e di valorizzare se stesse per ottenere un giusto riconoscimento. Si presentano al meglio e per farlo si adeguano a quegli standard di rappresentazione sociale che sono prevalenti nella società, a volte anche modificando le immagini con cui si mostrano agli altri.²⁰

Tale fenomeno è sempre esistito in altre forme e in altri mezzi. Oggigiorno si manifestano nuove possibilità di esporre se stessi nel formato digitale sottoforma sia di fotografia che di video, la propria immagine è diventata il miglior mezzo per raccontarsi e la partecipazione alla tendenza sui social serve proprio a soddisfare il bisogno di essere visti. Con l’affermarsi dei social come nuovo mezzo per mostrarsi e con la crescente esigenza di essere notati, ognuno avverte la spinta a entrare nel grande spettacolo globale che si sviluppa e muta di continuo sui propri schermi. È proprio partecipando ai *trend* che gli utenti, nel tentativo di essere visti, contribuiscono essi stessi a generare e alimentare quelle stesse tendenze, dando vita al processo di creazione continuo di contenuti. Questa dinamica mostra come la narrazione di sé sia diventata il centro dei comportamenti online. I nuovi orizzonti digitali hanno infatti offerto a tutti la possibilità di raccontarsi, generando narrazioni dal basso che si diffondono e si consolidano proprio perché condividono valori comuni: è da questo processo partecipativo che nasce la tendenza.

Ora, in questo nuovo sistema di creazione e fruizione di contenuti generati dal basso, il racconto del sé, attraverso le forme e i linguaggi della nuova grammatica audiovisiva digitale, occupa un ruolo di primo piano. Potremmo dire che lo sviluppo dei social media sembra essere guidato dall’obiettivo di raggiungere forme sempre più immediate di esposizione e, in ultima analisi, creazione del sé.²¹

²⁰ Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre “vetrinizzazioni”* Mimesis Edizioni Milano 2019 p.13

²¹ Marino G. Surace B. *TikTok: capire le dinamiche della comunicazione ipersocial* Hoepli Editore Torino 2023 p. 45.

Nello scenario delle tendenze digitali, la danza spicca come uno degli ambiti più di successo variando dai “balletti di TikTok” alle coreografie di professionisti. La performance dal vivo si è spostata allo schermo, sia sotto forma di riproduzione di uno spettacolo oppure come vera e propria attività svolta per essere fruita dal cellulare. Questa trasformazione del gesto performativo, resa possibile dall’intreccio sempre più stretto tra corpo e dispositivi digitali, illustra come la presenza scenica venga oggi ripensata in una dimensione che oscilla tra realtà e virtualità. La performance non si esaurisce più nel corpo del ballerino e nel tempo di esecuzione, ma si espande attraverso un ambiente multimediale. In questo senso, risulta particolarmente significativa la riflessione di Ceraolo che evidenzia come la *digital performance* rinegozi costantemente i confini tra corpo e spazio scenico:

Se la performance ha al suo centro il corpo del performer e la sua presenza nella scena, la *digital performance* lavora sul concetto di presenza al confine tra realtà e virtualità. Come per le pratiche impersonali del teatro di regia, la *digital performance* concepisce lo spettacolo come una costante relazione tra il corpo e l’ambiente tecnico e mediale in cui è immerso, che in qualche modo riproduce sulla scena la realtà virtuale fatta di schermi, suoni e immagini medialità in cui vive l’umanità contemporanea²².

A questa rinegoziazione si aggiunge un ulteriore livello, legato al modo in cui la performance continua a esistere simultaneamente in due spazi distinti ma comunicanti. Da un lato permane lo spazio fisico del performer, con la sua corporeità e la sua presenza radicata in un ambiente materiale; dall’altro prende forma lo spazio digitale in cui la sua azione viene registrata, montata e trasmessa, trasformandosi in un contenuto fruibile e in ogni momento replicabile. Nel passaggio allo schermo, il corpo è come rimodellato: la sua presenza si dilata oltre i limiti del luogo fisico, assumendo una forma che può essere rivista, condivisa o replicata. La performance diventa quindi un oggetto che vive nel tempo della sua esecuzione fisica, ma che si espande nella circolazione digitale dove il gesto viene moltiplicato dalle visualizzazioni del contenuto. Questa continuità tra presenza fisica e mediale genera un nuovo scenario, in cui chi balla si esibisce contemporaneamente in uno spazio reale e in una sezione di realtà digitale, dando vita a una performatività allargata che trascende i confini della performance tradizionale.

Inoltre, si verifica un’ulteriore trasformazione dell’attività coreutica affinché il rispettivo contenuto mediale circoli correttamente nelle piattaforme social. Per ottenere il maggior numero possibile di

²² Ceraolo F. *Il teatro contemporaneo* Il Mulino Bologna 2022 p.73

visualizzazioni, la danza deve adattarsi a forme e tempi compatibili con i limiti dell'attenzione online, deve poter essere replicabile da chiunque e risultare attrattiva al primo sguardo. In questo processo di adattamento, il gesto performativo si piega alle logiche della piattaforma e alle sue dinamiche di visibilità, rimodellandosi per funzionare all'interno di un ecosistema dominato da interazioni rapide. La forma stessa della performance finisce così per essere influenzata dalle regole implicite degli algoritmi, che privilegiano ciò che è immediato, ripetibile e potenzialmente virale.

Seguendo questo sistema il formato più apprezzato sono le *challenge*, brevissime coreografie registrate con musica di tendenza abbinata, create con lo scopo di essere ricondivise potenzialmente all'infinito. Queste vere e proprie sfide sono particolarmente apprezzate sia da chi le inventa, che da coloro che tentano di riprodurle, poiché, sempre secondo alla logica della tendenza, chiunque ha improvvisamente la possibilità di essere visibile e di mostrare nuove sfaccettature di sé. La *challenge* risulta allettante poiché richiede una partecipazione attiva da parte dell'utente e gli permette di rappresentarsi secondo una nuova luce davanti al suo pubblico di follower. Un contributo utile alla comprensione di questo fenomeno proviene dalle analisi dedicate alle coreografie andate virali, che mostrano come la loro diffusione si sostenga su meccanismi digitali capaci di trasformare l'utente da semplice spettatore a soggetto performante:

Like viral videos, which, with their rapid circulation and broad viewership – into the tens and hundreds of millions of hits- establish a common ground of cultural reference points for internet audiences, viral choreographies circulate contagiously. However, instead of simply transmitting themselves along peer-to-peer networks, viral choreographies take advantage of these same mechanisms of distribution while additionally requiring that users take a step away from the computer and in front of camera. While viral videos travel from computer screen to computer screen, asking little more than a mouse click or two from otherwise inert viewing subject to propel themselves through the internet, viral choreographies travel from dancing body to dancing body via a media interface.²³

Nonostante sia ora abbastanza comune partecipare e creare video con l'intenzione esplicita di farli andare virali, la viralità delle coreografie non è definita da questa intenzione, ma da quanti spettatori vengono convinti a condividere il video o a riprodurre ciò che vedono. Tutte le coreografie, affinché diventino *challenge* virali, necessitano il coinvolgimento di altri utenti e la spinta a riprodurre la loro versione del contenuto. Il “modello comunicativo basato sulla spettacolarizzazione e sull'esibizione

²³ Bench H. *Screendance 2.0: Social Dance-Media* «Journal of Audience & Reception Studies» 7(2) 2010 pp. 183–214

del proprio fascino esteriore che si è progressivamente diffuso nell'ambiente sociale e che gli individui hanno sempre più utilizzato per attirare l'interesse del prossimo"²⁴ è ciò che spinge gli utenti a partecipare a una *challenge*. Non si tratta solo di visibilità, ma di reinventare una nuova versione di sé stessi che superi tutti i blocchi sociali che nella vita reale le persone hanno; il sistema di funzionamento è lo stesso del fenomeno dei leoni da tastiera: dietro ad uno schermo gli utenti trovano un improvviso coraggio di poter fare, ed essere, chiunque essi vogliano. Riflettendoci, tuttavia, nessuno si metterebbe nel mezzo di una piazza a ballare all'improvviso, a meno che non si tratti di un ballerino. Nessuna persona, inoltre, si unirebbe ad un gruppo di professionisti in una performance in strada per partecipare alla coreografia. Ma sui social questo è possibile, e la logica è la stessa, proprio perché la piattaforma permette a tutti di essere visti: esattamente come mettersi a danzare in mezzo a dei perfetti sconosciuti. Nel saggio *L'economia del sé. Breve storia dei nuovi esibizionismi*, la giornalista Guia Soncini analizza il bisogno sempre più diffuso di esprimersi pubblicamente sui social, mettendo in luce le dinamiche di visibilità che caratterizzano l'ecosistema digitale contemporaneo. Applicata al fenomeno delle *dance challenge*, la sua riflessione dà origine a una domanda fondamentale: quanto di questo impulso all'esposizione nasce dalle piattaforme e quanto, invece, preesisteva ad esse?

Nascono prima le vetrine o i prodotti? Eravamo – siamo stati, saremmo stati – esibizionisti anche prima di avere le piattaforme sulle quali esibirci? Se non avessimo abitato in un'epoca in cui ci sono multinazionali il cui giro d'affari si fonda sulla nostra smania di dire la nostra, ci sarebbe comunque sembrato un crimine non dire la nostra su tutto?²⁵

La danza si piega perfettamente, o quasi, al funzionamento delle *challenge*, poiché basta creare una sequenza allettante di passi che siano abbastanza semplici da essere replicabili da chiunque, ma allo stesso tempo riconoscibili da chi effettivamente sa di che cosa si tratta. Prima dell'esistenza di questo formato del contenuto social, i videoclip musicali spingevano le persone a mettersi alla prova imparando le coreografie, registrandosi e condividendo le proprie esibizioni. In questo modo gli utenti entravano a far parte di una narrazione collettiva sostenuta dal *fandom* dell'artista, dove la visibilità era legata soprattutto al desiderio di essere notati da chi avesse realizzato l'originale. Si potrebbe identificare nelle repliche amatoriali di *Thriller* di Michael Jackson l'origine del fenomeno²⁶. Il

²⁴Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre "vetrinizzazioni"* cit. p.7

²⁵Soncini G. *L'economia del sé. Breve storia dei nuovi esibizionismi* Marsilio Venezia 2022 p.14

²⁶Bench H. *Screendance 2.0: Social Dance-Media* «Journal of Audience & Reception Studies» 7(2) 2010 pp. 183–214

funzionamento delle *challenge*, d'altronde, è lo stesso di allora: vista una coreografia coinvolgente e accattivante le persone tentano di riprodurla, producendo copie che la trasformano in un fenomeno di danza epocale. *Thriller*, infatti, divenne rapidamente una coreografia “virale” poiché a partire dalla sua pubblicazione su MTV nel 1983, e grazie al documentario *Making Michael Jackson's Thriller*²⁷, iniziò un processo di riproduzione degno di essere chiamato fenomeno di massa, ben prima dell'invenzione dei social media. Successivamente ai *mash-up* di *Thriller*, nel 2008 *Single Ladies (Put a Ring on It)* di Beyoncé divenne il nuovo ballo in voga, ricevendo numerosissime repliche postate su YouTube. Il fenomeno venne amplificato dalla cantante stessa, che l'anno dopo inaugurò un concorso in cui ai partecipanti venne richiesto di registrare e pubblicare online il video di se stessi intenti a ballare passo per passo l'iconica coreografia. Ben prima dei social media, molti videoclip divennero veri e propri fenomeni virali, spingendo chiunque, dai ballerini ai semplici appassionati, a riprodurre le coreografie. L'obiettivo era sia attirare l'attenzione del proprio artista preferito sia sentirsi parte di un fenomeno condiviso su larga scala. La riproduzione amatoriale dei videoclip si configura per questo come il precursore diretto delle *dance challenge* sui social: in entrambi i casi le persone si sentono spinte dal desiderio di partecipare a una tendenza condivisa per essere visibili all'interno di una comunità, permette di essere riconosciuti, e di definire il sé attraverso la performance rivolta ad altri. Oggi i nuovi media amplificano il processo di condivisione rispetto al passato, permettendo a chiunque di condividere il proprio video e di essere raggiunto rapidamente da un pubblico globale. In sostanza, le *dance challenge* sono l'evoluzione digitale di una pratica di condivisione e imitazione già esistente, resa però molto più immediata e capillare grazie agli algoritmi e alla cultura della partecipazione online²⁸.

Il passaggio dai videoclip alle *challenge*, che rimanda nuovamente al concetto di vetrinizzazione, è stato favorito soprattutto dall'ampliarsi delle opportunità per gli individui di emergere e conquistare visibilità. Se, con le repliche amatoriali dei video musicali il tentativo principale era quello di essere notati da una celebrità e di entrare a far parte di una comunità di fan, con i social media chiunque può essere la celebrità e qualunque *post* ha il potenziale per diventare virale. Riprendendo ancora una volta le parole di Codeluppi:

Gli individui, pertanto, si espongono quotidianamente nelle vetrine digitali perché queste sono gratificanti in quanto consentono di sentirsi in scena davanti agli altri. Sebbene gran parte di coloro che a centinaia si qualificano come “amici” siano in realtà dei perfetti sconosciuti, l'impressione è comunque di trovarsi davanti

²⁷ *Making Michael Jackson's Thriller* (1983) di Kramer J.

²⁸ Bench H. *Screendance 2.0: Social Dance-Media* «Journal of Audience & Reception Studies» 7(2) 2010 pp. 183–214

a un'enorme platea costantemente in ascolto e ciò produce delle sensazioni rassicuranti per delle persone che si trovano oggi a dover solitamente vivere in una condizione sociale caratterizzata da un'elevata incertezza.²⁹

Oggi, con il format delle *challenge*, anche una ragazza qualunque che registra un video nel bagno di casa può creare una coreografia, pubblicarla ed essere imitata da milioni di utenti secondo una dinamica di diffusione che, seppur su scala diversa, ricorda quella dei celebri passi di *Single Ladies* di Beyoncé. È esattamente ciò che è accaduto nel 2019 a Jalaiah Harmon, allora quattordicenne, che ideò una sequenza di passi sulla canzone *Lottery* di K Camp e la condivise su Instagram. La breve coreografia venne soprannominata la *Renegade Dance Challenge*, diventata in poco tempo un fenomeno globale originato dal basso, arrivato fino alle celebrità della scena musicale pop come la cantante Lizzo. Tuttavia, Harmon per diverso tempo non ricevette il credito per l'invenzione di questa breve sequenza, contenuto che, piuttosto, divenne la fonte del successo di altri influencer. Solo grazie alla sua dichiarazione pubblica sul New York Times nel 2020³⁰ la quattordicenne afroamericana riuscì a ottenere il riconoscimento dovuto, denunciando esplicitamente la logica della viralità che lascia invisibili i veri creatori, favoreggiando figure già popolari e spesso appartenenti a gruppi socialmente privilegiati. L'autrice dell'articolo Taylor Lorenz mette in chiaro come questo evento non sia stato casuale, ma il risultato strutturale della cultura digitale dove l'appropriazione, la perdita di credito e l'omologazione si intrecciano con le dinamiche razziali. Il caso della *Renegade Challenge* dimostra come i social media operino al tempo stesso come strumenti di trasmissione rapida e capillare della cultura come un qualsiasi altro contenuto digitale, producendo al tempo stesso fenomeni di appropriazione e di perdita di autenticità culturale. La danza, in questa dinamica, viene riproposta come materiale da spettacolo personale, diventando vittima della cultura partecipativa del social che ne maschera i creatori³¹.

Basti guardare alcuni dei video ripubblicati sotto l'hashtag *Renegade Dance Challenge* per comprendere immediatamente la natura ibrida di questa tipologia di danza: sequenze brevi, leggere, di facile apprendimento, caratterizzate però da chiare influenze hip-hop. Si tratta di ciò che viene comunemente definito "balletto di TikTok", ovvero micro-coreografie progettate per essere immediatamente replicabili, così da consentire a chiunque di sperimentarsi, anche solo per pochi

²⁹ Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre "vetrinizzazioni"* cit. p.25

³⁰ Lorenz T. *The Original Renegade* «The New York Times» 2020 <https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html>

³¹ Foster D. *TikTok's Creative Dilemma: The Charlie D'Amelio "Renegade" Dance Challenge Controversy and the Influence of Participatory Culture on Originality and Attribution* «Audience Studies: Participatory Culture of Fandom» 2023

secondi, come ballerino e coreografo all'interno dell'ecosistema digitale³². Tuttavia, se mettiamo a confronto questo formato con i generi di danza analizzati nella sezione precedente, emerge chiaramente come tale meccanismo non possa essere applicato a pratiche coreutiche che possiedono un forte spessore culturale. Si tratta infatti di forme complesse, nate in contesti sociali precisi e portatrici di significati profondi, difficili da sintetizzare in pochi movimenti virali. La tendenza attuale sembra invece spingere verso un processo di semplificazione e di appiattimento culturale, affinché anche questi generi possano essere ridotti alla logica del “balletto” breve. Ci troviamo dunque di fronte a due piani distinti: da un lato le coreografie effimere, create per favorire una partecipazione ampia e immediata; dall'altro forme di danza che, per loro natura, non possono essere compresse nei tempi e nei codici di un *trend*, poiché nate per trasmettere conoscenza, memoria e identità, e dunque meritevoli di un rispetto e di una profondità che la viralità non è in grado di garantire. Il format delle *challenge* è, da una parte, un mezzo ottimo per la condivisione della danza, molto utili soprattutto affinché le persone di tutto il mondo conoscano e accolgano i diversi generi, come è successo per la Dancehall, la quale senza YouTube difficilmente sarebbe arrivata in Europa. Sta di fatto che, quando si fa uso di una specifica cultura per ottenere visibilità, i rischi che incorrono riguardano soprattutto il tema dell'appropriazione culturale. Nel momento in cui davvero chiunque può permettersi di riprodurre, o anche inventare dei contenuti sulla base di ciò che ha appreso da quelli precedenti, si ottengono rivisitazioni di ciò che non potrebbe essere cambiato perché parte fondante di una cultura e della storia di un popolo. Un caso eclatante riguarda la *challenge* andata virale, quindi ricondivisa innumerevoli volte, sotto l'hashtag *HotWuk*. Diventata famosa durante il mese di marzo del 2025, principalmente su TikTok e Instagram, questa utilizza un brano fondamentale per la storia della danza giamaicana, soprattutto rivoluzionaria per le donne. *Hot Wuk* di Mr. Vegas, pubblicato nel 2007, celebra l'omonimo step creato nel 2006 dalle Mobay Girls. Con quel passo, le donne giamaicane trovarono una nuova forma di espressione: movimenti energici, potenti e audaci che rompevano la delicatezza tradizionale della danza, permettendo loro di mostrare rabbia, forza e determinazione e allo stesso tempo sfidare le gerarchie di genere all'interno della cultura Dancehall. Il brano segnò l'inizio di una nuova era, conosciuta come *Middle School*, ancora oggi studiata e rispettata da tutti i ballerini, proprio nella riconoscenza di un pezzo importante per la storia della danza e non solo. Come per altri passi che rapidamente sono diventati iconici, anche al *Hot Wuk* è stata associata una canzone, e per la comunità ballerina giamaicana resta una regola fondamentale non ballare mai nulla di diverso su questo tipo di brani, chiamati appunto *dancing tune*. Ad esempio, se a un *party* venisse suonato

³² Klug D. *It's not the music it's the TikTok: Explaining the use of TikTok as a social media platform for entertainment* «Companion Publication of the 2020 International Conference on Interactive Media Experiences» 2020

Hot Wuk Mr. Vegas o un altro brano legato a un passo specifico, come *Willie Bounce* di Elephant Man, chiunque sia presente si unisce immediatamente all'unica danza richiamata in quel momento. Si tratta di una regola non scritta che celebra la dimensione sociale di questo tipo di danza e ne mantiene solide le basi nel tempo, sottolineando l'importanza di ballare all'unisono. Nella comunità ballerina giamaicana, rispettare la corrispondenza tra *dancing tune* e passo coreografico costituisce una norma fondamentale, mentre eseguire movimenti diversi sullo stesso brano viene percepito come una violazione significativa delle convenzioni culturali e sociali. Tuttavia, in questo *trend*, la canzone *Hot Wuk* è stata estrapolata dal suo contesto originario e riutilizzata sui social come traccia per nuove performance, in cui gli utenti venivano invitati a registrarsi mentre eseguivano una breve coreografia. In questa esecuzione ritroviamo tutte le caratteristiche tipiche di una *dance challenge*: passi semplici, leggeri e coinvolgenti. Questa tendenza ha finito per annullare il significato originario della *dancing tune*, trasformandola in un fenomeno virale passeggero. Le differenze tra la sua funzione iniziale e l'utilizzo che ne è stato fatto ha sconvolto la scena, sollevando le critiche di tutti i ballerini. Le *challenge*, così come ogni altro oggetto che estrapola e manipola fonti culturali e storiche, non sono più solamente brevi contenuti divertenti e facili da riprodurre ma diventano spazi di risemantizzazione, dove l'intrattenimento si intreccia alla perdita di autenticità e alla rielaborazione dei significati culturali originari.

Agli occhi di chi non conosce il genere della Dancehall, questa *challenge* può risultare una delle tante, un semplice insieme di passi fatti su una canzone tutto sommato orecchiabile. Risulta essere uno scenario perfetto per partecipare alla tendenza del momento e ottenere visibilità. Proprio per questo motivo è andata virale quasi subito dopo la sua pubblicazione, si tratta di fatto di un video accessibile a chiunque. Il problema sorge perché si tratta di un genere di danza estremamente legato alla cultura e alla storia di un popolo, e appropriarsi di una canzone per farne un *trend* è stato giudicato irrispettoso. Tutto questo è stato possibile perché della Dancehall ne sono diventati popolari i passi, il genere musicale, ma non tutto fino in fondo. Sebbene possa apparire un ragionamento distante dal nostro modo di concepire e praticare la cultura, è indubbio che tale comportamento risulti profondamente irrispettoso se osservato dalla prospettiva di un diverso sistema culturale. Nella *challenge* in questione, dunque, sono stati inseriti dei passi senza una logica, se la consideriamo in termini di rispetto e coerenza verso la cultura giamaicana. Tuttavia, nell'ottica di uno spettatore ignaro, questa risulta interessante e facile da replicare, un'ottima occasione per entrare nel flusso della tendenza ed essere visti. A contrastarne la propagazione, si sono inseriti tutti coloro che conoscono la storia della Dancehall, unendosi sempre sotto l'hashtag *HotWuk* per comparire assieme alla *challenge* in errore. Si ottenne in questo modo una bipolarità di contenuti: chi da una parte continua imperterrita a riproporre la coreografia sbagliata, contrastato dai ballerini veri e propri che tentano di far notare il

terribile sbaglio. La risposta, per così dire, didattica si alterna a toni fortemente critici, che mettono alla luce la gravità dell'episodio come un segnale di un fenomeno più grande, alternati a risposte ironiche che effettivamente prendono in giro chi ha scelto di non conoscere.

Ci si può dunque domandare quale parte sia effettivamente in difetto: l'ignoranza verso una cultura, unita però all'ostinazione di volerne far parte, oppure la costanza nel mantenere rigido un codice, pur consapevoli dei rischi derivanti dal dividerlo con il resto del mondo. Una possibile risposta a questa domanda la si può elaborare a partire dal concetto di "creolizzazione", così come ridefinito dagli autori del testo *Shifting Borders: European Perspectives on Creolisation*³³ Tommaso Sbriccoli e Stefano Jacoviello. Il termine nel suo significato originario nacque nel contesto coloniale indicando, in termini dispregiativi, le popolazioni nate dall'incontro forzato tra europei, africani e minoranze indigene, generalmente localizzate nei Caraibi. In questa prima accezione, "creolo" designava dunque ciò che, agli occhi delle élite coloniali, risultava corrotto rispetto alla presunta purezza razziale. Tuttavia, a partire dal Novecento, intellettuali come Édouard Glissant rovesciarono la prospettiva del termine, convertendolo da incrocio impuro a processo creativo nato dal contatto di più culture. In questa prospettiva, la creolizzazione può essere intesa come una dinamica capace di produrre innovazione culturale, un processo che si attiva quando, come osserva il sociologo Robin Cohen: "participants select particular elements from incoming or inherited cultures, endow these with meanings different from those they possessed in the original cultures, and then creatively merge these to create new varieties that supersede the prior forms"³⁴. Nel volume *Shifting Borders*, Sbriccoli e Jacoviello rimodulano il concetto in chiave europea, utilizzandolo come categoria analitica per interpretare le dinamiche contemporanee di incontro e creazione culturale, dove i confini non sono più separazioni nette ma:

I confini, intesi dunque come il luogo, sia materiale che immateriale, in cui il significato è negoziato e prodotto, non sono più semplicemente una barriera. Piuttosto, diventano il terreno fecondo sul quale poter osservare i meccanismi che producono, riproducono, neutralizzano, creano, definiscono e ridefiniscono identità e soggettività³⁵.

³³ Jacoviello S. Sbriccoli T. *Shifting Borders. Prospettive europee sulla creolizzazione* «Il lavoro culturale» 2012 <https://www.lavoroculturale.org/shifting-borders-prospettive-europee-sulla-creolizzazione/nolted/2012/>

³⁴ Cohen R. *Creolization and Cultural Globalization: The Soft Sounds of Fugitive Power* «Globalizations» 4 2007 pp. 369–384 <https://doi.org/10.1080/14747730701345257>

³⁵ Jacoviello S. Sbriccoli T. *Shifting Borders. Prospettive europee sulla creolizzazione* «Il lavoro culturale» 2012 <https://www.lavoroculturale.org/shifting-borders-prospettive-europee-sulla-creolizzazione/nolted/2012/>

In questa lettura le culture che entrano in relazione, considerate nel contesto europeo, si influenzano reciprocamente generando forme ibride e innovative della pratica culturale. Partendo da questa rilettura del concetto di creolizzazione, diventa possibile analizzare criticamente la tensione culturale creata dalle *dance challenge* tra la spinta all'innovazione di un codice e la volontà di mantenerne intatti i principi originari. Queste tendenze possono essere, infatti, riviste come spazi di rinnovamento nei quali più passi, ritmi e gesti ripresi da contesti specifici possono essere riuniti in un unico contenuto, dando vita a futuri indirizzamenti delle tipologie di danza coinvolte. In questo senso, i *trend* di danza virali diventano un esempio di come confini culturali e identitari si stiano muovendo in questo secolo, trasformandosi in terreno di produzione di nuove pratiche performative. Tuttavia, per non incorrere in errore, queste dovrebbero comunque tenere considerazione delle origini di un genere, senza rinnegarlo o contraddirlo. In questo contesto, la creolizzazione invita a concentrarsi sui processi di trasformazione e rinnovamento culturale, piuttosto che limitarsi a giudicare singole azioni di appropriazione, spostando lo sguardo dalle singole culture verso un quadro più ampio di incontri e interazioni in cui i confini non siano più barriere, ma spazi in cui si ridefiniscono identità e significati. In questo quadro, le *dance challenge* possono essere lette come esempi di creolizzazione nell'universo digitale, spazi che riflettono le trasformazioni dei codici culturali nell'era dei social media, invitando chi conosce la storia a valutare con apertura i prodotti di tali ibridazioni culturali. Una forma di accettazione simile la si può intravedere nelle forme odierne in cui i generi di danza si stanno sviluppando, modificandosi già dall'origine affinché i passi possano essere adatti ai contenuti brevi, forse per evitare che altri meno competenti lo facciano per loro.

La popolarità delle *challenge* la si deve soprattutto al periodo di quarantena mondiale durante la pandemia di Covid-19 avvenuta nel 2020, momento in cui i social media sono diventati la più importante risorsa di intrattenimento, luogo di condivisione e di incontro. Tali piattaforme divennero la risposta più adatta alla sopravvivenza delle connessioni sociali pur stando rinchiusi nella propria abitazione, essendo appunto uno spazio dove chiunque può condividere ed estendere le proprie idee attraverso video, immagini e testi³⁶. Durante il periodo di quarantena del 2020, i social media dilagarono per le incredibili possibilità di condivisione, nelle quali le persone cercavano conforto e connessione replicando le attività più viste online; dal fare il pane al preparare il Dalgona coffee, dall'allenarsi in salotto improvvisandosi coach di Yoga alle sfide di danza su TikTok. Si scatenò un effetto contagioso di imitazione e creatività che rese la quotidianità domestica un'esperienza virale. In questo contesto la danza trovò la nuova fonte di sostentamento, nel momento in cui le lezioni dal vivo vennero sospese e gli eventi bloccati, l'unica performance possibile divenne quella fatta tra le

³⁶ González Ramírez M. *Análisis de los Dance Challenge en TikTok mediante la Metodología Visual Crítica* «Revista Virtualis» 13 2022 pp. 108–136

mura della propria casa. Divennero popolari le sessioni in diretta di insegnamento, accessibili da chiunque e gratuitamente, dando vita a nuovi appassionati della disciplina. Le osservazioni dedicate alla danza durante il periodo di quarantena evidenziano come la pratica si sia adattata alle nuove condizioni, continuando a veicolare significato e speranza attraverso i social media:

Nevertheless, “it was during that time of great sadness and uncertainty that the Jingle Dress dance” spread hope to humans, as they believed it was healing. As the world was battling COVID-19 and the theaters lockdown, dance resisted quarantine through social media, as dancers whether professionals or not shared inspiring videos of themselves dancing. This clarifies concerns on how the dance community invasion of social media during COVID-19 made dance dynamic, withstanding the death trap and maintaining a social connection and empathy.³⁷

Durante questo periodo di quarantena globale i social media si imposero come rilevanti palcoscenici digitali, configurandosi come un luogo di auto rappresentazione, vetrine sulla vita degli utenti, e costante occasione per ottenere fama. Ogni utilizzatore si trasforma in attore nella propria messa in scena, alternando ruoli e identità per adattarsi alle aspettative del pubblico virtuale sempre presente.

In uno studio del 2019 è stata comprovata la connessione tra la teoria drammaturgica di Ervin Goffman e la presentazione del sé nei social network³⁸, confermando la presenza di uno sforzo cosciente per ottenere un’impressione desiderabile davanti al pubblico digitale. Nel suo libro pubblicato nel 1959 *The Presentation of Self in Everyday Life*³⁹, Goffman descrive l’individuo come un attore che mette in scena il suo ruolo davanti a un pubblico, tale rappresentazione può essere facilmente inserita nel campo delle piattaforme social nelle quali sembrerebbe essere rilevante soprattutto il sistema delle interazioni faccia a faccia. Il sociologo interpreta tali scambi come momenti in cui le persone mettono in atto uno sforzo consapevole per orientare l’impressione che gli altri si costruiscono di loro, modificando specifici elementi affinché la propria facciata corrisponda con le aspettative del pubblico. Questa lettura, riadattata alle dinamiche social, presume che gli utenti modulino intenzionalmente i loro comportamenti e contenuti per presentarsi in modo favorevole al proprio pubblico. In questo senso il profilo personale e i contenuti pubblicati veicolano l’identità

³⁷ Chamba Nana M.F. *Challenging Live Performance: Dance on Social Media for Wellbeing and to Resist Dance Quarantine During the 2020 Covid-19* «International Journal of Media and Communication Research» 4 2023 pp. 1–17

³⁸ Merunková L. et al. *Goffman’s Theory as a Framework for Analysis of Self-Presentation on Online Social Networks* «Masaryk University Journal of Law and Technology» 13 2019 pp. 243–276
<https://doi.org/10.5817/MUJLT2019-2-5>

³⁹ Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life* Anchor Books New York 1959

dell'utente, ovvero il ruolo interpretato dall'attore, presentandosi in una versione idealizzata del sé nel miglior modo possibile al fine di controllare le impressioni generate dall'interazione tra profili personali.

Nella loro indagine, Merunková e Šlerka hanno analizzato i profili Facebook di 50 studenti universitari e condotto 8 interviste semi-strutturate. Dai dati emersi, hanno identificato cinque modalità principali con cui gli utenti costruiscono la propria identità online: Public diary, Influencer, Entertainer, Job & education e Hobby. Le interviste hanno rivelato come molti utenti siano pienamente consapevoli della necessità di gestire le impressioni che lasciano sul loro pubblico digitale. Si selezionano in modo strategico i contenuti da condividere, si negozia il proprio livello di privacy e si riflette su come le diverse audience di amici, colleghi e conoscenti influenzino ciò che scelgono di mostrare. Viene confermato in questo modo lo sforzo consapevole da parte degli utenti nel proiettare un'immagine desiderata. Secondo gli autori, questo suggerirebbe come la teoria drammaturgica di Goffman, originariamente pensata per le interazioni faccia a faccia, mantenga una rilevanza significativa anche nelle relazioni mediate via social. Al termine dello studio, viene confermata questa ipotesi:

Interviews with Facebook users, the second part of the research, allowed us to confirm that users consciously adapt the method of presenting themselves to suit the anticipated audience, the intended goal and the image the users want to present themselves. [...] We have successfully proved that Goffman's dramaturgical theory is suitable framework for researching presentation and social interaction on online networks⁴⁰.

Considerando i risultati dello studio, è possibile affermare che gli utenti siano effettivamente spinti a impersonare diversi ruoli anche nelle interazioni sui social. La teoria drammaturgica di Goffman risulta quindi applicabile sia alla costruzione del profilo sia alla pubblicazione dei contenuti e alle interazioni con altri utenti. Allo stesso modo, si può ipotizzare che le *challenge* funzionino come una sorta di maschera teatrale, consentendo agli utenti di assumere ruoli che nella vita non digitale difficilmente interpretano, come, per esempio, quello del ballerino o del coreografo.

Ogni video, immagine o testo diventa un'occasione per essere visti, con enormi possibilità in caso della partecipazione a tendenze virali, nelle quali la persona riprende un contenuto e lo fa suo, riadattando la propria immagine alla viralità. Se, da un lato, questa apertura rappresenta una forma di

⁴⁰ Merunková L. et al. *Goffman's Theory as a Framework for Analysis of Self-Presentation on Online Social Networks* «Masaryk University Journal of Law and Technology» 13 2019 pp. 243–276
<https://doi.org/10.5817/MUJLT2019-2-5>

democratizzazione dell'accesso, dall'altro produce nuove forme di conformità sociale. Riprendendo le parole di Codeluppi riguardanti le dinamiche di vetrinizzazione del corpo sui social media, possiamo facilmente affiancarle al discorso delle *challenge*: “Ciò che avviene comunque è che spesso si cerca di esibire nel Web dei corpi “estetizzati”, estremamente attraenti sul piano fisico”⁴¹. Allo stesso modo le sfumature e le profondità culturali delle danze provenienti da tutto il globo si riadattano per esistere in piccoli video e se ne estirpa solo la parte, appunto, più “estetica” e attraente per compiacere l'occhio del pubblico globale dei social media, ottenendo così delle manipolazioni omogenee dei generi, indistinguibili gli uni dagli altri. Così come i corpi vengono modellati secondo canoni di bellezza digitale determinati da ciò che diventa popolare *online*, anche la danza tende a adattarsi alle logiche dei social media, selezionando soltanto gli elementi più immediatamente apprezzabili dal pubblico. Ne risulta una pratica che privilegia la viralità del contenuto più che l'originalità o la trasmissione culturale.

Le piattaforme come Instagram e TikTok sono il perfetto esempio di questo palcoscenico sociale descritto. Si tratta di un luogo performativo, nel quale la vita, le esperienze, le passioni delle persone diventano esse stesse performance, riadattate alla visione di un pubblico. Gli utenti costruiscono una propria identità online attraverso la quale possono sperimentare versioni del sé completamente differenti dalla realtà, generando adattamenti talvolta più alla moda e attraenti, in cui il corpo stesso si trasforma in una vera e propria *performance*. La visibilità, dunque la fama, si ottiene solo assecondando le regole dell'algorithm, prestandosi alle tendenze virali del momento, costruendo un senso di appartenenza nella partecipazione dei *trend*, una collettività unita sotto l'uso di un *hashtag*. La danza, in questo sistema, si è riadattata alle regole delle piattaforme, modificandosi per un pubblico più veloce e distratto. I social media hanno offerto a chiunque la possibilità di essere visto, attivando un processo di democratizzazione dell'espressione e della visibilità che, tuttavia, quando si intreccia con le logiche algoritmiche delle piattaforme, genera fenomeni di omologazione e appiattimento culturale. Il fenomeno delle *challenge* analizzato in questa ricerca si inserisce esattamente in questa dinamica: nella logica dell'algorithm tutti possono ballare ed essere riconosciuti come partecipanti a una determinata dimensione culturale, ma non tutti possiedono la consapevolezza del significato profondo di ciò che stanno mettendo in atto. Uno studio condotto in Messico da González Ramírez nel 2022⁴² ha dimostrato come le *dance challenge*, in particolare su TikTok, non siano fenomeni superficiali o marginali, ma vere e proprie rivoluzioni culturali complesse. La ricerca ha evidenziato che questi contenuti hanno conosciuto una significativa impennata durante il periodo

⁴¹ Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre “vetrinizzazioni”* cit., p.29.

⁴² González Ramírez M. *Análisis de los Dance Challenge en TikTok mediante la Metodología Visual Crítica* «Revista Virtualis» 13 2022 pp. 108–136

di quarantena da Covid-19, diventando strumenti privilegiati di espressione, socializzazione e partecipazione collettiva. Le *challenge*, analizzate con la metodologia visuale critica, mostrano come gli utenti più giovani abbiano approfittato della disponibilità di tempo e della necessità di interazione online per creare e condividere coreografie, trasformando le piattaforme in spazi di produzione culturale di massa, nei quali la danza assume una funzione sociale, identitaria e performativa senza precedenti. Nel sistema social tutti possono essere ballerini, ci si può appropriare di un gesto senza rendere conto alla cultura dal quale questo proviene, si può essere chiunque e qualunque cosa. È possibile riadattare i movimenti visti in un video a proprio piacimento, entrare nel circuito della tendenza per partecipare alla maschera del successo del momento, senza doverne comprenderne lo scopo. È così che assieme a questo successo enorme della danza e al dilagarsi di nuovi ballerini digitali, ha inizio una nuova sfida nel discorso razziale. Non tutti i generi che vediamo rappresentati sono nati per intrattenere la Dancehall, Hip-Hop, Afrobeats e perfino la hula sono nate per sopravvivenza di un popolo, riflettono nei singoli passi una storia fatta di sacrifici; per questo motivo non sono adatte alla semplice copia, non possono essere semplicemente replicate poiché si tratterebbe di appropriazione. Interessante caso di studio nel panorama degli influencer è @no0neslt, un giovane ragazzo nero che riprende i contenuti di altri utenti social che tentano di riadattare il genere Afrobeats per sé, rispondendo con video spiritosi di come fosse se l'appropriazione avvenisse al contrario. In questo modo si ottengono brevi contenuti di critica velata, evidenziando il lato sbagliato di questo sistema di democratizzazione nel quale i movimenti di una cultura vengono utilizzati come gesti qualsiasi. Il risultato di questi primi contenuti, fatti esclusivamente da utenti bianchi, è di un'apparente scimmiettatura del genere. Il ragazzo è diventato recentemente famoso proprio per le sue risposte ironiche al problema crescente di appropriazione per ignoranza, riutilizzando i passi derisi su canzoni tipiche della cultura occidentale, come *Baby* di Justin Bieber o *All By Myself* di Céline Dion. Al fine di contrastare il fenomeno delle *challenge* con la conseguente distruzione delle culture di riferimento, sorgono contenuti di denuncia esplicita e altri ironici, facendo spopolare una sorta di cura all'ignoranza dilagata a causa dei contenuti facili e veloci.

La ballerina, critica e coreografa nigeriana Kafayat Oluwatoyin Shafau ha descritto la diffusione della danza sui social, in particolare dell'Afrobeats, con queste parole: “You see, when it comes to dancing online viral, let's not forget. I said viral, it's a virus. It's parasitic. It came to take; it didn't come to give.”⁴³ Secondo Shafau, quando una danza diventa virale si diffonde rapidamente da persona a persona, allontanandosi dalla sua origine senza che venga riconosciuto alcun merito ai creatori.

⁴³ (Un)credit (2022) di Philander K

Questo processo finisce per danneggiare chi quella danza l'ha ideata. In questa dinamica il "parassita" è l'algoritmo, che prende senza restituire nulla.

1.3 Obiettivi e domande di ricerca

La seguente ricerca si pone come obiettivo chiave di indagare sul rapporto tra i generi di danza descritti e i social media, ponendo particolare attenzione al modo in cui le piattaforme digitali ne abbiano trasformato la fruizione, la produzione e la trasmissione. La questione che più mi interessa è su come sia stato possibile riadattare una pratica culturale così profonda per renderla breve oggetto di intrattenimento; mi soffermerò inoltre sull'analisi di come la danza stia crescendo in modo diverso dal passato, adattandosi ora ai nuovi obiettivi performativi e non più per pratiche comunicative o di sopravvivenza. I social media hanno istituito un palcoscenico sociale accessibile a tutti, rendendo la danza una pratica replicabile e condivisibile a una velocità mai sperimentata, modificando tuttavia l'essenza delle culture ospitate. Assieme a questo incremento di visibilità ai ballerini e ai generi di danza, le piattaforme social hanno innescato un problema di autenticità, di decontestualizzazione culturale e redistribuzione asimmetrica del potere di rappresentazione. Per contrastare questo fenomeno vi compaiono ballerini che condividono aneddoti storici, insegnano brevemente alcuni passi oppure sollevano criticità e invitano a un dibattito aperto. Ad esempio, il ballerino Momo John Cedar, in arte Momo, è autore di numerosi post nei quali chiarisce aspetti che gli vengono chiesti riguardo alla cultura nera e, più nello specifico, riguardo all'Afrobeats. Questo ballerino ha aperto una vera e propria rubrica su Instagram chiamata "Se non sai chiedi", ed è l'esempio perfetto di creatore di contenuti a scopi didattici nella trasmissione culturale sui social. Esempio è il caso della ballerina giamaicana Latonya Style, tra le ambasciatrici più autorevoli della cultura Dancehall. Performer di fama internazionale, Latonya è nota sia per il suo contributo alla scena globale sia per i suoi video didattici, nei quali illustra passi e tecniche creando vere e proprie enciclopedie digitali dalla A alla Z.

Bisogna considerare anche che negli ultimi anni i social media hanno progressivamente dissolto i confini tra informazione e intrattenimento, generando un flusso continuo di contenuti eterogenei in cui la distinzione tra ciò che informa e ciò che intrattiene diventa sempre più sfumata. Nelle homepage di queste piattaforme convivono video di approfondimento, clip virali, performance artistiche e frammenti di vita quotidiana. L'attenzione dell'utente è costantemente sollecitata da stimoli rapidi e frammentari, visivamente accattivanti. In tale logica l'informazione si è fatta intrattenimento, diventando sempre più semplice e veloce rendendo questa nuova tipologia di contenuti parte integrante della nostra esistenza digitale, ma anche una lente attraverso cui scopriamo nuove realtà. C'è dunque da chiedersi quanto si possa imparare semplicemente scorrendo i contenuti di queste piattaforme, e qual è l'apporto significativo di quei *creators* che invece si impegnano affinché il

sistema venga utilizzato maggiormente per i giusti scopi di trasmissione della conoscenza. Come chiarisce Kate Eichhorn alcuni contenuti circolano semplicemente per il gusto di circolare, proprio come le *dance challenge* prive di conoscenza delle tradizioni e delle pratiche del contesto, diventando un fenomeno di diffusione a sé stante: “Certi contenuti trasmettono indubbiamente un messaggio, condividono delle informazioni o raccontano una storia, ma in generale i contenuti non devono per forza di cose soddisfare questi obiettivi. I contenuti, come dimostra l’uovo su Instagram, possono circolare con un unico scopo: circolare”⁴⁴.

Instagram, Tik Tok, YouTube e tante altre piattaforme, sono state dei trampolini per numerosi ballerini affinché divenissero famosi e influenti nel mondo della danza. Tuttavia, è di fondamentale importanza saper identificare la differenza tra la visibilità positiva, al fine di condividere il proprio talento e di far conoscere un certo genere a tutto il mondo, da coloro che sfruttano queste possibilità per un momento di fama, usurpando un sapere profondo. La vera influenza la si ha quando si riesce a ispirare altre persone, ma non nel senso di indurre a copiare movimenti e passi per apparire in un *trend* popolare, quanto più indirizzarle a interessarsi a nuove realtà, a studiare ciò che è lontano e diverso. Nella danza, in particolare nei generi urbani nati nella strada, riprodurre un contenuto è limitante poiché si rimuove l’intero apporto storico e culturale. Partecipare a una tendenza sui social senza sapere effettivamente che cosa si sta facendo rende un contenuto vuoto, privo di essenza o di quella profondità evidente in coloro che, al contrario, sanno benissimo a che cosa stanno partecipando. L’obiettivo principale della ricerca è comprendere come la danza, intesa come linguaggio culturale e come forma identitaria di comunità specifiche, si stia riadattando ai linguaggi digitali e alle logiche algoritmiche dei social media.

L’analisi si concentrerà su come la viralità della danza, pur offrendo nuove possibilità di emancipazione e diffusione globale, finisca per ridefinire i confini dell’appartenenza culturale e per alterare i processi di trasmissione simbolica. A partire da queste premesse, la ricerca si propone di rispondere a diverse questioni riguardanti nello specifico le forme di danza analizzate come linguaggio culturale, rispettivamente allo scontro tra la performance dal vivo e da schermo, tra la trasmissione e la perdita di valori, tra apprezzamento e appropriazione. Si indagherà il rapporto tra i generi di danza e i social media, soffermandosi sul modo in cui le modalità di fruizione, di creazione e diffusione siano state ridefinite nella logica virale. Il lavoro riflette sul concetto di palcoscenico sociale accessibile a chiunque all’interno dei social media e le conseguenze che questa apertura ha scatenato, ridefinendo i confini tra arte e intrattenimento. Attraverso l’analisi di contenuti brevi, come *reel*, *challenge*, si intende comprendere in che modo la logica della visibilità algoritmica stia agendo

⁴⁴ Eichhorn K. *Content. L’industria culturale nell’era digitale* Einaudi Torino 2023, p.12.

sulla percezione dell'autenticità, sull'appartenenza culturale e sui processi di trasmissione delle pratiche coreutiche. Le principali domande di ricerca verteranno, dunque, sul modo in cui l'affermazione dei social media abbiano trasformato la danza a contenuto facilmente replicabile, considerando la conseguente perdita culturale che la viralità comporta; verranno proposte riflessioni sulla ridefinizione di autenticità delle pratiche culturali nella ricerca di visibilità; inoltre, si analizzeranno i formati digitali dei social come nuove forme di mediazione culturale, tra spazi di appropriazione con perdita di senso a condivisione del sapere.

Attraverso interviste semi-strutturate rivolte a ballerini provenienti da diverse regioni d'Italia, si intende raccogliere e analizzare le loro risposte per delineare un quadro articolato delle questioni proposte, privilegiando il punto di vista di chi è direttamente inserito nel mondo della danza e conosce il fenomeno. È stato scelto tale metodo di indagine poiché l'intervista risulta essere uno dei metodi più efficaci per la raccolta di differenti punti di vista, facilmente traducibili in informazioni per lo sviluppo del tema. La decisione di proporre tali incontri in modalità semi strutturata si basa sul fatto di poter sottomettere le questioni essenziali al fine sperimentale, senza dover escludere ulteriori impressioni e opinioni utili. Durante le interviste verranno inoltre sottoposti svariati contenuti social, i quali dovranno essere commentati dai ballerini al fine di ottenere il loro punto di vista diretto sugli oggetti di studio, confrontando così il confine tra trasmissione culturale e plagio. Una volta raccolti ed elaborati i dati a disposizione verrà sviluppato il cuore pulsante della ricerca, soffermandosi su tre concetti principali: danza sottoforma di contenuto social, le conseguenze della visibilità online e la trasmissione culturale attraverso le piattaforme analizzate.

Infine, dopo aver concluso la ricerca, verrà montato un elaborato multimediale allegato al testo, nel quale si inseriranno i contenuti social presi in considerazione, spezzoni di interviste e il confronto con la performance dal vivo. Attraverso l'analisi teorica accompagnata dalla ricerca sperimentale basata su interviste, il lavoro intende offrire una riflessione critica sul modo in cui la danza urbana, nel recente passaggio al digitale, stia ridefinendo non solo le pratiche di rappresentazione, ma anche le modalità di appartenenza, di memoria e di trasmissione culturale.

Capitolo 2 – Analisi della ricerca: la danza come contenuto social

A partire dal mese di dicembre 2025 fino a marzo 2026, sono stati intervistati ballerini e ballerine operanti tra le aree di Parma, Reggio Emilia, Perugia, Milano e Torino appartenenti a differenti stili di danza urbana e caratterizzati da esperienze professionali variegata. Tra questi figurano otto insegnanti, tra i quali un ballerino originario della Costa d'Avorio (sede d'origine del sottogenere di Afrobeats Coupé-décalé) e il direttore di una scuola di danza; inoltre, al fine di garantire un'esplorazione più ampia e articolata dei diversi punti di vista sulla questione, sono stati coinvolti sia ballerini con un'esperienza ventennale sia soggetti con pochi anni di pratica. Si sono, infatti, opposte le opinioni dei veterani rispetto ai neofiti, contraddistinguendosi per una maggiore criticità. Una volta contattati tramite messaggio, i partecipanti sono stati informati dello scopo della ricerca e invitati a prendere parte allo studio, offrendo il proprio punto di vista sul tema della danza nei social media attraverso un'intervista. I colloqui sono stati strutturati sulla base di dieci domande, precedentemente redatte e presentate all'intervistato alcuni giorni prima dell'incontro, con la possibilità di inserire eventuali approfondimenti nel corso dell'intervista, in quanto di natura semi strutturata. Sebbene l'obiettivo di partenza fosse di intervistare almeno venti persone sul territorio, la ricerca è stata fermata a 16 intervistati poiché già alla decima è stata rilevata una somiglianza tra le risposte, raggiungendo così una valida saturazione dei dati. La preparazione delle interviste, dalla formulazione delle domande alla strutturazione del colloquio, si è basata sulle competenze metodologiche maturate durante il percorso universitario magistrale, ulteriormente consolidate attraverso il volume *L'intervista nella ricerca sociale* di Gianni Losito. Le conoscenze teoriche e le abilità critiche già acquisite sono state messe in dialogo con le indicazioni proposte dall'autore, consentendo di affinare sia la costruzione delle interviste sia la gestione della dimensione relazionale con i partecipanti, nonché l'organizzazione e l'analisi dei dati emersi nella fase post-ricerca.

Le interviste sono state svolte in modo anonimo, mentre ai partecipanti sono stati richiesti esclusivamente gli anni di esperienza come ballerini (figura 4). Al termine del periodo di ricerca le interviste sono state trascritte e poi organizzate in una scheda d'analisi. Il confronto delle varie celle ha rivelato una stratificazione dei dati in macro-trend, suddivisi nei diversi ambiti tematici di riferimento. In primo luogo, è stata richiesta una presentazione personale dell'intervistato e, nello specifico, di descrivere lo spazio occupato dalla danza nella loro vita. Dall'analisi dei dati è possibile inquadrare correttamente la figura del ballerino, il quale si staglia nella società come un baluardo

della cultura. La danza viene vissuta sia come un aspetto identitario che pratica di vita, anche da coloro con pochi anni di esperienza. In questo senso emerge spesso un contrasto netto con la figura dei “tiktokker”: persone che imitano forme e movimenti, involucri svuotati di senso, mossi dall’ignoranza del contesto e dal desiderio di sentirsi parte di una moda.

A partire dalla prima domanda posta “secondo te, che differenza c’è tra la danza dal vivo e la danza vista sui social?” è emersa una definizione condivisa di danza, intesa come esperienza situata e relazionale, capace di produrre senso solo attraverso la presenza simultanea dei corpi nello spazio. La danza, dunque, non nasce per essere contenuto, ma lo diventa solo nel momento in cui viene manipolata ed estratta dalla relazione che la genera, spostando l’interazione dal corpo a corpo al rapporto tra corpo e schermo. Tale trasformazione si colloca in continuità con quanto evidenziato da Ceraolo a proposito della *digital performance*, nella quale il concetto stesso di presenza viene rinegoziato lungo il confine tra realtà e virtualità. In questa prospettiva, il corpo del performer non si relaziona più esclusivamente con uno spazio fisico condiviso, ma con un ambiente tecnico e mediale che ne ridefinisce la modalità di fruizione, ricollocando l’esperienza coreutica nella dimensione digitale.

La performance, una volta mediata dal dispositivo, tende così ad appiattirsi: sacrifica parte della propria tridimensionalità per farsi spazio tra altri contenuti, si adatta a filtri e formati per apparire più gradevole, catturando una porzione temporale destinata a ripetersi all’infinito. Questo processo genera nuove possibilità, prima fra tutte la diffusione geografica della danza, ma anche nuove occasioni di esposizione e di assunzione per i ballerini e, infine, nuove modalità di apprendimento. Il social, infatti, viene riconosciuto dagli intervistati non come una sostituzione dell’insegnamento in presenza, bensì come uno strumento complementare. Si tratterebbe, infatti, di un veicolo di trasmissione culturale accessibile, ma frammentario, fruibile in questo modo da chi è disposto a cercare la cultura “tra la spazzatura⁴⁵”. Infine, rispetto alla questione più delicata della rimodellazione della danza in contenuto a destinazione social, le risposte si articolano lungo due posizioni principali. Da un lato, vi è chi riconosce l’appropriazione culturale come una criticità specifica del periodo storico-tecnologico attuale; dall’altro, chi tende a leggere questa pratica come il risultato di una mancanza di consapevolezza, più che come un atto deliberato. Emergono così due prospettive differenti, accomunate perlopiù da una visione condivisa dei social media come strumento di accelerazione dei processi di appropriazione culturale. Il fenomeno viene considerato comunque inevitabile, poiché la danza e i ballerini stessi si evolvono, sperimentano e si contaminano. Seguendo

⁴⁵ In riferimento all’intervista n.6: “diciamo che ci vorrebbe, è il mio punto di vista, non una regolamentazione però, forse, ci vorrebbe più quel plus rispetto alla spazzatura per istruire un po’ le persone”.

questa delimitazione concettuale, riscontrata trasversalmente in tutte le interviste, ho avuto un riscontro positivo di quanto ipotizzato nel primo capitolo in relazione al concetto di creolizzazione, inteso come un processo inevitabile di contaminazione tra culture. Infatti, quando una danza viene inserita in un nuovo contesto, essa vi si riadatta, assumendo una forma ibrida, pur mantenendo la propria versione originaria stabile e protetta nel luogo di nascita. La domanda che emerge, dunque, è se sia possibile considerare il social, prendendo come esempi Instagram e TikTok, come una frontiera geografica virtuale nella quale le culture si riadattano e assumono nuove forme, senza sostituire le originali.

Infine, già da una prima occhiata ai dati raccolti è possibile delineare una linea di demarcazione comune distinguendo i generi Afrobeats e Dancehall dagli altri stili urban, dipinti in linea generale come i due più vulnerabili dagli effetti dei social media. Questi, infatti, vengono ritenuti come i più giovani e per questo vogliosi di attenzione ma, allo stesso tempo, estremamente esposti al pericolo del libero arbitrio dei social media. Altri generi, come Hip-Hop, breaking, locking, popping, vengono considerati da chi li pratica già come forme ibride, manipolate ormai da un ventennio dalla globalizzazione e dalla commercializzazione, avvenuta ai tempi dei video su MTV. Si riscontra, dunque, una maggiore apprensione verso le danze e culture provenienti dall’Africa e dai Caraibi, due stili dei quali ogni pubblicazione social viene messa sotto stretta osservazione dalla comunità di ballerini.

Anni di esperienza nella danza degli intervistati

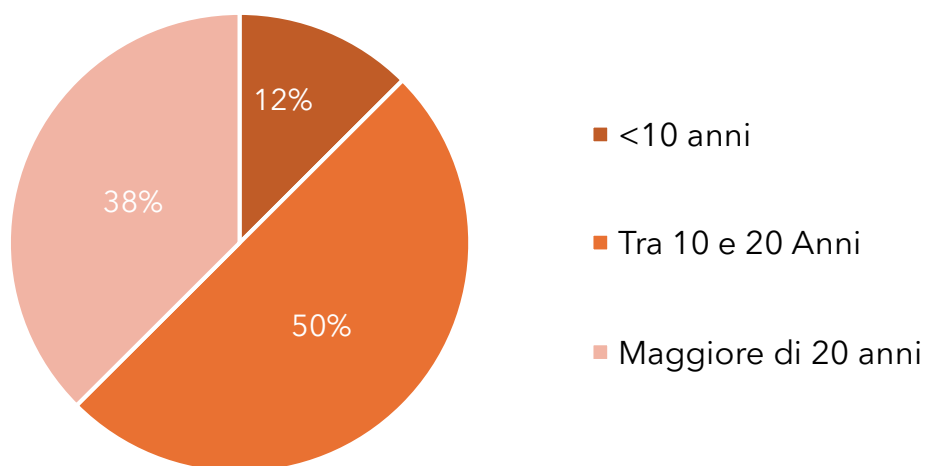


Figura 4 - Distribuzione dell'età di esperienza nella danza degli intervistati. Nel grafico, gli intervistati sono raggruppati in tre categorie di anni di partecipazione attiva nell'ambito della danza. Le frequenze relative di ciascun gruppo sono riportate centralmente come percentuali.

Un esempio è la *challenge* #HotWuk commentata nel primo capitolo ma anche, come si leggerà nel quarto, la partecipazione della cantante Jennifer Lopez alla *challenge* #JiggyWoogie nel 2023. All'interno di questo capitolo verrà analizzata la percezione della danza intesa come contenuto per i social media, in particolare Instagram e TikTok, con alcuni riferimenti anche alla piattaforma di condivisione video YouTube. L'analisi inizia dalle risposte fornite dagli intervistati e si propone di ricostruire una visione complessiva e condivisa del fenomeno, così come emerge dall'esperienza diretta dei ballerini coinvolti. Tale visione verrà articolata attraverso tre nuclei tematici principali: in primo luogo, la differenza tra la performance dal vivo e la performance mediata dallo schermo; successivamente verrà discusso il tema dell'appropriazione culturale sui social e, infine, il possibile cambiamento della danza in funzione dell'algoritmo. L'obiettivo di questo capitolo è dunque quello di delineare una definizione della danza all'interno dello spazio social, comprendendo come essa venga percepita, quali trasformazioni subisca nel passaggio al digitale e quale ruolo occupi la dimensione culturale all'interno di questo nuovo palcoscenico sociale.

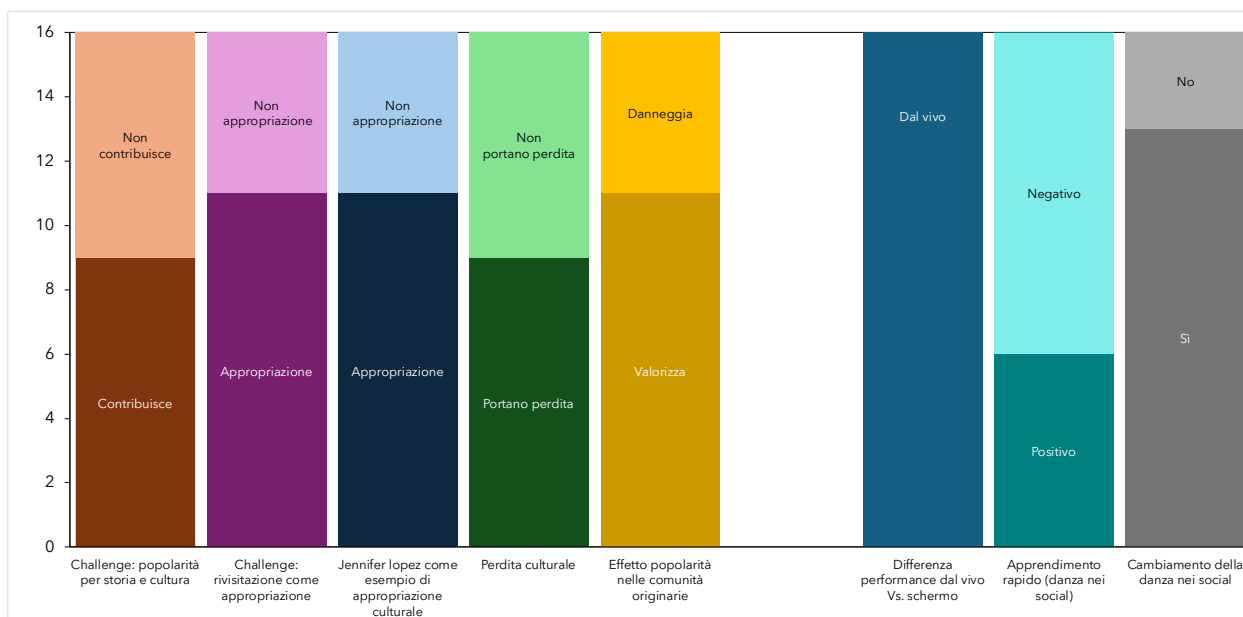


Figura 5 – Sintesi grafica delle risposte emerse dalle interviste. L'istogramma presenta in forma cumulativa le risposte dei 13 intervistati, riportate sull'asse delle ordinate come numero di occorrenze. Ciascuna barra rappresenta l'insieme delle risposte relative a una specifica domanda, indicata al di sotto, e organizzate secondo una categorizzazione dicotomica. Tale suddivisione è esplicitata mediante una coppia di etichette, centrate rispetto a ciascuna barra.

2.1 Differenza tra la performance dal vivo e dai social

Come evidenziato dal grafico in figura 5, tutti i ballerini hanno dichiarato la loro preferenza verso la danza vista e fatta dal vivo in presenza di un pubblico. Nella totalità dei ballerini intervistati, dodici hanno proposto una differenza tra le due tipologie di performance sul piano emotivo ed espressivo. Risulta, infatti, che la stessa danza ballata sia dal vivo che in video produca due risultati differenti, poiché sullo schermo appare filtrata e priva della sua componente umana intrinseca, rendendola di fatto non comparabile con l'esperienza di un pubblico spettatore. Nonostante il comune accordo sul principio di accessibilità allargata possibile solo grazie al successo delle piattaforme, il video limita la percezione di tutte le sfaccettature della performance dal vivo. Questa è, per l'appunto, unica, sia perché le chance per il successo si limitano a un singolo tentativo, sia perché il video nasconde tutte le componenti del fallimento e dell'intensità del processo di preparazione. In questa prospettiva, la riflessione di Walter Benjamin sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte⁴⁶ appare particolarmente attuale. Nel momento in cui l'opera diventa tecnicamente riproducibile, essa perde la propria aura, ossia quell'unicità legata alla presenza irripetibile nel tempo e nello spazio. Poiché la danza nasce come pratica incarnata, legata alla presenza fisica del corpo e alla condivisione di uno spazio comune, la performance nei social media è priva della dimensione rituale e contestuale originale. Nella quarta intervista e nell'ottava è stata presa in considerazione anche la forma e la costruzione del prodotto multimediale, come se, sempre parlando della performance via schermo, diventasse essa stessa parte del ballo o un arto nascosto del ballerino anch'esso coinvolto.

Si riporta di seguito le parole utilizzate per descrivere questo concetto dall'intervistata numero 4:

Allora, il lato dello spettatore è diverso dal punto di vista della telecamera: l'occhio umano non funziona allo stesso modo. Quando guardo qualcuno che balla, gli effetti che si possono ottenere con la telecamera non si riproducono nella visione diretta. Sei lì fermo e riesci comunque a percepire l'inezia della danza, che magari produce un effetto meno "wow" rispetto a quello di una telecamera che fa uno zoom su un dettaglio o si muove a ritmo con la musica. Quindi, da spettatore, l'effetto della telecamera può risultare più "wow" rispetto alla visione dell'occhio umano nudo.

E ancora, nell'intervistata numero 8: "mi arrivano molto di più le emozioni quando balla un ballerino, perché, secondo me, noti più sfaccettature. Sul social, forse sei, non lo so, guardi più come è fatto, a

⁴⁶ Cfr. Benjamin W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Einaudi Torino 2014

volte rischi di guardare più la forma del video che il contenuto”. Dunque, osservando un reel su Instagram o un video su TikTok di un ballerino durante la sua performance, sia che si tratti di danza classica sia che si tratti di Hip-Hop, la trasmissione emotiva risulta attenuata una volta filtrata dallo schermo. Nelle interviste numero 5 e 14 è stato fatto un esplicito riferimento a questa patina creata dallo schermo, un vero e proprio filtro, responsabile della rimozione di quella parte essenziale di umanità della danza, non replicabile se non dall’occhio umano. A questo punto, la riflessione dovrebbe spostarsi dalla differenza tra una performance vista dal vivo e una mediata dallo schermo, alla differenza tra la presenza di un pubblico vivo e momentaneo e uno invisibile e sempre presente: i follower. È evidente come le due situazioni si pongano su due livelli di interazione tra performer e pubblico profondamente dissomiglianti e, per poterne discutere, può risultare particolarmente utile adottare la sociologia della copresenza teorizzata da Goffman. Poiché la danza dal vivo avviene in uno spazio-tempo condiviso non solo dai performer, ma anche con il pubblico presente, si può affermare che questo insieme di persone costituisca un corpo collettivo. La performance viene vissuta come un evento transitorio, unico e irripetibile proprio perché costituito da quelle persone che, nello specifico, si trovano in quello spazio e in quel momento, e che risulterà inevitabilmente diverso anche nel caso in cui la stessa performance venga riproposta una seconda volta. In tale situazione di copresenza si mette in moto un meccanismo di influenza reciproca: il ballerino trasmette delle emozioni, il pubblico si lascia coinvolgere e restituisce una rispettiva reazione emotiva. Si tratta di un ciclo di reciproco condizionamento che contribuisce in modo determinante alla riuscita di quell’evento specifico.

La danza dal vivo si configura quindi come una pratica relazionale, quasi intima, costituita da percezioni e reazioni non mediate, perlopiù spontanee, in cui sia il pubblico sia il performer risultano ugualmente vulnerabili, inseriti in una tensione di fragilità reciproca. Si tratta di una copresenza che si gioca sulla messa in crisi dei ruoli sociali: il pubblico, guidato da regole condivise di applauso e di silenzio, vede tali convenzioni scosse dall’emotività della performance; allo stesso tempo, il ballerino, che dovrebbe mantenere un ruolo di eccellenza e controllo nell’esecuzione, viene tradito dalla propria emotività e dall’incontro faccia a faccia con il pubblico. Tuttavia, tale rottura delle aspettative comportamentali può avvenire anche in modo contrario. Infatti, se una danza riesce a coinvolgere il pubblico, l’effetto si manifesta sotto forma di empatia e risonanza emotiva; diversamente, una performance che non convince produce una rottura dell’ordine interattivo generando disagio, distanza o imbarazzo. Sulle piattaforme social, nelle quali si pubblica un contenuto accessibile a un pubblico di utenti, che siano o meno follower, la situazione di copresenza viene meno. Nonostante si mantenga comunque una forma di relazione tra performer e pubblico, questa si manifesta in modalità e tempi differenti. All’interno di tale dinamica l’audience è invisibile ma sempre presente, il ballerino sa che

qualcuno guarderà il proprio contenuto social, ma non sa chi, quando o con quale attenzione. Viene innescata una relazione asimmetrica in cui il performer è esposto ma il pubblico rimane protetto dalla distanza digitale e, a differenza della copresenza dal vivo, qui lo sguardo non è mai restituito. L'esecuzione come uno evento singolo non esiste più ma si distribuisce in una temporalità illimitata, a meno che l'autore non decida di eliminare il contenuto.

Come affermato dall'intervistato 9, il ballerino che pubblica una propria performance non saprà mai realmente chi, tra like e commenti, sia un sostenitore effettivo:

Preferisco la realtà perché adoro il contatto umano: il fatto di parlare, guardarsi negli occhi, capire cosa sta succedendo. Sui social, invece, è tutto solo stare a guardare e commentare. Magari non si sa mai chi è davvero presente, perché qualcuno può fare un commento positivo o mettere un like, ma in realtà ha visto solo uno o dieci secondi del video: gli è piaciuto e ha messo like, e basta.

Il pubblico, dunque, perde il senso del rischio, potendo scegliere in qualsiasi momento di non soffermarsi sul contenuto e passare a quello successivo. L'interazione avviene secondo modalità completamente differenti, poiché si tratta di una meccanica basata su visualizzazioni, *like*, commenti e condivisioni. La danza mediata perde così la dimensione di situazione interattiva e si avvicina a una logica di rappresentazione e consumo del sé, fino a configurarsi come una forma di “merce”, come suggerito dall'undicesimo intervistato e in linea con la vetrinizzazione di Codeluppi proposta precedentemente. Particolarmente adeguata è anche l'analisi di Ippolita all'interno di *Anime Elettriche. Riti e miti social*, il quale offre un'interessante riflessione sul tema della mercificazione del sé all'interno dei social:

Che la si chiami economia delle identità o comportamentale, economia della condivisione o del dono, si parla sempre della stessa cosa, da diverse angolazioni: estrarre valore economico dalla capacità umana di incontrarsi, comunicare, mostrarsi, generare senso, e articolare la complessità dei legami sociali. Detto così non suonerebbe nemmeno malvagio, insomma meglio del petrolio, no? La materia prima si cava dall'interiorità umana. Se non fosse che, per produrre denaro, bisogna avere delle merci. E “se è gratis, allora la merce sei tu⁴⁷”.

Alla luce di quanto emerso e dai riferimenti teorici individuati, la danza può essere considerata parte integrante del sistema messo in atto dalle piattaforme, in cui la merce sono gli utenti, con le loro

⁴⁷ Ippolita *Anime elettriche. Riti e miti social* Jaca Book Milano 2020, p. 28

identità, attività e passioni. In questo contesto, le pratiche coreutiche rappresentano principalmente un mezzo per manifestare ed esibire la propria immagine all'interno di un mercato di contenuti progettati per attrarre visualizzazioni. Altra considerazione diffusa tra i miei intervistati riguarda il fatto che, sui social, i contenuti multimediali annullano la reale percezione della fatica e dell'impegno di un ballerino, restituendo una performance frivola e scontata. La differenza rispetto al live è, in questo caso, riportata alla percezione dello sforzo di un ballerino nel praticare e nel prepararsi alla danza. Riporto per completezza gli interventi nei quali è stata discussa tale limitazione:

Dipende da chi guarda e da come interpreta le cose. A livello social, infatti, siamo in un mondo in cui c'è molta finzione e poca realtà: sui social tutto sembra facile o scontato, quando in realtà non è così, perché nella danza si fa anche fatica. È una cosa bella, ma richiede impegno, e spesso le cose non vengono subito; quindi, bisogna metterci tempo e seguirle con costanza (intervista numero 9).

E ancora, da parte dell'intervistato numero 13:

Penso che la danza vista sui social possa avere dei pro e dei contro nel senso che, secondo me, a volte ciò che arriva agli spettatori tramite il social non è la stessa cosa che arriva dalla danza dal vivo. E parlo per esempio di sacrifici, i sacrifici che fanno i ballerini, che può essere tipo dal punto di vista economico, al creare coreografie ecc... dai social sembra sempre tutto così facile e quindi spesso il sacrificio che si fa non viene colto.

Tant'è che una delle insegnanti intervistata ha riscontrato nei suoi nuovi allievi una certa sorpresa nello scoprire che la danza sia anche composta da una buona componente di sforzo fisico, poiché abituati dai contenuti di tendenza dai social nei quali tutto è più piccolo, accennato, con la "piega perfetta, il trucco perfetto che deve rimanere invariato così⁴⁸". D'altro canto, nelle interviste undici e dodici, la riflessione è stata portata su dimensioni più ampie e permissive. Entrambe ballerine e insegnanti di Dancehall e Hip-Hop, hanno proposto una messa a fuoco sul contenuto social pensato appositamente per esistere all'interno della piattaforma con linguaggi ed estetiche appropriate, nuovamente in linea con il concetto di vetrinizzazione dei corpi di Codeluppi. Laddove lo scopo è quello di portare quante più persone possibili verso un'esperienza reale e pagata, come ad esempio,

⁴⁸ Intervista n.4

lezioni dal vivo o esibizioni ad eventi e concerti, nei quali viene proposto tutto ciò che va oltre il semplice contenuto social.

È emersa parallelamente una recriminazione nei confronti di video e altri contenuti fuorvianti per le culture, che si limitano a scimmiettare una danza di moda per il gusto della partecipazione collettiva, come, ad esempio, dichiarato da parte dell'intervistato numero 9, ragazzo originario della Costa d'Avorio:

Prendo la Costa d'Avorio perché afro, l'Africa è un continente. Ci sono passi che facciamo perché è giusto per farli.. Ad esempio, c'è un passo chiamato Pangò, o *Danse de gorille*, e prima si chiamava anche il ballo della nonna: quando lo balli sembri un gorilla. Se però la gente lo riproduce in malo modo e lo interpreta come una presa in giro, si rischia di offendere qualcuno. Secondo me, i social sono importanti perché mostrano alle persone danze che non hanno mai visto, ma dobbiamo essere bravi a spiegarle correttamente. Oggi però le persone sono molto superficiali e non vanno in profondità, così le danze possono diventare banali. La maggior parte dei *trend* nascono e si diffondono senza che chi li riproduce sappia chi li ha creati o da quale paese provengono. Si fa il passo, e poi passa, perché oggi è tutta moda. Per questo, secondo me, è importante integrare sempre anche la dimensione profonda delle danze, anche all'interno delle mode.

Come affermato nell'intervista al ballerino numero 6 e, nuovamente, nella dodicesima, emerge la sensazione che, se non si partecipa a un *trend*, non si venga percepiti come veri ballerini. In questo senso, che ciò che accade sulle piattaforme si riversa nella realtà, influenzando dinamiche di potere all'interno della scena, favorendo un personaggio rispetto l'altro poiché più popolare sui social. Se, in precedenza, questo meccanismo di ingaggio dipendeva dalla performance o dalla presenza che si esercitava in pubblico, ora ci si rivolge prettamente alla stessa attività spostata nelle piattaforme.

Gli interventi più interessanti, a mio parere, riguardano proprio questo aspetto. Secondo gli intervistati, la danza sui social assume diverse funzioni di marketing, stagliandosi come un oggetto capace di attirare l'attenzione del pubblico, coinvolgerlo e indurlo a fare altrettanto. Da qui deriva la funzione delle *challenge*: composizioni di passi semplici, finalizzate all'aumento della visibilità di una danza. Riporto qui di seguito gli interventi fatti durante le interviste numero 11 e 12:

Attraverso i social, quando le persone propongono contenuti, la vedo un po' come qualcosa di mercificato, una questione più di marketing, con uno scopo diverso dalla danza vissuta dal vivo. Dal vivo, io e te ci incontriamo, parliamo, o vedo uno spettacolo: ha una funzione propria. Visto sui social, invece, mi sembra che l'obiettivo

possa essere quello di divulgare un messaggio o di essere utilizzata come strumento di marketing. In sostanza, ha uno scopo che va al di là della danza. La danza dal vivo, invece, ha l'unico scopo di essere danza;

In più, è un tipo di mercato che è veramente molto veloce. La questione delle *challenge*, ti dico la verità, è una fatica continua a starci dietro, quindi farei anche lì una distinzione. Se si tratta di *moves* e step pensati per essere "venduti", resi fruibili per il mondo intero, per me il video non è un problema: come fruitore è interessante, perché permette di raggiungere direttamente quei ballerini seguendo le loro pagine. Dalla parte del creatore, invece, se il video include nome e riferimenti, diventa quasi una campagna pubblicitaria. Invento step, li metto in vista, vengo seguito, chiamato, aggiornato. Più uno pubblica, più c'è visibilità, soprattutto con il giusto algoritmo. Io stessa seguo i ballerini e quando pubblicano step nuovi li guardo: è proprio l'obiettivo che hanno. È un fenomeno complesso, perché i ballerini giovani operano in entrambi gli ambiti. Entrambi rendono i contenuti accessibili, ma poi pubblicano anche video di hardcore *moves*, dove a volte non capisci cosa stiano facendo. Credo che, per la mia generazione, sia automatico pensare in termini di efficacia di ciò che si pubblica sui social.

Risulta evidente come la danza, nel suo adattamento ai social media, venga necessariamente manipolata per poter rientrare nei linguaggi specifici delle piattaforme. Tale manipolazione non è sempre percepita in termini negativi, ma appare piuttosto come una strategia consapevole, finalizzata allo scopo preciso di generare un ritorno concreto nella realtà. Tale dinamica consente di riprendere la riflessione di Kate Eichhorn introdotta nel primo capitolo, confrontandola con quanto ottenuto nella ricerca. Difatti, se per l'autrice alcuni contenuti esistono unicamente per circolare, nel caso delle *dance challenge* analizzate la circolazione appare invece funzionale a un ritorno simbolico o materiale nella realtà. In questa direzione, queste perseguono lo stesso scopo di visibilità e condivisione, pur non mantenendo sempre una corretta etica nei confronti della cultura.

In questo senso, la danza viene pensata e prodotta per esistere all'interno del social, ma non per esaurirsi in esso. Come suggerito dalle intervistate, il contenuto digitale assume la funzione di vetrina, di strumento di visibilità e di ingaggio, capace di convogliare il pubblico dei follower verso esperienze reali e pagate. Ne emerge una concezione della disciplina che, seppur inserita nelle dinamiche dei social e del marketing, non rinuncia completamente alla propria dimensione culturale, ma tenta una forma di convivenza tra visibilità digitale e pratica reale. In questo quadro, i social media non si configurano unicamente come spazi di superficialità o decontestualizzazione, quanto più come strumenti attraverso i quali la danza può essere diffusa, riconosciuta e, in alcuni casi, sostenuta nella sua continuità professionale, fungendo di fatto da ponte culturale. Come suggerito dalle interviste, e

affrontato nei capitoli successivi, sta alle singole persone la decisione di approfondire le radici storiche della danza vista sui social, non essendo un compito specifico delle piattaforme.

Un ulteriore aspetto mi è stato proposto durante l'intervista numero 6, da parte di un ballerino e insegnante specializzato in House dance, portandomi a riflettere sulla diversità dei contenuti tra le piattaforme stesse:

Non sono un'amante della danza vista sui social. Se parliamo di YouTube, invece, la situazione cambia: la piattaforma permette di guardare un intero estratto, un'intera performance, uno spettacolo completo o addirittura una lezione se viene trasmessa in live. In quel caso, per me, è ancora accettabile. Personalmente ho appreso certe cose così all'inizio, perché YouTube era l'unica fonte disponibile, anche se già ballavo e avevo una certa familiarità con alcuni concetti. Tuttavia, la velocità con cui i social mettono a disposizione la danza rende, secondo me, il tutto un po' troppo superficiale.

Da questo estratto emergono tre concetti da poter approfondire: la differenza tra i contenuti nelle differenti piattaforme, la velocità con la quale questi vengono proposti e fruiti, nonché la decontestualizzazione culturale subita dalla danza. La diversità dei contenuti all'interno delle singole piattaforme meriterebbe un'analisi a parte, in questa sede serve piuttosto concentrarsi sulle modalità con cui la danza arriva e si adatta ai diversi social. Lo scopo della performance resta comunque quello di essere osservata, che sia dal vivo, su Instagram, TikTok o YouTube. La differenza riflette piuttosto due modelli di attenzione distinti: da un lato, un'attenzione prolungata e intenzionale, dall'altro, un'attenzione breve e intermittente. Ne consegue che sui social, così definibili "veloci", vengono privilegiati contenuti che richiedono poco impegno, capaci di catturare l'attenzione nei pochi secondi di scroll. YouTube, invece, è concepita per ospitare video ricercati consapevolmente dagli utenti, presumendo dunque una visione completa e attenta. Prima dell'avvento degli Shorts, sulla piattaforma si trovavano solo intere performance, video-lezioni e spettacoli, mentre oggi i contenuti sono più vari. Al contrario, su Instagram o Tiktok ciò che viene mostrato è spesso solo un'esecuzione di pochi secondi, pronta e impacchettata per essere vista, ritraendo solo il momento migliore. Ho confrontato per capire al meglio questa diversità intra piattaforma, come apparissero i contenuti su YouTube, Instagram e TikTok dopo aver fatto la stessa ricerca digitando "Vogue dance" (immagine 6 a, b, c).

Da questa analisi visiva pare subito evidente che: YouTube offre tante tipologie di contenuto e fa decidere all'utente se scegliere dei video brevi o lunghi, dopodiché offre una prima sequenza di 26 minuti e una seconda da 2, occupando l'intero spazio dello schermo del cellulare in orizzontale. Inoltre, entrambe sono accompagnate da: titoli descrittivi, l'autore, le visualizzazioni e la data di

pubblicazione; mentre su Instagram ciò che viene proposto è una griglia di 12 video verticali, accompagnati unicamente dal numero di visualizzazioni. TikTok sembra posizionarsi tra le due mantenendo quattro video in totale, tutti verticali con tanto di hashtag inerenti e didascalia, oltre che all'autore, la data di pubblicazione e i like. In che senso, dunque, la danza sulla piattaforma YouTube pare "più accettabile"? Probabilmente lo è perché si avvicina di più a un'idea di performance nella sua interezza, non essendo né breve né perfetta, non cerca di attirare l'attenzione dell'utente in modo forzato ma lo fa scegliere. La danza, all'interno dello spazio social, si fa più stretta, più attraente e, soprattutto, si riduce. Più è breve e più possibilità ci sono di farsi vedere da più persone possibili, incrementando al massimo ciò che è, in realtà, proprio della danza, ovvero la condivisione; da qui si possono comprendere appieno le *challenge* e il loro utilizzo.

Come mi è stato detto nell'intervista numero nove, i social non sono che uno strumento, e per questo hanno una loro funzionalità e obiettivi specifici.

Sempre durante l'intervista numero 9 è stata riproposta la percezione della danza come contenuto veloce, aggiungendoci l'accezione di superficiale. Questa volta in risposta alla domanda: "Trove che la danza sia cambiata con l'affermazione delle piattaforme come TikTok o Instagram?":

Non direi che la danza sia cambiata, forse è solo più veloce perché ci sono tantissime informazioni, tanti *trend*, tante canzoni che la gente ascolta solo nei primi trenta secondi. Credo sia un altro modo di vedere e trasmettere informazioni. La danza, secondo me, non è cambiata: resta l'interpretazione dell'essere umano. Però la percezione è un po' più veloce e, in parte, più superficiale, perché molti la considerano scontata o facile. Spesso non si apprezza neanche la genialità di chi crea determinate coreografie.

Non sembrerebbe, in questo intervento, che la danza in sé sia cambiata per riadattarsi alle piattaforme social, ma è sicuramente mutato il modo di viverla e di vederla. Se, in precedenza, vedere qualcuno ballare appariva come un vero e proprio evento, soprattutto se si parla di danze lontane geograficamente, adesso è quasi dato per scontato. Si possono vedere ballerini, professionisti e amatori, probabilmente nel feed di chiunque, per strada, durante performance specifiche e addirittura mentre vengono girati contenuti da pubblicare poi nelle piattaforme. Riguardo a questo meta-contenuto me ne ha parlato la ballerina nell'intervista 12, un'insegnante di Hip-Hop a stretto contatto con la realtà di bambini e adolescenti:

Oggi può essere anche un po' una moda. Ho visto ragazzini in giro per strada; per esempio, quest'estate mi è capitato di vedere dei ragazzi, undici anni circa, mettere il telefono davanti e fare un TikTok. Al di là delle loro movenze, che erano discutibili e forse premature per la loro età, si tratta di gesti che loro non comprendono appieno.

Il concetto di danza come moda è stato introdotto trasversalmente anche dalla ballerina della terza intervista, facendone riferimento in termini di viralità:

Se diventa virale, parliamo anche di moda; quindi bisogna essere pronti ai rischi legati a questa visibilità. Da una parte, però, penso che possa fare bene: più persone vedono il contenuto, maggiore è la visibilità dei ballerini e più gente può scoprire la Dancehall e chiedersi cosa sia.

E ancora, sempre dalla stessa intervista:

A volte non c'è neanche vero interesse; percepisco piuttosto un bisogno di seguire una moda. Alcuni vogliono cavalcare una *wave* per sentirsi parte del momento. Su questo spero di aver dato l'idea del concept che voglio trasmettere: a volte le persone seguono la moda e, così facendo, si va oltre l'origine e la cultura della danza, o di qualsiasi altra pratica, in questo caso della danza stessa.

L'intervento qui riportato permette di introdurre il tema dell'evoluzione della danza all'interno delle piattaforme social, agendo sottoforma di distorsioni, rivisitazioni e appropriazioni.

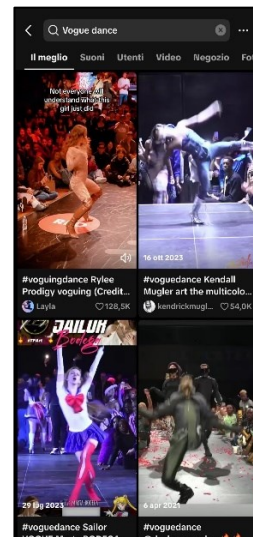
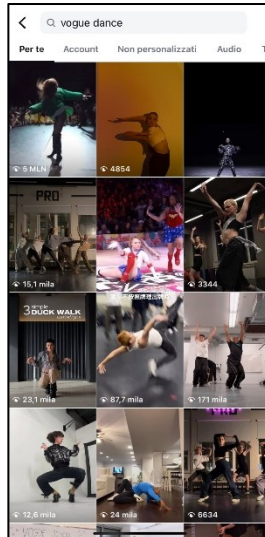


Figura 6 a) screenshot da YouTube; b) screenshot da Instagram; c) screenshot da TikTok

2.2 Ignoranza, rispetto e appropriazione: quando la replicabilità diventa distorsione

In questa sezione verrà approfondito quanto già accennato a livello teorico nel primo capitolo riguardo all'appropriazione culturale della danza nelle piattaforme social. La questione nasce dal fatto che si tratta di retaggi collettivi di una comunità, nati dalla quotidianità e dagli stili di vita, che, una volta pubblicati sui social, sfuggono all'autorità della comunità stessa finendo in mano a chiunque (intervista 5). In questo spazio vengono liberamente riutilizzati per essere trasformati in contenuti con il solo scopo di ottenere visibilità e interazioni (intervista 9 e 10), dando origine a forme di appropriazione culturale più o meno volontarie. Online, il fenomeno si manifesta in modi diversi che vanno dagli scimmiettamenti alle espressioni di pura ignoranza, come emerso diffusamente dalle interviste. Leggendo il grafico si riscontra che il 69% degli intervistati hanno attribuito alle *challenge* un valore specialmente negativo per la danza e le culture in sé. Tuttavia, come specificato dall'intervistato 9 l'appropriazione culturale è un tasto dolente e difficile da definire, termine che in molti stanno utilizzando a sproposito.

Il Cambridge Dictionary la definisce come: “the act of taking or using things from a culture that is not your own, especially without showing that you understand or respect this culture⁴⁹”. L'appropriazione culturale si manifesta come l'adozione decontestualizzata di elementi identitari

⁴⁹ Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus, *cultural appropriation*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cultural-appropriation?q=Cultural+appropriation>

altrui, una pratica che ha trovato nelle comunità digitali un acceleratore capace di favorire la condivisione di contenuti senza una reale consapevolezza del loro significato originario:

This term refers to the act of adopting elements from a culture that is not one's own, often without understanding or respecting the significance of those elements in their original cultural context. This can encompass various aspects, including fashion, art, and language (Sádaba, LaFata, & Torres, 2020; Sharifonnasabi, Bardhi, & Luedicke, 2020; Young, 2010; Ziff & Rao, 1997). The issue with cultural appropriation lies in its potential to perpetuate stereotypes, marginalize certain groups, and appropriate cultural elements without proper understanding or context (Beverland, Eckhardt, Sands, & Shankar, 2021; Kleinman & Kleinman, 1996; Matthes, 2019; Young & Haley, 2009). [...] With the advent of online communities, the ease of accessing and sharing cultural elements has increased, often without a comprehensive understanding of their significance. This has led to a surge in instances of cultural appropriation in online spaces⁵⁰.

Le risposte qui analizzate si riferiscono alle domande numero tre e nove, ovvero: “pensando alle *challenge* o ai *trend* che girano sui social: quando, secondo te, la rivisitazione di certi passi o coreografie di tendenza diventa appropriazione? Da cosa te ne accorgi? Ci sono dei casi in particolare che ti vengono in mente?”, “Trovi che la danza sia cambiata con l’affermazione delle piattaforme come TikTok o Instagram?”.

A partire dal quinto intervistato si trova conferma di quanto evidenziato nel capitolo precedente, ovvero che il successo del video di *Thriller* di Michael Jackson rappresenta l’origine del fenomeno di appropriazione della danza, intesa come l’atto di riprodurre una coreografia di tendenza a modo proprio. Prima dei social, secondo lui, l’avvento dei video musicali trasmessi in televisione segnò una linea di demarcazione tra la danza del club e quella mainstream, mostrando ballerini e celebrità ballare passi specifici. Questo vale soprattutto per l’Hip-Hop, il primo tra tutti ad essere mostrato sul canale televisivo MTV, momento in cui iniziò la commercializzazione del genere. Questo passaggio avrebbe smussato gli angoli della cultura street del Bronx, presentandola al pubblico in una forma più fruibile e meno violenta, come nel caso del Dougie:

Mi capita di dirlo anche a lezione, perché lì ho visto veramente quel passaggio che oggi per noi è normale, tra balletto e TikTok, anche se all’epoca non era TikTok, per capirci. Per quanto riguarda l’Hip-Hop, penso al fenomeno del Dougie: “Teach Me How to Dougie”, dei video online che facevano milioni di visualizzazioni

⁵⁰ Corradini E. *Deconstructing Cultural Appropriation in Online Communities: A Multilayer Network Analysis Approach* «Information Processing & Management» 61 2024 <https://doi.org/10.1016/j.ipm.2023.103488>

solo perché quell'estratto del video era diventato virale. Che cosa è diventato virale? Il passo che loro eseguivano, il Dougie. Come è diventato famoso? Non per la canzone, non per il video, ma perché Chris Brown lo ballava in discoteca. Io ho questo ricordo ben chiaro nella mia testa: lì ho capito che la viralità può cambiare persino la danza.

Questo stile di danza, nato dalla strada come risposta alla povertà e alla criminalità, si è trasformato in un ballo accessibile a tutti nel momento in cui il cantante Chris Brown lo mostrò a un pubblico mainstream. La danza è effettivamente cambiata, come affermato dall'intervistato, poiché è stata spostata su un piano differente. Sempre secondo lui, tuttavia, la community alla base del genere ne avrebbe tratto soprattutto dei vantaggi, mostrandosi nei videoclip nella versione di sé nel successo, dato proprio dall'esplosione del genere stesso. Per quanto riguarda l'online, lo stesso intervistato sottolinea come non si possa pretendere, né tantomeno pensare, di esercitare un qualche potere sulle proprie creazioni nel momento in cui vengono pubblicate. Nello spazio social, dunque, non esiste alcuna forma di controllo o di giurisdizione sulla danza, nonostante una regolamentazione di questo tipo sarebbe auspicabile, come riportato dagli intervistati 4, 5 e 6, che evocano ironicamente l'idea di una polizia della danza, di un tribunale della danza o addirittura di ambasciatori.

Altro spunto interessante sulla questione è stato proposto durante l'intervista 11, riferendosi all'appropriazione della danza sia nel mondo reale che nel social:

Beh, lo è sempre. Noi facciamo sempre appropriazione, sia culturale che non, quindi riguarda la danza in generale. Se parliamo nello specifico di Dancehall, ma penso sia valido in ogni caso, noi facciamo comunque appropriazione. Partiamo dal presupposto che, io come italiana media, bianca, prendo sempre qualcosa che non appartiene alla mia cultura. Con i social, secondo me, questo fenomeno è ancora più evidente. Facciamo appropriazione, ma lo dico con serenità: non deve essere necessariamente un aspetto negativo.

Nel corso delle interviste mi sono state presentate diverse prospettive su ciò che rappresenta l'appropriazione nel mondo della danza. Un elemento significativo riguarda il fatto che io non abbia mai fatto esplicito riferimento alla cultura, limitandomi invece a chiedere quando, secondo loro, ci si trovi di fronte a forme di appropriazione derivanti dalla rivisitazione. Interessante è che siano stati gli stessi intervistati a richiamare spontaneamente il concetto di appropriazione culturale, evidenziando quanto, nella loro visione, questo termine sia strettamente legato al fenomeno delle *challenge*. Tale collegamento potrebbe suggerire una vicinanza percepita sul piano discorsivo e, in questa prospettiva, si può ipotizzare che la connessione tra i due concetti sia sostenuta da un forte legame. È dunque

probabile che, sulla base della loro esperienza online, i ballerini intervistati abbiano visualizzato numerose *challenge* o contenuti riconducibili all'appropriazione culturale, associando così i due elementi. Ciò implica che, per ballerini con una certa esperienza, i *trend* rappresentino in larga misura un'espressione di questo fenomeno. Quanto rilevato richiama inoltre le conoscenze acquisite nel corso della mia formazione universitaria, in particolare gli studi che descrivono come i concetti nella mente siano organizzati in reti di significato interconnesse, in cui termini percepiti come vicini tendono ad attivarsi reciprocamente⁵¹. Alla luce di ciò, il fatto che, dopo aver menzionato le piattaforme social e le rispettive *challenge* e aver chiesto un parere sulla rivisitazione di passi e coreografie online, emerga immediatamente il riferimento all'appropriazione culturale può essere interpretato come l'effetto di questa prossimità concettuale. L'unico caso in cui la domanda relativa alla rivisitazione non ha richiamato la stessa immagine è avvenuto durante l'intervista numero 8, condotta a una ballerina con meno di dieci anni di esperienza. Non avendo maturato un bagaglio di conoscenza paragonabile a quello degli altri intervistati, la persona ha ricondotto la rivisitazione della danza a un aspetto prevalentemente stilistico di personalizzazione: “Quindi, appropriazione, quando secondo me, se tu riesci a fare di un passo come se fosse, un passo, ma come se fosse un nuovo passo fatto da te, quando ci metti un po' del tuo c'è può essere sia al livello di emozione, ma proprio anche al livello di dinamica”.

Tale intervento conduce, in questo modo, a un'ulteriore considerazione emersa, ovvero quando l'appropriazione risulta inevitabile poiché parte integrante della ricerca stilistica del ballerino:

Per quanto riguarda la danza, secondo me inquadrare o etichettare troppo le cose diventa limitante. Se non hai fatto qualcosa, non ti puoi permettere di eseguire un certo passo o usare una certa musica. Tutto, invece, cresce e si evolve grazie alla sperimentazione e al tentativo di nuove cose.

L'intervistata numero 4 ha riportato, oltre alla considerazione precedente, diversi spunti di riflessione riguardo all'argomento, sia sotto l'aspetto della moda che dell'online. Alla base del suo ragionamento risiede una concezione perlopiù diplomatica, nella quale l'appropriazione non è limitabile in modo netto, in quanto spesso derivi dalla sola ignoranza di chi la produce o di chi accusa:

⁵¹ Zhang Y. et al. *Connecting concepts in the brain by mapping cortical representations of semantic relations* «Nature Communications» 11 2020 Art. 1877 <https://doi.org/10.1038/s41467-020-15709-8>

A volte qualcuno fa una cosa e subito dicono “appropriazione!”, quando in realtà gli piace semplicemente e la riproduce. Parlo, ad esempio, delle treccine, del durag, o di vestirsi in un certo modo: magari ti piace semplicemente, non è che vuoi diventare paladino della cultura afro. Riguardo all’appropriazione culturale, sinceramente non so qual è il limite chiaro. Si dice che se sei consapevole che una cosa proviene da una certa cultura, la devi citare, ad esempio sui social taggando la fonte. Se lo fai, va bene: “guardate che bellissimo passo, l’ho imparato da questo ballerino”. Ma se semplicemente, ingenuamente, ti piace e lo fai senza sapere che è Dancehall o chi l’ha inventato, non ci vedo cattiveria. Non mi piace questa guerra mediatica in cui tutti commentano: “ah, ma questa non è Dancehall!” perché spesso chi lo fa non lo sa. Certo, qualcuno potrebbe dire “non si ammette ignoranza”, ma come fai a sapere se non incontri nella tua vita qualcuno che te lo spiega con calma: “guarda, questa è Dancehall, vuoi saperne di più?” Molto spesso, invece, lo vedi solo da qualcuno che lo ripete e ti piace. Il limite tra appropriazione e semplice interesse è davvero sottile.

L’appropriazione assume così tantissime sfaccettature, rimanendo pur sempre la rivisitazione di un elemento culturale che non appartiene alla persona che la sta praticando. Può trattarsi, in certi casi, di una manifestazione ingenua, non voluta, non consapevole, sia nella realtà che nel sistema social. Trattandosi, per l’appunto, di una linea molto sottile, le community online tendono ad accanirsi contro ogni minimo errore, spesso più dei creatori stessi. Un esempio è il noto caso di Chris Brown e la sua rivisitazione del passo Abe, da una parte acclamata positivamente dai giamaicani, ma dall’altra discriminata dai ballerini “esteri” della Dancehall. La guerra mediatica, così come definita dall’intervistato 4, può scatenarsi con estrema facilità. Tuttavia, mi è stato riferito più volte che l’unico modo per evitarla consiste nell’inserimento con i tag degli autori, particolarmente specifica è stata la dichiarazione del quattordicesimo intervistato:

L’appropriazione avviene quando non c’è contesto, origine e ovviamente non si rispetta la cultura da cui nasce. Avviene quando si usa un passo da una cultura precisa ma viene omesso e cancellato chi l’ha creato, copiando la forma del movimento e perdendo il significato di quello che stai facendo, o non lo conosci. Parlando di trend e challenge, l’appropriazione avviene quando chi l’ha creata ottiene più visibilità dei creatori originali perché vengono omessi. Direi anche quando un movimento viene modificato e reso commerciale.

Il sistema del tagging consiste nell’inserire etichette digitali dentro al contenuto, nella didascalia o nei commenti, utili al fine di citare qualche altro account interno alla piattaforma. Si tratta, in sostanza, di un riadattamento democratico del diritto d’autore, nel quale sono gli utenti a decidere se richiamarne l’origine creativa o meno. Non essendoci, come detto sopra, una regolamentazione ufficiale che ne controlli un uso corretto, è dovere della community sorvegliare i contenuti: “il modo

per far capire che quel contenuto è tuo è di commentarci sotto, smuovi tutta la community a mettere like a quel commento lì magari. Tuo di tua proprietà intellettuale e ti massacro sotto nei commenti. Non hai altre armi altrimenti, mi capisci? (intervista 5)”.

Il dato emerso dalle interviste, secondo cui l’appropriazione culturale viene percepita come problematica soprattutto quando un *trend* viene riprodotto senza la citazione della fonte o senza il riconoscimento dell’origine culturale tramite tag, hashtag o simboli visivi, trova riscontro nella recente letteratura sull’appropriazione culturale negli ambienti digitali. Corradini, analizzando le discussioni online sul tema, evidenzia come nei contesti social l’appropriazione venga frequentemente associata non tanto all’atto imitativo in sé, quanto alla decontestualizzazione e alla cancellazione dell’autorialità culturale. In particolare, nei dibattiti osservati su Reddit, la mancanza di attribuzione viene interpretata dagli utenti come una forma di espropriazione simbolica, che svuota la pratica culturale del suo significato originario. Questa dinamica risulta amplificata nei social media, dove il consumo culturale avviene in forma rapida e orientata alla performance, più che alla trasmissione e alla condivisione del sapere⁵². Difatti, il timore diffuso che la danza venga ridotta a *trend* temporaneo è coerente anche con quanto osservato da Marzal nei suoi studi⁵³ riguardo agli effetti della globalizzazione sulle culture. Secondo gli autori, la logica algoritmica delle piattaforme favorisce la viralità a discapito della profondità culturale, incentivando forme di appropriazione che privilegiano la visibilità rispetto alla trasmissione del sapere. Questo meccanismo contribuisce a una perdita di memoria culturale, confermando l’ipotesi avanzata nel primo capitolo circa la fragilità del legame tra danza, storia e piattaforme social.

Nonostante ciò, ho trovato conferma di quanto proposto riguardo al sistema di tagging, considerabile una pratica di *cultural appreciation*, in linea con quanto osservato da Cruz sulla legittimazione simbolica. Tramite questo concetto gli autori indicano la pratica degli utenti di giustificare il proprio consumo culturale come rispettoso e moralmente accettabile, attraverso un insieme di strategie discorsive e performative, tra le quali: il riconoscimento dell’origine culturale attraverso il ricorso a emoji di bandiere, la citazione delle fonti con tag e hashtag, dichiararne il rispetto e condannarne la copia. Quanto affermato mostra come il riconoscimento dell’origine culturale funzioni da atto riparativo simbolico, distinguendosi per praticare apprezzamento ma non appropriazione. Secondo queste modalità la rivisitazione della cultura può essere ammessa e risulta esserci spazio rimasto per la creatività, pur tuttavia dovendo affrontare il giudizio del pubblico al quale il contenuto arriva.

⁵² Cruz A.G. et al. *Between Cultural Appreciation and Cultural Appropriation: Self-Authorizing the Consumption of Cultural Difference* «Journal of Consumer Research» 50 2024 pp. 962–984 <https://doi.org/10.1093/jcr/ucad043>

⁵³ Marzal N. et al. *Culture Appropriation in Popular Media: A Critical Analysis of Globalization and Identity* «Asian Journal of Media and Culture» 1 2025 pp. 57–73

Dunque, all'interno dell'ecosistema social, anche le pratiche di legittimazione simbolica possono essere percepite come appropriazione se il pubblico non le coglie o accetta, come suggerito anche nell'intervista numero 7:

L'appropriazione è un tema complesso, perché molto dipende da chi fa la modifica al passo. Conta sia come la persona vuole mostrare quella variazione, sia come viene percepita dagli altri. Magari chi fa la rivisitazione ha intenzioni corrette, ma gli altri la interpretano male. Quindi molto dipende anche dal carattere di chi presenta la propria rivisitazione: questo può avere un peso importante.

Il contributo, originale nella sua prospettiva sull'appropriazione culturale nella danza, proviene da un campione con meno di dieci anni di esperienza. A partire da questo commento, è possibile ipotizzare una metamorfosi del concetto, riconducibile alle nuove generazioni di ballerini e al loro rapporto con i social media. È tuttavia necessario precisare che tale ipotesi non intende porsi come una conclusione definitiva, ma come spunto interpretativo.

L'intervistata, infatti, non recrimina l'appropriazione culturale né la assolve completamente, ma ne configura una forma intermedia, che accetta la rivisitazione del passo in base alle sue modalità. A supporto di questa ipotesi risulta nuovamente utile l'articolo di Cruz, introdotto precedentemente, nel quale la distinzione tra appropriazione e apprezzamento non è definita in termini rigidi, ma viene costruita dalla comunità online attraverso modalità specifiche di presentazione e contestualizzazione del contenuto. In questo senso, la posizione espressa dall'intervistata può essere letta come una manifestazione preliminare di tale dinamica, la quale andrebbe approfondita con ulteriori ricerche. In questa prospettiva, non è tanto l'atto della rivisitazione in sé a essere messo in discussione, quanto piuttosto il modo in cui esso viene mostrato e recepito dal pubblico all'interno della piattaforma. Tale posizione risulta coerente con quanto osservato in letteratura, dove l'appropriazione viene sempre più interpretata come un fenomeno relazionale, dipendente dall'intenzionalità comunicativa e dalla ricezione del contenuto, piuttosto che come una categoria assoluta. In questo senso, il punto di vista espresso, pur meno strutturato sul piano critico, appare significativo perché riflette la tendenza emergente della ridefinizione dell'appropriazione culturale. Attraverso la prospettiva della settima intervista tale pratica prende posizione in uno spazio intermedio tra la condanna e la legittimazione, in cui la creatività e la rivisitazione non vengono negate, ma subordinate alle modalità con cui vengono rese visibili e condivise.

Un approccio intermedio mi è stato offerto nell'intervista 9, nella quale coesistono gli aspetti della danza come una pratica libera, creativa e aperta all'individualità, pur tenendo salda la recriminazione

alla pubblicazione di contenuti senza rispetto culturale. Inoltre, viene ripresa tangenzialmente la considerazione della danza nei social con uno scopo altro, come dichiarato nell'intervista 11, nella quale l'atto della danza contenuto nel post assume perlopiù lo scopo di essere visibile e stare al passo con la moda. Di seguito, un estratto dell'intervista 9:

Secondo me diventa appropriazione quando prendi qualcosa che non ti appartiene e non lo spieghi alle persone, ma ti interessa solo che abbia successo. L'appropriazione, a mio avviso, ha due livelli: prima personale, poi culturale. Per fare qualche esempio, sia nel mondo della Dancehall sia nel mondo afro, di cui faccio parte, capita che molti facciano passi a modo loro senza rispettare l'origine. La danza è libertà, ma ciascuno di noi è una persona unica: un passo o una movenza eseguita da me sarà diversa da come lo esegue un'altra persona. Tuttavia, l'identità del passo originale deve rimanere. Molte volte, anche sui social o con certe challenge, alcuni fanno passi di danza e li presentano come propri, senza riconoscere il merito ai creatori originali.

Nel complesso, l'intervista 9 si configura come un'ulteriore punto di vista intermedio. Se, da un lato, viene sottolineata la natura libera della danza, dall'altro viene rinnovata la rilevanza del dichiararne l'origine e dare credito ai creatori. In particolare, in questo passaggio, è interessante la nota riguardante l'appropriazione come attività del prelevare una pratica e di riutilizzarla a proprio piacimento per ottenere successo. Questo concetto, ripreso frequentemente dagli intervistati più maturi, ritorna declinato nei termini della moda. In tale prospettiva, il ballare assume la funzione di strumento di appartenenza a un flusso di tendenze e di allineamento agli altri utenti, poiché, come affermato da uno degli intervistati, "se non lo fai anche tu non sei nessuno" (intervista 6). Più nello specifico, l'intervista 10 mi ha offerto una declinazione dell'appropriazione in termini di percezione di una falsa appartenenza, nella quale l'utente che si improvvisa ballerino esclusivamente sui social e in occasioni specifiche risulterebbe colpevole. Ne riporto il passaggio:

Allora per me la grossa differenza la fa dal momento in cui uno non sa neanche quello che sta facendo, nel senso: vedi da ballerini che possono anche non esserlo nella vita, ma che ballano e basta per divertimento. Capisci che è appropriazione nel momento in cui non c'entra niente con la vita che conducono, quindi magari tu vedi una persona famosa tra virgolette popolare sui social che fa quel *trend* di Tiktok, piuttosto che perché va di moda in quel momento, ma non perché interessa quello che c'è dietro quello che sta facendo, quindi viene fatto viene eseguito uno step senza sapere minimamente da dove viene non tanto chi l'ha creato, eccetera quindi per me è appropriazione al momento in cui, non so spiegarlo bene, capisci però persone proprio che conducono uno stile di vita totalmente diverso e all'improvviso, magari in quel momento non c'è mai stato interesse e di punto in bianco lo faccio perché lo fanno tutti.

A partire da quanto emerso dall'intervista 10, il caso dell'utente che si improvvisa ballerino per seguire il flusso di una tendenza, si inserisce ancora una volta all'interno del sistema di vetrinizzazione. Nel passaggio riportato, l'intervistato individua l'appropriazione nello scollamento tra la pratica esibita e lo stile di vita reale dell'utente. L'adozione improvvisa di un *trend* di questa tipologia, che va ben oltre la sola realtà del contenuto social, fa scattare dei campanelli d'allarme nei ballerini effettivi, riportando l'accento più sulla percezione altrui che sull'atto in sé. Dunque, se il contenuto dimostra di essere oggettivamente privo di interesse per il contesto culturale e per il significato della danza, è chiaro che esso risponde principalmente alla necessità di partecipare a ciò che "va di moda in quel momento" (intervista 6). In questo senso, la coreografia viene ridotta a un segno visivo immediatamente riconoscibile, funzionale alla costruzione di un'immagine di sé spendibile nello spazio dei social media. In linea con quanto spiegato nel primo capitolo, la vetrinizzazione implica proprio questa dinamica, e l'utente che si improvvisa ballerino diventa così parte di un meccanismo in cui la danza non è più portatrice di cultura, ma un dispositivo di visibilità. Intesa in questo modo, l'appropriazione coincide con il riadattamento della danza a elemento decorativo dell'identità online, adottato per non restare esclusi dal flusso dei *trend*.

Degna di nota è, infine, l'interpretazione fornita dalla terza intervistata. In ragione del fatto che è stata la ballerina stessa a richiamare le proprie origini come chiave di lettura del fenomeno discusso, ne riporto dettagliatamente il caso, poiché particolarmente rilevante per la riflessione finale sul tema dell'appropriazione. Allo stesso modo degli intervistati riportati sopra, si è discusso dell'adozione di una cultura straniera per soddisfare il bisogno di aderire a una moda, spesso senza interesse per le tradizioni che la compongono. Peculiare di questo intervento è stato l'ottenere il punto di vista interno di una persona la cui cultura d'origine albanese viene adottata in Italia con le stesse modalità di appropriazione già viste e descritte. Ne riporto integralmente il passaggio dell'intervista:

In questo caso parliamo della Dancehall, ma posso riferirmi anche alla mia cultura, che non è italiana, e quindi posso mettermi sia da una parte sia dall'altra. Vedendo che molti italiani oggi sono interessati alla cultura albanese, a volte ho la sensazione che ci sia qualcosa che non funziona. Non nel senso che non conoscano le tradizioni, è comprensibile, ma perché spesso manca proprio l'interesse ad approfondire. Percepisco che non ci sia un reale desiderio di comprendere, quanto piuttosto il bisogno di seguire una moda. A volte si vuole cavalcare una *wave* per sentirsi parte del momento. Spero di aver reso l'idea del concept che voglio esprimere: quando si insegue una moda, si rischia di andare oltre, o di perdere, l'origine e la cultura della danza, o di qualsiasi altra pratica; in questo caso, della danza stessa.

Dopodiché, parlando dell'effetto della viralità di una cultura sulle comunità d'origine, tema che verrà analizzato successivamente nel quarto capitolo, mi è stata suggerita un'ulteriore chiave di lettura, riportandomi nuovamente alla questione della creolizzazione. Ripercorrendo il discorso a riguardo sviluppato nel primo capitolo, con il termine creolizzazione ci si riferisce a una dinamica di incontro e ibridazione tra culture molto distanti, capace di dare vita a nuove sfaccettature delle stesse. L'intervistata, pur non riferendosi direttamente al concetto antropologico, porta alla luce questo aspetto di adattamento delle espressioni artistiche tradizionali di un popolo ai nuovi paesi in cui essa arriva. Tale prospettiva va al di là dell'online, riferendosi al massiccio cambiamento che una danza in sé subisce una volta adottata dagli individui di altre culture e zone geografiche; basti pensare alla sola rivoluzione subita dalle danze di strada una volta inserite all'interno delle scuole di danza, collocazione avvenuta solo con l'arrivo in nuovi paesi più sviluppati.

Tutto questo discorso, secondo me, rappresenta due facce della stessa medaglia. Una cultura deve anche essere pronta a certe dinamiche, perché nel momento in cui una danza si diffonde nel mondo e diventa persino virale, non si parla più solo di appassionati. È normale che, se la Dancehall viene adottata in un altro paese, che sia Cina, Italia o Albania, non sarà mai al cento per cento la stessa Dancehall che esiste in Giamaica. Dal mio punto di vista, questo è anche interessante, perché si tratta di una fusione di culture: il mondo funziona così. È importante accogliere una cultura, mescolarla con la propria, e da questo incontro può nascere qualcosa di bello. Dall'altra parte, anche quando c'è il desiderio di rispettare, studiare e supportare una cultura, non si potrà mai riprodurla in modo identico. Semplicemente perché, ad esempio, io vivo in Italia e la Dancehall è una cultura giamaicana molto distante dal contesto semiotico, culturale e sociale italiano. Quando viene portata qui, inevitabilmente assume un altro senso.

I generi di danza, dunque, subiscono come qualsiasi altra forma culturale un'ibridazione causata dal riadattamento a individui nuovi, ad altre fisicità, a movimenti diversi e spazi differenti. Allo stesso modo, l'intervistata 11 mi ha riferito un commento fatto da Orville Expressionz⁵⁴ durante una lezione. Egli dichiarò che, oggi, i ballerini francesi sembrano più giamaicani dei giamaicani stessi osservando il loro impegno nell'assorbire e nel condividere la Dancehall. Una volta trovata conferma del fatto che anche le danze, a loro modo, subiscono una forma di ibridazione al contatto con altri paesi e altre culture stesse, la mia riflessione si è spostata nuovamente sui social media, portandomi a valutare sulla possibile esistenza dello stesso fenomeno all'interno piattaforme. Sebbene non si

⁵⁴ Cit. p.3

possa pienamente parlare di una cultura dei social media, le medesime trasformazioni dei generi di danza avvenuti grazie alla globalizzazione li si possono osservare nel riadattamento allo spazio social. Questo ragionamento, proposto più nel dettaglio nel primo capitolo, trova alcune possibili declinazioni nelle risposte alla seconda domanda qui analizzata, nella quale ho chiesto ai miei intervistati se, secondo loro, la danza fosse cambiata con l'avvento dei social media.

Dai dati raccolti, elaborati sempre mediante un'analisi tematica, sono emerse due categorie principali di interpretazione. Come mostrato nella Figura 5, più precisamente nell'ultima barra a destra, l'istogramma sintetizza la distribuzione delle risposte fornite dai partecipanti rispetto alla questione proposta, distinguendo tra posizioni favorevoli e non favorevoli. La distribuzione risulta sostanzialmente più favorevole, con sole tre risposte contrarie, confermando di fatto la mia ipotesi. Sono state rintracciate due macrocategorie: le interviste uno, due, tre, quattro, sette e tredici inseriscono il cambiamento della danza nei social in un discorso di percezione e visibilità; mentre le numero cinque, sei, undici e dodici hanno parlato di trasformazione stilistica. Ciò nonostante, anche i partecipanti che si sono espressi essenzialmente contrari presentano nelle loro risposte elementi inerenti alle tendenze rintracciate, parlandomi di visibilità e di semplificazione.

All'interno della prima macrocategoria osservata, gli intervistati sottolineano collettivamente come i social media abbiano permesso una conoscenza diffusa e globale della black culture e di stili di danza prima di nicchia, come il Vogueing. Assieme a questa esplosione culturale, come altra faccia della stessa medaglia, viene messa sotto la lente di ingrandimento anche la distorsione negativa dovuta dall'uso improprio dei generi di danza, appiattiti a soli contenuti virali. Il vero cambiamento della danza, in questo caso, è determinato dalle male interpretazioni di valori, causando perlopiù forme di distorsione culturali.

Riporto di seguito un passaggio di riferimento dalla prima intervista:

È cambiata in parte in meglio e in parte in peggio perché da una parte posso dire che le piattaforme hanno consentito a noi europei di conoscere tutta la *black culture*, perché fondamentalmente di Hip-Hop, Dancehall o afro se non ci fossero stati anche... non parliamo solo di social ma anche di YouTube o cassette come un tempo, questo non sarebbe stato possibile ecco... per cui anche per me in primis YouTube e in più i social sono sempre serviti per conoscere e non avrei fatto molta fatica o comunque sarei arrivata più tardi a conoscere determinate cose senza ovviamente i social. Dall'altra parte, come dicevo, rende la danza più fruibile a tutti e quindi poi capita, che ci siano anche dei fraintendimenti legati al fatto che magari persone che effettivamente non sono a conoscenza della cultura possono poi storpiare la realtà e ovviamente anche far credere ai propri

utenti che sia in un modo, quando in realtà ovviamente è in un modo differente come può essere il modo di ballare e quant'altro.

Nell'intervista 13 anziché parlare di cambiamento si è parlato di evoluzione, considerando le piattaforme come mezzo essenziale per la crescita della Dancehall, grazie alle quali la visibilità dei creatori originari è incrementata globalmente. Sulla stessa linea interpretativa si posiziona l'intervista numero 7, nella quale mi è stata fornita la prospettiva della danza afro, sottolineandone l'esplosione immediata che questa ha avuto una volta sbarcata sui social e il conseguente aumento di lavoro per i suoi artisti. Ciononostante, il risvolto negativo dato delle possibili appropriazioni del genere rimane sempre connesso all'idea di tendenza virale:

Certo in particolare afro. Io ho iniziato afro da quattro anni e quattro anni fa non era così. Prima non l'avevo mai sentito e adesso per dire ci sono solo *challenge*, fanno collaborazioni con artisti, ma anche banalmente a Parma adesso stanno aprendo nuovi locali apposta: il Mirage, prima c'era solo il Gate, adesso c'è una discoteca apposta. È cambiato da così a così in pochi anni, ed è diventato molto di tendenza. Per me è molto positivo ma dipende sempre... molti fanno appunto questa appropriazione... però io l'ho sentita molto questa cosa: è passato da così a così.

Dunque, in questa prospettiva, la maggiore visibilità si accompagna a una progressiva perdita culturale, dovuta al fatto che sui social chiunque può appropriarsi di contenuti, informazioni e conoscenze e rielaborarli liberamente secondo la propria prospettiva e il proprio modo di agire, modellando così la danza originaria in forme alternative, riadattate sull'utente. Le motivazioni dietro a queste mancanze di rispetto possono essere rintracciate nel poco impegno da parte degli utenti del ricercare la natura o l'origine di ciò che si sta vedendo e riproducendo. In ogni caso, questo tema verrà analizzato in seguito nel terzo capitolo, assieme alle relative testimonianze degli intervistati. Relativi alla seconda macrocategoria sono tutti quegli interventi nei quali mi sono stati forniti esempi tecnici di come la danza sia effettivamente cambiata con l'avvento delle piattaforme social, perlopiù rimodellandosi alle leggi del contenuto virale. Emblematica di questa categoria è l'intervista 5, nella quale il cambiamento è stato descritto sottoforma della riorganizzazione spaziale del movimento. In questo senso la performance coreutica si è spostata dal formato orizzontale al verticale: "L'ha cambiata la TV, come l'ha cambiata YouTube perché per me io farei un passaggio intermedio in: TV, YouTube, TikTok; quindi formato da orizzontale a verticale. Lì la danza è cambiata perché si balla da soli e non si balla più in gruppo, perché non ci stiamo". Questo intervento introduce perfettamente la

seconda tipologia di cambiamento della danza nei social, descrivendo una nuova frontiera stilistica di subordinazione al formato social. L'intervista numero 6 ha poi approfondito questo aspetto parlando di semplificazione:

La velocità col quale i social mettono a disposizione la danza, per me, è un po' troppo superficiale. È troppo "stremizzata" e, soprattutto, non ha una radice. [...] Si è semplificato tutto, anche noi non scriviamo più dei poemi sotto ai reel, magari scriviamo frasi sintetiche che poi a volte non vengono comprese perché sintetizzate da ChatGPT che non ha un'anima, di conseguenza non mettiamo il cuore in quello che facciamo ma solo l'estetica, è fruibile velocemente ed evita di farti perdere follower e contatto. Secondo me avendo alleggerito e superficializzato tutto diventa tutto meno denso e più piatto, ripeto la parola superficiale... come nelle persone.

Il medesimo concetto è stato poi ripreso nell'intervista 12, riferendosi all'essenzialità dei nuovi step inventati dai ballerini con lo scopo di inserirli nelle *challenge*. Ribadendo questa linea interpretativa, si mette in evidenza come la semplificazione del movimento favorisca l'accessibilità, permettendo a un numero maggiore di utenti di avvicinarsi alla danza e di riprodurla. La danza è diventata "merce di tutti", così come affermato durante l'undicesimo colloquio, venendo rimodellata per essere riproducibile da chiunque e in modo massiccio. In modo parzialmente convergente, il partecipante numero nove osserva come la produzione e dei contenuti coreutici risultino sempre più orientati ai *trend* del momento, rispondendo alle logiche di consumo rapido.

Non direi che sia cambiata; forse è diventata più veloce, perché ci sono moltissime informazioni, tanti trend e tante canzoni che oggi vengono ascoltate solo nei primi trenta secondi. Non è tanto la danza a essere cambiata, quanto il modo di vederla e di trasmetterla. Secondo me la danza in sé non è cambiata: è l'interpretazione dell'essere umano che si è trasformata. La percepisco più veloce e, in parte, più superficiale, perché molti pensano che sia qualcosa di scontato o facile solo perché la vedono online. Allo stesso tempo, i social aiutano: rendono tutto più virale e permettono di far conoscere la propria arte, offrendo anche un modo per avvicinare nuove persone. Il problema nasce quando tutto rimane superficiale: si imparano gli step, ma non si sa nemmeno che provengono dalla Giamaica o dalla Costa d'Avorio. Anche la musica richiede consapevolezza: bisognerebbe chiedersi da dove arriva una certa base, quale cultura rappresenta. Serve interesse. Se tutto si riduce a una challenge veloce, ci si aspetta solo qualcosa di rapido, immediato. Oggi molte persone non vogliono sudare o fare fatica, e questo inevitabilmente incide anche sul modo in cui la danza viene percepita e praticata.

In questo caso, dunque, l'intervento si inserisce nel gruppo di coloro che non percepiscono alcun cambiamento della danza in sé. Riflette, seppur in modo diverso, la concezione della danza veloce e superficiale nel social, spostandosi più su un piano di percezione e di consumo. Sulla stessa linea si posiziona l'intervista numero 10, dichiarando fermamente l'assenza di variazioni:

Nel contesto in cui vivo io, per fortuna, no: resta tutto come è sempre stato. La formazione e il modo di ballare sono rimasti invariati. Esistono corsi strutturati e un percorso definito. Ho scoperto, però, e dopo averlo scoperto ho preferito non approfondire, che esistono anche realtà in cui si propongono danze pensate appositamente per i social network: ci si incontra per creare contenuti da pubblicare, coreografie che siano facilmente condivisibili su Instagram o che possano diventare fonte di *challenge*. In questi casi, tutto ruota attorno alla pubblicazione. Per quanto mi riguarda, sono fortunata a non aver mai vissuto direttamente questa situazione. Nel mio ambiente non esistono dinamiche di questo tipo, ma so che oggi molte persone si inventano di tutto. Anche nel mondo della danza, dato che i social network fanno ormai parte della nostra quotidianità, c'è chi crea o insegna contenuti che non sono sempre autentici. E questo aprirebbe un capitolo molto ampio.

Dalle testimonianze raccolte emerge un quadro articolato e complesso del rapporto tra danza e social media, nel quale il cambiamento non viene interpretato in modo univoco, ma piuttosto come il risultato di una pluralità di fattori che incidono soprattutto sulle modalità di fruizione, trasmissione e percezione della pratica coreutica. Non è possibile, infine, poter parlare di un cambiamento significativo nella danza tale da poter confermare la mia ipotesi di creolizzazione anche nei social media. Sicuramente si tratta di un tema sentito da tutti i ballerini intervistati, e sarebbe interessante condurre ulteriori approfondimenti, ciononostante nemmeno in letteratura sono stati rintracciati articoli a supporto. L'unico cambiamento instillato dai social media nella danza riguarda, quindi, il suo modo di essere percepita e trasmessa, inserendola all'interno di contenuti semplici, studiati e proiettati verso la viralità, poiché questa è causa di maggiore visibilità e, come verrà analizzato successivamente, questa si riflette nelle comunità d'origine.

Il capitolo successivo sarà dedicato all'analisi della dimensione culturale della ricerca, utilizzando le risposte degli intervistati come strumento interpretativo per comprendere se, insieme alla danza, i social media consentano una trasmissione effettiva anche della cultura e della storia a essa associate.

Capitolo 3 – Analisi della ricerca: trasmissione e pedagogia culturale

All'interno del discorso delle *challenge* e delle tendenze social, sorge la questione più complessa riguardo al ruolo delle piattaforme nella trasmissione culturale. In una prospettiva più ampia di divulgazione e di didattica, emerge la necessità di interrogarsi sulle modalità di apprendimento rapido promosse dalle *dance challenge*, analizzando criticamente la qualità della comprensione che può derivare dalla sola osservazione di contenuti coreografici.

In risposta alle problematiche delineate, nel seguente capitolo verranno analizzati i dati derivanti dalle domande numero quattro, sette, otto e dieci, ovvero: “Parlando di *challenge* e *trend* sui social: quando una danza o un passo diventa popolare, secondo te questa visibilità può aiutare anche a far conoscere la sua cultura e la storia dietro di essa?” con il fine di indagare il punto di vista dell'intervistato riguardo alla profondità culturale di questa tipologia di contenuti social; “Oggi tante persone imparano le coreografie o step dai social in pochi secondi. Tu come vedi questo tipo di apprendimento così rapido?” affinché si potessero raccogliere opinioni riguardo alla nuova frontiera dello studio della disciplina veicolato dalle piattaforme; “Secondo te cosa si riesce davvero a imparare dai social e cosa invece si fa più fatica a cogliere rispetto all'apprendimento in presenza?” con lo scopo di ottenere un confronto tra le due realtà; “Hai la sensazione che, con i social, si stia perdendo un po' della cultura originale di queste danze?” domanda conclusiva dell'intervista riguardante la convivenza delle culture coreutiche sulle piattaforme di condivisione, volta a stimolare la riflessione critica sull'ipotizzata perdita culturale.

I dati rappresentati nel grafico (figura 5) indicano che il 56% degli intervistati riconosce la contribuzione delle *dance challenge*, e di altri contenuti social, nella diffusione della storia e della cultura di una danza. Tuttavia, dalla quarta barra si legge che la stessa quantità di rispondenti ha riscontrato una perdita culturale dovuta all'uso massiccio dei social; parallelamente, la maggioranza, nella penultima barra (62%) si è dichiarata sfavorevole nei confronti dell'apprendimento rapido della danza attraverso le piattaforme.

Secondo una ricerca pubblicata nel febbraio 2025⁵⁵, i social media favoriscono la connessione culturale tra generazioni e sostengono la trasmissione di valori popolari. Gli aspetti della cultura più

⁵⁵ Rawat K. et al. *Social Media Usage and Cultural Identity: A Cross-Generational Investigation* «Transforming Knowledge» 2025 pp. 228–260

influenzati sono: la spiritualità (“a sense of spirituality”), la solidarietà comunitaria (“shared community”) e la partecipazione agli eventi sociali (“active involvement within the community”). L'impatto si è dimostrato più forte per la Generazione Y (23-38 anni) e le donne risultano maggiormente influenzate rispetto agli uomini. Gli autori hanno inoltre dimostrato come l'ambiente digitale privilegi una modalità di apprendimento rapido e imitativo, confermando la riduzione della profondità e della comprensione culturale. In questa prospettiva, le *challenge* risultano essere un esempio emblematico poiché incoraggiano l'apprendimento rapido, svalutando allo stesso tempo la cultura a una semplice tendenza dell'algoritmo.

Alla luce di quanto emerso, sia dai miei dati che dalla letteratura, verrà presentato un quadro generale della percezione che i ballerini italiani hanno riguardo alla tematica. Verranno affrontati, in chiave critica, i social come fonte di apprendimento rapido, i limiti delle piattaforme nella trasmissione culturale e, infine, l'erosione del patrimonio stesso.

3.1 I social come strumento di apprendimento rapido

I contenuti social presi in considerazione in questa analisi sono unicamente di natura multimediale, ovvero brevi video nei quali vengono mostrati dei passi o un insieme di passi con uno scopo imitativo o di trasmissione formativa. Rientrano in queste categorie tutti quei video studiati per attirare l'attenzione dell'utente, “estetizzati”⁵⁶ e con sequenze semplici a favore dell'algoritmo; ne sono un esempio sia le *dance challenge* che contenuti di formazione con didascalie informative su nomi e creatori. Gli intervistati si sono dimostrati generalmente in accordo con questi, riconoscendone gli aspetti di svago e introduttivi per la disciplina. Tuttavia, come verrà presentato meglio nella prossima sezione, ho riscontrato un comune accordo sulla rilevanza dell'approfondimento culturale a supporto dei video brevi, un atto consapevole che porta all'apprendimento completo. Negli ultimi anni, dunque, i social media e le piattaforme online hanno rimodellato la modalità con la quale le persone si rapportano con la danza, incrementandone soprattutto l'accessibilità.⁵⁷

I macro-trend sono stati individuati attraverso un'analisi delle parole chiave emerse dalle interviste, basata sulla frequenza di occorrenza nelle risposte. Nello specifico, ne sono stati individuati tre: i contenuti social sono utili per introdurre le persone a nuovi stili e culture, costituiscono un'attività di

⁵⁶ Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre “vetrinizzazioni”* cit. p.29

⁵⁷ Parrish M. *Toward transformation: Digital tools for online dance pedagogy* in «Arts Education Policy Review», 117(3) 2016, 168-182

svago e divertimento e, infine, sono fonte di apprendimento superficiale e decontestualizzato. La prima categoria di risposte definisce il sistema dei social come un mezzo ottimo per creare curiosità verso danze sconosciute e invogliare all'approfondimento, allo stesso tempo, tuttavia, non costituiscono una fonte sufficiente per apprendere la totalità di un genere. Alla luce di quanto emerso, questo macro-trend si staglia a metà tra il critico e il positivo, inquadrando i social media come una finestra verso nuove conoscenze. In questo senso, l'apprendimento rapido viene presentato in una chiave controbilanciata tra il critico e il costruttivo, ne riporto alcuni passaggi:

Penso non sia il metodo giusto perché la comprensione dei passi in queste culture e in queste danze che hanno una forte cultura non permette di avere né una spiegazione diretta da parte del creatore, visto che solitamente il modo migliore per imparare questi passi è farlo dal vivo o, eventualmente, online, ma tramite ovviamente lezioni e non da un video di pochi minuti dove non è possibile comprendere le tempistiche, il *feeling*... o l'ostinazione che ha spinto il creatore. Potrebbe magari essere un buon modo per presentare il passo, ma poi ci deve essere sempre un passaggio ulteriore e legato ovviamente all'insegnamento (intervista 1);

Allora, sicuramente imparare i passi dai social significa imparare credo nemmeno il 40% del passo, anzi forse sono anche molto generosa a dire 40%. Perché effettivamente bisogna, qualsiasi cosa si fa gli si deve dare un senso e di conseguenza credo che sia proprio bello anche imparare, avere la possibilità, di imparare quel passo e la coreografia da chi l'ha pensata, da chi l'ha coreografata e da chi ha creato quel passo e così via (intervista 3).

Successivamente, nella seconda macrocategoria, l'apprendimento rapido via social è stato descritto perlopiù come forma di svago e divertimento, definito perfino come inevitabile. In questo senso, la dinamica di osservazione e imitazione diventa un'attività innocua, che permette a chiunque di poter ballare e di inserirsi in una dinamica collettiva. In ogni caso, tuttavia, non costituisce una forma di insegnamento completo e aumenta il rischio di legittimazione impropria. L'aspetto critico di questo fenomeno si manifesta soprattutto quando gli autodidatti vengono acclamati e portati nelle scuole di danza a insegnare. In tale prospettiva, l'apprendimento rapido ha accezioni negative nell'eventuale espansione nella realtà, danneggiando la cultura e i suoi partecipanti. Riporto di seguito alcuni estratti dimostrativi dalle interviste numero 4 e 13:

Io sono Genoveffa che ho 12 anni, 14 anni, non so. Vedo dei video nella mia cameretta. Io non ho fatto danza non ho mai fatto niente, ma vedo questo coso lo voglio riprodurre, lo voglio imparare perché mi diverto a

ballare nella mia cameretta o con le mie amichette dico: “guardate cosa ho imparato” e mi diverte questa cosa, perché no? Io non lo vedo assolutamente sbagliato, anche io, ripeto, da piccola vedevo i video su MTV, alla fine erano sempre video, e ballavo mi divertivo e fine non facevo del male a nessuno. Se lo fai invece spacciandoti, poi per ballerino professionista o peggio ancora insegnante, e tu non hai mai preso una lezione di danza nella tua vita in una classe con insegnante vero e parti dai video e impari tutto da là e poi ti spacci per un professionista insegnante... è peggio ancora del ballerino, vabbè o se uno è bravo, tanto di per metterlo lì a far scene a ballare che gli vuoi dire? Peggio ancora insegnante, se tu ti spacci come insegnante, pensando di insegnare solo quello che hai visto dai video senza un minimo di spiegazione, né niente, allora no, quella cosa non ha senso;

Ci sta se viene fatto a mo' di divertimento. Alla fine, ognuno di noi è libero di utilizzare i social come vuole. Il problema nasce nel momento in cui poi ci si sente artisti, ci si monta la testa e questo può portare a fare cose che vanno contro quello che è il valore vero della danza.

Nonostante ciò, la categoria più rilevata definisce l'apprendimento tramite social come pratica superficiale e totalmente decontestualizzata, priva di valori e perfino fuorviante. Si tratta di una prospettiva essenzialmente critica, che incornicia l'utilizzo delle *challenge* o di video brevi come la causa della perdita culturale in atto. Sul piano pratico, questa visione è stata descritta come la pratica dell'immagazzinare passivamente una sequenza di movimenti, senza davvero conoscerne il significato o l'utilizzo. Il rischio che ne consegue è quello di mettere in atto degli scimmiettamenti, poiché la sola imitazione è priva di qualsiasi intento o coinvolgimento. La danza, priva del suo aspetto culturale, viene definita come pratica di banalizzazione, mettendo sullo stesso piano tutti i generi stilistici. D'altro canto, apprendere in modo rapido sembrerebbe essere giustificato verso coloro che praticano da diverso tempo e che sono consapevoli di ciò che stanno facendo. Questa pratica è dunque giustificabile se coloro che la mettono in atto sono già istruiti, soprattutto se hanno un rapporto diretto con la cultura in questione nella realtà non digitale. Inoltre, la pratica del memorizzare tramite video non rende chi la fa un ballerino in grado di praticare, ovvero che, secondo gli intervistati, non si è in grado di riconoscere la musica e di applicare i movimenti adeguati ad essa.

Questa categoria affronta quindi in chiave estremamente critica il confronto tra la pratica della danza completa e quella imitativa dei social, come emerge chiaramente dalle interviste: “Una persona apprende solo lo step, una volta fatto il *trend* se lo dimentica o non riesce a capire qual è la radice che magari c'è in un altro *trend* che incontrerà tra due mesi, e magari se n'è già scordato, non sa il significato e lo scimmietta” (intervista 6); “Allora, questo tipo di apprendimento così rapido, a volte può essere utile. Impari qualcosa e a volte può essere anche controproducente, io ti prendo, ad esempio,

un ballerino. Se tu impari a fare soltanto i *challenge* di Tiktok tu sai fare la *challenge* di Tiktok... quando poi vai in un contesto dove c'è la musica non sai cosa fare" (intervista 9); "Non lo so, io sono un po' purista, se tu fai un qualcosa, almeno dal mio punto di vista, lo devi fare bene, devi interessarti del perché stai facendo questa cosa. E quindi imparare un passo, perché vuoi imparare il 5 6 7 8, penso che sia semplicemente appunto dal cosiddetto *tiktoker*, quello che deve produrre il contenuto senza curarsi effettivamente della qualità di quello che fa" (intervista 2).

Dopo aver esaminato i macro-trend emersi dalla ricerca, è possibile metterli in dialogo tra loro per costruire una visione d'insieme del fenomeno. Nel caso di questa tematica affrontata, non è emersa alcuna differenza degna di nota tra i neofiti e i più esperti, se non per una maggiore accettazione del mezzo social come strumento di apprendimento da parte dei più giovani. Sono state fatte, per l'appunto, meno critiche sul punto di vista di perdita culturale, evidenziando piuttosto i benefici della tecnologia. Alla luce di quanto analizzato, si può affermare che il fenomeno non venga percepito in modo generazionale, né in modo gerarchico poiché le opinioni si sono distribuite in modo bilanciato sia nella critica che nell'accettazione. Il dibattito si estende in tutta la comunità della danza, per cui il social come nuova frontiera dell'apprendimento non è completamente escludibile, seppur non sostitutivo della realtà. Siccome le piattaforme non sono state rifiutate in modo netto, ma riconosciute come strumenti parziali, le si possono definire in conclusione come dimensioni complementari. L'apprendimento rapido tramite video brevi è considerato legittimo quando svolge una funzione introduttiva ed esplorativa, accumulando ballerini e *amateur*. La cultura, in questo sistema digitale non viene persa. Pur non ricoprendo una posizione in prima linea, questa rimane invariata, coltivata da insegnanti e creatori che operano sia all'interno che all'esterno dei social. In linea con quanto affermato nel capitolo precedente, la danza mostrata sui social non potrà mai essere comparabile a quella della realtà fisica, e in questo senso nemmeno l'apprendimento. La forma che si riscontra è, ancora una volta, quella di una danza trasformata in merce, riadattata alle logiche dell'algoritmo, così come essa si presenta in forma più semplice e rapida, anche l'apprendimento assume le medesime caratteristiche. Tuttavia, come risulta dalle interviste, tale modalità non consente a chi balla per imitazione di dichiararsi appartenente a una determinata cultura né, propriamente, di definirsi ballerino. In questo senso, la figura del *tiktoker*, richiamata più volte nelle interviste, appare come un soggetto che nasce dalle logiche algoritmiche e rimane circoscritto a esse. In linea con quanto affermato da Codeluppi in *Forme estetiche e società ipermoderna*, i social media hanno creato una forma ibrida della realtà, perfetta e priva di inconvenienti nella quale le persone si rifugiano per paura della realtà effettiva delle cose, più nello specifico:

Ci troviamo dunque sempre di più di fronte a persone che si accontentano di quello che possono trovare negli schermi. Perché hanno paura di affrontare delle esperienze reali o perché non vogliono correre il rischio di rimanere delusi rispetto a quel mondo perfetto che è il presente all'interno dei media. Perfetto in quanto è privo d'inconvenienti e promette di lasciarsi pienamente controllare. In realtà, si tratta di un'illusione, perché chi controlla effettivamente i media si trova non da questa parte dello schermo, ma dall'altra. E soprattutto la vera realtà sociale rimane ancora là, con le sue situazioni spesso dotate di un carattere drammatico e di una forte imprevedibilità⁵⁸.

Il passaggio descrive perfettamente la spaccatura di mondi definita dai social, già introdotta precedentemente dalla radio e dalla televisione, così come suggerito nell'intervista numero 5. Tale suddivisione tra reale e digitale si riflette sulla danza, creando, come si è potuto dimostrare dalle testimonianze raccolte, una dimensione a sé stante di perfezione, popolarità e purezza. Questa è, effettivamente, la versione superficiale e pallida delle culture originarie, così come sostenuto dalla maggioranza degli intervistati. Le *dance challenge* appartengono così a questa dimensione e, riprendendo ancora Codeluppi: “se il mondo che attrae è quello collocato dentro gli schermi, scompare nelle persone la necessità di vivere direttamente le esperienze⁵⁹”.

Alla luce di quanto analizzato finora, i social non distruggono le culture, ma ne creano una versione complementare limitata al digitale. Il pericolo affiora solo quando le persone, non più utenti, traslano questa dimensione nel reale, fenomeno dal quale scaturisce il sentimento di perdita culturale percepito dai ballerini. L'apprendimento rapido non è, dunque, incorporazione di una conoscenza completa, ma è una pratica di memorizzazione svuotata di qualsiasi proprietà profonda, non solo è scollegata dalla cultura ma lo è anche dalla musica (intervista 9). Tale forma di studio non è naturale e si scontra con l'essenza di condivisione propria della danza. Nonostante ciò, la rapidità costituisce una conseguenza strutturale dell'ecosistema algoritmico, dove, citando le parole di Ippolita: “la velocità è tutto: se non agganci l'utente in una manciata di secondi, non sei efficace⁶⁰”. Siccome il sistema dei social media è anch'esso basato su un sistema consumistico⁶¹ i creatori e i ballerini devono riadattare i loro stili alle nuove regole dell'attenzione, formulando sequenze brevi, immediate e replicabili. In definitiva, l'apprendimento rapido nasce da tale fenomeno, dove gli utenti si limitano a seguire un percorso definito a priori, e coloro che si limitano al *trend* non sono colpevoli di poco interesse ma stanno semplicemente facendo ciò che gli è stato suggerito di fare. Allo stesso modo della televisione e della pubblicità, anche i social sono “una straordinaria palestra di pornografia emotiva per la scienza della

⁵⁸ Codeluppi V. (a cura di) *Forme estetiche e società ipermoderna* Meltemi editore Milano 2024 p. 73

⁵⁹ Codeluppi V. (a cura di) *Forme estetiche e società ipermoderna* cit. p. 74

⁶⁰ Ippolita *Anime elettriche. Riti e miti social* cit. p. 20

⁶¹ Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre “vetrinizzazioni”*

comunicazione e il marketing⁶²”. Alla luce di quanto analizzato, le sequenze di passi inserite nei post risultano essere configurazioni perfettamente integrate nel campo da gioco definito da Ippolita, ovvero frammenti pensati per essere consumati rapidamente e condivisi, così come qualsiasi altra tipologia di merce presente nel social.

In conclusione, la formula dell’apprendimento rapido promossa dalle piattaforme di condivisione si configura come una declinazione laterale della danza nella sua forma tradizionale. Può essere interpretata come un adattamento culturale finalizzato ad amplificarne la visibilità su scala globale, pur conformandosi alle dinamiche della comunicazione immediata. Finché non pretende di porsi come modalità equivalente o sostitutiva della pratica vissuta nello spazio fisico, questa forma non viene generalmente percepita in termini negativi. Centrale resta, in ogni caso, il rispetto verso la comunità d’origine.

La sezione seguente approfondirà il tema della cultura nei social media, interrogandosi sulla sua effettiva presenza e sul ruolo che essa svolge nei processi di trasmissione del sapere tra dimensione digitale e dimensione reale.

3.2 La trasmissione culturale via social

Nel saggio *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura*⁶³, l’autore analizza e discute il fenomeno dell’appiattimento culturale riscontrato con l’avvento degli algoritmi. Parallelamente alla riflessione riguardo al modo in cui la cultura si sia riadattata alle nuove tecnologie, egli fornisce delle linee guida per liberarsi dallo stato oppressivo del sistema di raccomandazione. In tal senso, l’ultimo capitolo si inserisce in modo estremamente pertinente con quanto riportato dagli intervistati rispondendo alla domanda: “quando una danza o un passo diventa popolare, secondo te questa visibilità può aiutare anche a far conoscere la sua cultura e la storia dietro di essa?”. Il giornalista newyorkese Kyle Chayka, dopo il suo periodo di disintossicazione da social, suggerisce infatti che: “per resistere a Filterworld, dobbiamo tornare a essere i nostri curatori e assumerci la responsabilità di ciò che consumiamo⁶⁴”. Dall’analisi delle risposte emerge che la maggioranza dei ballerini interrogati considera i social media una valida fonte alternativa di trasmissione culturale e storica. Tuttavia, questo tipo di approfondimento è dipendente dalla volontà propria dell’utente di cercare i

⁶² Ippolita *Anime elettriche. Riti e miti social* cit. p. 20

⁶³ Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* ROI Edizioni Milano 2024

⁶⁴ Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* cit. p.278

contenuti culturali, o di fruirne se proposti dall'algoritmo. Le piattaforme social, in questo senso, sono strumenti neutri, semplici contenitori, spetta invece all'utente assumere un ruolo attivo nella loro fruizione. Gli algoritmi di raccomandazione fungono da curatori per il nostro intrattenimento selezionando i contenuti più interessanti. Ciononostante, sempre come scritto da Chayka: "Con i feed algoritmici, ciò che guadagniamo in termini di disponibilità – avendo accesso istantaneo a un'ampia gamma di materiale da consultare a piacimento – lo perdiamo in termini di conoscenza, che richiede profondità e intenzione⁶⁵".

Nel corso delle interviste mi è stato ripetuto spesso lo stesso concetto: "Sta sempre al pubblico, a chi assiste a questo spettacolo, insomma, sta a loro di interessarsi e capire. [...] Però sta a te aspettare questa cosa, sei interessato davvero a saperlo? Quindi là è un po' soggettivo ecco. Sicuramente aiuta, secondo me, però sta a te il fatto poi di decidere se acculturarti o no" (intervista 3); "Credo che, comunque, hanno le loro potenzialità. Perché, alla fine, è il metodo comunicativo che abbiamo oggi. Che è sbagliato. Poi, però, se lo usiamo a nostro favore..." (intervista 6); "Certamente, se le cose vengono approfondite dalle persone, come ho detto prima, i social sono un'arma potentissima. Però, devi sia saperli usare e anche interpretare." (intervista 9); "Secondo me sì, però ovviamente sta tutto nelle mani di chi riceve, nel senso che la divulgazione tramite i social ha una funzione estremamente importante, ma come tutto sta anche nelle mani di chi riceve le informazioni." (intervista 11).

Alla luce di quanto emerso, le piattaforme di condivisione possono essere uno strumento efficace per trasmettere la storia e la cultura di una danza, sia essa virale o meno. Come accade offline, però, la responsabilità di informarsi e approfondire resta nelle mani dell'utente. Il vero ostacolo è rappresentato dall'attività di raccomandazione dell'algoritmo. In assenza di segnali che indichino un possibile coinvolgimento, infatti, esso tende a non proporre contenuti di approfondimento legati a una *challenge* o a un *trend*, andando piuttosto a mostrare una sequenza di post simili tra loro. Pur non trattandosi di un controllo autoritario in senso orwelliano, la mediazione algoritmica favorisce una forte omologazione dei contenuti, dalla quale è difficile uscire, contribuendo alla formazione di vere e proprie *echo chambers*⁶⁶. Come osserva Ippolita: "Nella ribalta mediatica dei servizi gratuiti, dove ci esercitiamo nella disciplina della pornografia emotiva, si disegna una diversa unità tra mente e corpo. Ci troviamo in uno spazio continuo di sollecitazioni e senza accorgerci siamo alla mercé di un potere dopante e manipolatorio⁶⁷". In questa chiave di lettura, la logica della raccomandazione algoritmica non si limita a orientare la visibilità dei contenuti, ma contribuisce a strutturare

⁶⁵ Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* cit. p.242

⁶⁶ Cinelli M. et al. *The echo chamber effect on social media* «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America» 118 2021 Art. e2023301118 <https://doi.org/10.1073/pnas.2023301118>

⁶⁷ Ippolita *Anime elettriche. Riti e miti social* cit. p.2

l'esperienza percettiva dell'utente, riducendo eventualmente la possibilità di uno sguardo critico e divergente. Emerge così la necessità di valutare in che misura la mediazione algoritmica incida sulle possibilità di scoperta culturale accessibile agli utenti. Secondo una delle ballerine intervistate con meno di dieci anni di esperienza, i social media costituiscono un ottimo mezzo di ricerca ed esplorazione, pur sempre rimanendo in una dimensione superficiale e introduttiva:

Allora, secondo me, sì, perché per esempio, per mia esperienza personale, quando vedo uno stile che magari non conosco, tipo il Vogueing che mi piace molto, ma non lo conosco perché non l'ho mai ballato. Se vedo un video, per esempio, su Instagram, mi viene voglia di cercare altro su quello stile, magari vedere da dove viene capire cosa può essere collegato tra l'altro, io amo anche cantare, quindi per me, anche la canzone no? In sé ti fa ti mette interesse a conoscere qualcosina in più. Quindi, quindi sì, per esempio, la Dancehall io prima di ballarla, non sapevo neanche che fosse una cultura, invece, poi pian piano ho scoperto che c'è proprio tutto un mondo dietro, quindi quello, insomma, mi sono appassionata nel mio percorso (intervista 8).

Come è possibile notare dal punto di vista proposto nell'intervista numero 8, le piattaforme funzionano in senso positivo per la trasmissione culturale solo se l'attività di navigazione viene guidata dall'intenzione dell'utente stesso. In aggiunta a questo, come emerge dalle altre interviste, l'interesse del pubblico può essere stimolato dai creator stessi, i quali hanno il dovere di inserire richiami culturali che permettano all'utente di navigare consapevolmente nella fitta rete di contenuti. Durante la prima intervista mi è stata proposta questa modalità di trasmissione culturale, assieme ad alcuni esempi di creator che la utilizzano:

Certo, conosco un sacco di ballerini che in realtà, distinguono queste due cose nel senso c'è una parte la performance, una parte è l'esibizione e una costruzione coreografica e, dall'altra parte, si può approfondire separatamente il tema magari. Esistono un sacco di content creator, insomma, che utilizzano magari video che hanno postato precedentemente e spiegano il significato di alcuni passi di alcuni testi di canzone, perché ti muovi in un certo modo su una canzone. Potrei citarne alcuni, ma non so se in questa sede sono importanti comunque... una ballerina, per esempio, è InnaHot, tutta la crew MadSpirit, i Giamaicani stessi che spiegano il significato dei passi mentre fanno classi tipo WillessBgdancer, Crazy Hype ce ne sono tantissimi. E un'altra cosa che penso sia interessante da aggiungere quando si vuole fare magari una *challenge*, o un contenuto un po' più semplice dal punto di vista di danza, ma che comunque vuoi far andare un po' più virale è che si può dare credito ai ballerini che l'hanno prodotto oppure cross citare il video di riferimento iniziale, utilizzando hashtag per esempio, oppure una cosa che forse adesso un po' più passata ma si faceva tempo fa di scrivere nel video proprio il nome dello step che viene utilizzato.

Similarmente, nell'intervista numero 2, sono state proposte altre modalità con le quali la trasmissione culturale via social è possibile:

Allora sì, se a chi arriva poi viene l'interesse di farlo. Nel senso che il problema è sempre come arriva il messaggio, ovviamente capita spesso che nei video o nelle *challenge* ci sia l'utilizzo di passi ma che, ripeto, fatti nella maniera sbagliata o utilizzando canzoni che non sono appropriate per il passo, o anche magari passi che sono stati magari modificati dall'utente o dalla *challenge* stessa e che non sono ovviamente fatti come l'originale per cui ci può essere un richiamo alla cultura se magari nella *caption* viene scritto il nome del passo o dei creatori, in modo poi che la persona possa, se non è così curiosa lei a cercare di capire di che danza si tratta dato che è una danza un pochino *underground* a capire già a genere appartiene e chi possono essere i creatori di questi passi e cercarli nel profilo.

Rimane, dunque, fondamentale la pratica del *tagging* in quanto unica modalità per segnalare correttamente i creatori e permettere in questo modo ad altri utenti di collegarsi con la fonte; si aggiungono poi le didascalie ai post e l'inserimento di nomi e citazioni all'interno degli stessi contenuti. Considerando quanto emerso dalle interviste, le *dance challenge* possono essere divise in due categorie in base alla presenza o meno di credito culturale. Da una parte si trovano tutti quei *trend* che utilizzano tracce musicali completamente slegate dalla sequenza coreografica presentata, senza riferimenti e con evidenti tracce di appropriazione, come nel caso della *#HotWuk challenge*; al contrario, si salvano quella seconda tipologia di *trend* che si presenta culturalmente studiato, con evidenti riferimenti e che dona al genere di danza visibilità e rispetto, coinvolgendo consapevolmente gli utenti. In coerenza con quanto evidenziato da una parte degli intervistati, entrambe le *challenge* eseguono principalmente una funzione ludica e ricreativa, coinvolgendo sia ballerini professionisti sia utenti privi di una formazione specifica, nella produzione e condivisione del medesimo contenuto. Tuttavia, soltanto in un caso la visibilità generata da una *challenge* si configura come effettivo veicolo di valorizzazione culturale con influenze positive per le comunità di origine, aspetto che sarà approfondito nel quarto capitolo. Due esempi significativi di questo genere, diventati virali ai primi inizi del 2026, sono: la *Money challenge*, visibile sotto l'hashtag *clayton* in favore del sottogenere di Afrobeats Kuduro e la *#LeanBackChallenge* di genere Dancehall.

In breve, i social media possono effettivamente valere come fonte di trasmissione culturale solo in determinate condizioni, ossia quando la visibilità e la popolarità generate dalla piattaforma non si esauriscono nella dimensione virale, contribuendo concretamente alla crescita, al riconoscimento e al

rafforzamento delle comunità originarie di una danza. Nonostante ciò, una minoranza tra gli intervistati non lo considera uno stato sufficiente per poter riconoscere i social in senso positivo, riducendoli a soli veicoli di spettacolarizzazione. Più nello specifico, l'intervista 13 è stata quella più recriminante, affermando come questi possano servire solo come supporto alla diffusione globale della danza, senza che la storia e la cultura ne siano incluse. Anche l'intervista numero 5 conferma questa lettura, evidenziando come sulle piattaforme continuino un processo di edulcorazione e semplificazione delle culture ai soli scopi consumistici. In questo filone si inserisce anche l'intervista numero 6, nella quale si è ribadito come la velocità di fruizione delle piattaforme non permetta un approfondimento concreto, impedendo in questo modo la giusta valorizzazione di tradizioni e autori. Alla luce di quanto emerso, sia dalla considerazione dei punti di vista positivi che di quelli critici, i social media posseggono tutte le potenzialità di essere strumenti efficaci a fini conoscitivi, rimanendo pur sempre mezzi superficiali e limitati dalle decisioni dell'utente. Richiamando ancora una volta le parole usate per discutere della tesi espresse da Chayka, ciò che conta all'interno di questi sistemi è cosa decide di fare la persona dopo aver visto il contenuto:

Potresti lasciarlo andare alla deriva e fidare nel fatto che l'algoritmo di raccomandazione un giorno lo riproporrà e tu potrai godertelo di nuovo quando accadrà. Oppure potresti identificare il DJ della compilation e dargli una mancia per la sua cura culturale. Oppure potresti acquistare una copia digitale di una delle canzoni o degli album inclusi. Oppure potresti fare una ricerca sulla storia della musica pop indonesiana e capire come ha assecondato la crescente influenza del capitalismo internazionale nel paese sotto il dittatore Suharto. Ognuna di queste scelte sarebbe migliore per la sopravvivenza e la forza della cultura e per la tua soddisfazione come consumatore, piuttosto che lasciare che il feed ti inondi solo con la sua estetica⁶⁸.

Pertanto, nonostante gli sforzi di alcuni creator nel proporre contenuti social alternativi, spettacolarizzando la cultura per renderla più accessibile e visibile, la decisione finale resta nelle mani dell'utente-spettatore. È quest'ultimo, infatti, a scegliere se limitarsi a una fruizione superficiale oppure se trasformare quel contenuto in occasione di approfondimento. In questo scenario, l'informazione si è progressivamente rimodellata sull'estetica delle nuove tecnologie, assumendo la forma di hashtag, tag e *challenge*. Questa trasformazione non rappresenta soltanto una semplificazione del contenuto culturale, ma una vera e propria metamorfosi comunicativa che inserisce la conoscenza nel sistema di vetrinizzazione allo stesso modo dei corpi. La cultura, per sopravvivere all'interno dei social media, deve necessariamente adattarsi alle logiche di visibilità del

⁶⁸ Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* cit. p.278

sistema algoritmico. Perciò, per essere visibile tra gli altri contenuti, deve assumere un formato compatibile con le dinamiche della piattaforma, assumendo l'aspetto di qualsiasi altro post potenzialmente virale. In questo modo, la tecnologia modifica le forme di trasmissione della cultura, incidendo anche sulla nostra percezione e al modo con cui ci rapportiamo con essa. Citando ancora Chayka, “la cultura deve seguire le modalità di percezione dominanti di una determinata epoca”. In questo senso, il retaggio storico di quelle danze diventate virali può sopravvivere nell'ecosistema digitale solo se trasformabile in contenuto. Riprendendo il pensiero di Walter Benjamin⁶⁹, così come l'arte si è riadattata alle tecnologie della riproduzione, oggi danza e cultura si trasformano in relazione ai dispositivi digitali, non solo per essere riproducibili, ma per rispondere alle logiche della viralità diventate necessarie per la loro visibilità.

3.3 Erosione del patrimonio culturale

All'interno di questa sezione si intende concludere il capitolo proponendo un'analisi delle risposte fornite alle domande otto e dieci. L'intento è quello di offrire una lettura d'insieme della questione dell'erosione del patrimonio culturale dei generi di danza, considerata alla luce dell'azione dei social media e alla presenza dei nuovi formati digitali di trasmissione e apprendimento. La letteratura relativa al tema presenta le piattaforme come strumenti dal forte impatto sull'identità degli utenti e sulla trasmissione di valori e tradizioni, sottoposti a una continua ridefinizione⁷⁰. Dunque, se da un lato i social media accelerano gli scambi interculturali su scala globale, dall'altra comportano il rischio di impoverimento e omologazione delle pratiche culturali stesse⁷¹. In questo senso, i differenti generi di danza, una volta trasformati in *trend*, rischiano di veicolare esclusivamente la forma e non l'essenza, riducendo lo stile alle sole movenze divenute virali e riproducendole nello stesso modo in cui sono state eseguite da influencer e creator. In maniera simile, Chayka descrive il periodo storico dominato dagli algoritmi come una realtà unica nella quale: “mai così tante persone hanno sperimentato le stesse cose, gli stessi contenuti diffusi istantaneamente attraverso i feed, sui nostri schermi individuali. Ogni conseguenza deriva da questo fatto”⁷². L'autore scrive a riguardo dei modelli di consumo costruiti dai sistemi di raccomandazione che, invece di favorire uno sviluppo

⁶⁹ Cfr. Benjamin W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

⁷⁰ Rawat K. et al. *Social Media Usage and Cultural Identity: A Cross-Generational Investigation* «Transforming Knowledge» 2025 pp. 228–260

⁷¹ Tang M. et al. *Social Media: Influences and Impacts on Culture* «Intelligent Computing – Proceedings of the 2020 Computing Conference» 2020 pp. 491–501 https://doi.org/10.1007/978-3-030-52243-8_37

⁷² Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* cit. p.277

organico della cultura, tendono a svilupparne un appiattimento, nascosto dietro le estetiche accattivanti e la continua accelerazione dei tempi. Riprendo nuovamente la riflessione di Codeluppi⁷³ poiché, a sua volta, cita il capitalismo estetico elaborato dai due autori francesi Gilles Lipovetsky e Jean Serroy:

Nel capitalismo estetico convivono aspetti paradossali: ricerca della bellezza e cattivo gusto, estetizzazione e degradazione dell'ambiente, felicità e ansia. La loro principale tesi, d'altronde, è che il capitalismo si trovi attualmente all'interno di una condizione dominata dal paradosso; più tenta di essere razionale ed efficiente, più è costretto a fare ricorso a ciò che è contrario alla razionalità (emozioni, creatività, estetica). Questo perché ha bisogno delle creazioni artistiche allo scopo di utilizzarle come strumento di legittimazione sociale dei suoi prodotti.

La tesi dei due autori descrive la contemporaneità come un'epoca dominata dal capitalismo artistico, in cui l'estetica diventa elemento centrale della produzione e del consumo. L'individuo si configura, dunque, come un iperconsumatore estetico, il quale orienta lo stile di vita, identità e relazioni sociali attorno al Bello. All'interno di questo quadro teorico, i social media fungono da amplificatori della dinamica, poiché veicolano contenuti brevi, visivamente appaganti, ma perlopiù superficiali. In questo senso, ne deriva una convivenza tra il Bello e il Brutto descritto dai due autori, dove la proliferazione di stimoli estetici accattivanti coesiste con un impoverimento culturale.

A partire dall'analisi delle risposte fornitomi, è possibile considerare adeguato il piano teorico finora descritto, poiché anche i partecipanti della ricerca si sono soffermati sui concetti delineati, riguardanti la superficialità e l'omologazione. A primo impatto i dati ottenuti rispondendo alla domanda sul confronto dell'apprendimento in presenza o via social, sono risultati molto simili a quelli emersi dalla prima domanda. Gli intervistati hanno parlato di empatia mancante, di connessioni ridotte e di una comprensione meno profonda del passo e della danza stessa. L'apprendimento dal vivo viene descritto come un'esperienza completamente a sé, non sostituibile dal video; al massimo, può essere affiancato da una forma ibrida, come quella delle videolezioni. Le posizioni espresse si collocano perlopiù sullo stesso piano, ovvero tendenzialmente critiche, ma non del tutto discriminatorie. Per riassumerle, si può richiamare l'intervista 11, che definisce l'acquisizione via schermo come una mera imitazione:

⁷³ Codeluppi V. *Forme estetiche e società ipermoderna* cit. p. 68

Imparare soltanto online, attraverso un video, per me significa soprattutto imitare ciò che sto guardando. Non è un apprendimento reale. L'apprendimento vero avviene nella realtà, nel confronto diretto. Le lezioni online possono avere senso solo se si hanno già delle basi solide e se si affiancano a un percorso di studio dal vivo. Non basta collegarsi a una lezione improvvisata da qualcuno che decide di farla: è necessario essere, nella propria quotidianità, una ballerina che studia, che segue la cultura, che partecipa agli eventi, che si confronta con altri. Senza una base costruita dal vivo, l'online non può sostituire l'esperienza diretta. Secondo me, l'apprendimento online dovrebbe rappresentare una piccola percentuale del percorso, forse un 2%. La parte principale deve essere lo studio dal vivo, con insegnanti e ballerini giamaicani, agli eventi, nelle jam, nei momenti di condivisione. L'online può essere un'integrazione: ad esempio, se non riesci a fare un viaggio per partecipare a uno stage o a un evento con una determinata line-up, allora può aiutarti a completare o rivedere alcuni aspetti. Ma la base deve restare l'esperienza diretta. Un apprendimento che nasce esclusivamente online, facendo lezione da soli a casa, per me ha un valore molto limitato.

Inoltre, nell'intervista 13 è stato sottolineato come i video non possano restituire né le sensazioni né la qualità dell'esperienza reale, aggiungendo che la trasmissione via social è spesso errata:

Io, per esempio, sono una di quelle persone che non riesce ad imparare nulla tramite un video, tramite i social. Io sono per le lezioni in presenza perché faccio fatica ad imparare solo attraverso un video oltre al fatto che non ha nulla a che vedere con le sensazioni che si hanno in una sala di danza quando si sta imparando, quando si suda e si esce da lì soddisfatti. Poi spesso imparando dai video si imparano anche in modo sbagliato rispetto a quando hai davanti un insegnante che ti spiega e, successivamente, potremmo fare il passaparola facendolo in modo sbagliato.

In aggiunta, nella seconda intervista, questa prospettiva di danza trasmessa in modo poco fedele attraverso le piattaforme rappresenterebbe la causa della forte omologazione in corso:

Se tu invece vai ad una classe, avrai un movimento più preciso, avrai un'informazione anche sui conteggi che può essere completamente diversa da come il ballerino lo può fare sulla musica, perché chiaramente questi non sono passi codificati, quelli che vengono fatti durante la cultura. Però, ognuno ci deve mettere innanzitutto il proprio stile e spesso e volentieri questo porta a creare dei video che non per forza rispettino il conteggio originale, per cui quel passo è stato creato per il caso della Dancehall, insomma. Io riporto sempre quello, ma nell'Hip-hop penso che sia ancora più difficile questo discorso per tutta una questione anche legata alle musicalità, eccetera ecc. Forse da quel punto di vista è più semplice imparare i passi per quanto parla della Dancehall, più ci si sposta invece in altri ambiti Urban, più si toglie anche identità ballerina si cercano di creare

tanti piccoli cloni. Per cui, poi non so, non c'è, non si crea anche quella che è la bella diversità che c'è in un ballerino e quindi poi si perde anche il senso dell'entertainment e dell'industria che è nata alla fine per questo.

Simile è il punto di vista dell'intervista numero 7, secondo la quale attraverso il solo apprendimento online risulta difficile acquisire un proprio stile, il quale richiede impegno e allenamento. Le piattaforme, in questo caso, risultano essere più utili per accedere a nozioni storiche e culturali. Completamente opposto è invece il parere ottenuto nel nono colloquio:

Allora la prima cosa che impari da questo video sono i passi, magari a volte ci sono dei video e delle *challenge* che capisci un po' l'energia e la *vibe* che c'è dietro. Però se ti devo dire che impari altro, no. Secondo me, e basta secondo me. Impari il passo e il *trend* del momento, rimane fuori tutta la parte sociale, tutta la parte di interesse. Ma che poi, da una parte potremmo anche essere giusto, perché io voglio imparare questa cosa qua, mi diverto e dopo basta, come in tutte le cose. Come, ad esempio, come una relazione amorosa piuttosto che l'interesse verso qualcuno. Quando ti interessi a qualcuno la prima cosa è l'aspetto fisico oppure quella cosa lì che ti ha colpito di una persona, poi dopo, quando vai nel profondo, inizi a capire e a conoscerla anche la cultura di questa persona stessa, quindi finché rimaniamo sul fatto di uscire e basta ci vediamo un po' la stessa cosa, che se entro nel profondo inizio a capire, vado a guardare altre persone che fanno magari altre *challenge* di quel paese, inizio a capire cosa fanno... quindi lì diventa un po' più bello insomma.

Ulteriore opinione ricorrente riguarda la criticità derivante dalla mancanza di confronto con l'insegnante e altri ballerini, ritenuto non solo fondamentale, ma come parte dell'essenza stessa della danza. Ciò che viene a mancare online è, per l'appunto, la parte intrinseca di socialità e condivisione, anche nella partecipazione globale a una *challenge*, la percezione di scambio culturale non è la stessa. In questo senso, l'intervista numero 10, non solo decanta il principio di condivisione in presenza, ma riassume anche con completezza quanto detto dagli altri intervistati:

Secondo me, in presenza si imparano davvero le radici di una danza, ciò che sta sotto ai movimenti. È molto difficile che una persona autodidatta, magari perché non ha possibilità economiche o accesso a corsi, riesca da sola a comprendere fino in fondo le origini e il contesto culturale di ciò che sta studiando. Può darsi che abbia già qualche base, ma sono casi rari: certe cose devono essere trasmesse da chi ha più esperienza, da chi è cresciuto dentro quella cultura o la pratica da più tempo. Sui social è diverso. Lì puoi imparare una coreografia, seguire un tutorial, apprendere dei passaggi tecnici. Ci sono molti contenuti che spiegano e mostrano, e se ti impegni puoi anche imparare tante cose. Però manca qualcosa: manca quella profondità che ti dà un'identità.

Resta tutto più superficiale, più piatto. A un certo punto, secondo me, bisogna andare in sala. Anche solo per scambiare, per osservare cosa succede intorno, per confrontarsi con persone più esperte che possano guidarti e darti indicazioni. La danza è condivisione. Ballare da soli nella propria stanza può essere gratificante, ma è nel confronto con gli altri che si cresce davvero. Il riscontro delle persone è fondamentale. Anche quando lo si vive come qualcosa di negativo, ad esempio sentendosi meno preparati rispetto ad altri ballerini, in realtà è uno stimolo alla crescita. È proprio attraverso il confronto che si migliora. Per questo, per me, la danza è prima di tutto condivisione.

Nel complesso, l'online viene considerato ancora una volta adeguato a una sola infarinatura generale. Ciò che si perde maggiormente è la tridimensionalità della danza e il confronto, poiché le connessioni che si creano sui social sono di un altro tipo e tale pratica rimane prevalentemente imitativa. Degno di nota è anche che tra i meno esperti l'opinione non si è discostata in modo significativo da quella dei veterani, i quali risultano semplicemente più critici e maggiormente consapevoli delle implicazioni del fenomeno.

I due autori francesi Lipovetsky e Serroy, nel saggio *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata*⁷⁴ delineano la società contemporanea e futura alla luce degli effetti che le nuove tecnologie esercitano sui processi culturali, arrivando a parlare di ipermodernità. Questa condizione, senza precedenti, avrebbe trasformato radicalmente i canoni della conoscenza, proiettando la società verso una nuova soglia del sapere, caratterizzata dalla compresenza caotica dell'abbondanza e dell'immediatezza. Nell'ambito della riflessione sulla condizione di "cultura-mondo", in cui i confini spaziali risultano progressivamente dissolti, la critica principale concerne il rischio di un progressivo impoverimento intellettuale degli individui:

Nessuna presa di distanza critica, nessuna gerarchia delle informazioni: è l'accesso immediato per tutti a un sapere disperso, che delegittima gli insegnanti e instaura la credulità e la facilità del minimo sforzo. In simili condizioni, affidandosi al Web per ovviare la propria ignoranza – e troppo occupati a vivere nel presente per pensare di costruirsi una cultura se non istantanea -, gli individui della ipermodernità tendono a perdere non soltanto il senso delle prospettive, ma il fondamento delle conoscenze comuni che costituisce propriamente una cultura⁷⁵.

⁷⁴ Lipovetsky G. Serroy J. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* O barra O Milano 2012 p.127

⁷⁵ Lipovetsky G. Serroy J. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* cit., p.127

Quanto affermato dagli autori, seppur ormai più di dieci anni fa, riguardo alle conseguenze del sapere libero permesso dal Web, si inserisce con estrema coerenza all'interno della riflessione sui social media. Nel passaggio riportato si ritrovano, infatti, molte delle opinioni riportate dagli intervistati, tra i quali il senso di facilità determinato dal solo apprendimento tramite le *challenge*, la passione transitoria per una cultura, l'indebolimento della figura dell'insegnante e il poco interesse verso l'approfondimento delle conoscenze. La questione che mi sono posta riguarda dunque se tale processo stia progressivamente erodendo la cultura e l'identità profonda delle danze, soprattutto alla luce del crescente numero di persone che vi si avvicinano in modo autodidattico attraverso le tendenze veicolate dai social media. La mia riflessione, più nel dettaglio, si inserisce all'interno del "complesso di polemiche e ammonimenti contro l'imbarbarimento della cultura e, in senso più ampio, contro l'infantilizzazione dei consumatori, l'impoverimento della vita sociale e intellettuale"⁷⁶.

Dall'analisi del grafico, (figura 5) è possibile individuare una preponderanza di risposte verso la percezione di perdita culturale (56%) causata dai social media. Più nel dettaglio, gli intervistati si sono suddivisi in tre macrocategorie di risposte, tra le quali una non a favore costituente la minoranza. Quest'ultima, tuttavia, non denigra completamente l'idea di perdita culturale delle danze, quanto più non ne individua la causa nelle piattaforme di condivisione. In linea generale, coloro che hanno proposto questa prospettiva riportano nuovamente il discorso sul piano della responsabilità personale della ricerca, senza condannare direttamente i social media. Riporto qui di seguito i passaggi delle interviste che compongono questa prima macrocategoria, composta esclusivamente da ballerine con meno di dieci anni di esperienza e tra i dieci e i venti:

Se parliamo di social come Instagram o TikTok, è una domanda a cui faccio fatica a rispondere in modo netto, con un sì o con un no. In altri casi forse mi sentirei più decisa, ma qui no. Se si fa un buon uso dei social, possono solo migliorare il lavoro. Non si dà neanche spazio al pubblico di deviare o mal interpretare, perché se li utilizzi come strumenti per arricchire ciò che già fai, la tua scuola di danza, la tua conoscenza, la cultura giamaicana della Dancehall, allora diventano un mezzo per offrire qualcosa in più. In questo senso, non sono da condannare. Mi rendo conto che ci sono persone che li condannano a prescindere e sostengono che abbiano rovinato l'esistenza umana. Io non sono del tutto d'accordo: tutto dipende dall'uso che se ne fa. Se non si è in grado di gestirli, possono diventare problematici, ma questo vale per qualsiasi strumento. (intervista 3);

Con i social sì, se la gente si limita a farlo solo sui social sì. Però... perché io non posso saperlo, ma se tutte le persone facessero video di balli con video di tendenza afro e poi Dancehall, poi studiassero quella Dancehall

⁷⁶ Lipovetsky G. Serroy J. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* cit. p.18

e afro, non sarebbe una perdita. Quindi dipende tutto da lì. Purtroppo, non può saperlo nessuno, però, io non li faccio i Tiktok, però insomma sì... (intervista 7);

Non per forza, perché secondo me se segui le persone giuste, se tu guardi i video giusti, sai magari dove andare a guardare dove andare a vedere. Perché sono le persone che conoscono bene la cultura che te la sanno trasmettere bene c'è sempre il rischio che, essendoci tanto materiale, si rischia soprattutto che uno non esperto di andare a vedere delle cose che ti fanno male, interpretare come dovrebbe essere fatto un passo piuttosto che cosa vuole, comunicare quel passo e quindi sì, insomma. Non lo so, da un lato sì e dall'altro. Però sì, a parte il rischio, ripeto di guardare persone che non conoscono bene la cultura, che si passano per ballerine. Se uno sa dove guardare, cosa guardare, invece, secondo me, no non ci sono, ti arriva la cultura in maniera giusta (intervista 8).

Infine, all'interno della stessa categoria si aggiunge la testimonianza del rappresentante della cultura ivoriana, ballerino professionista e insegnante di rilievo. Egli assume un rilievo particolare, in quanto profondamente radicato nel contesto culturale del Coupé-decalé, offrendo una prospettiva interna particolarmente significativa per l'interpretazione del fenomeno. Seppur non essendosi soffermato con estrema criticità, si è espresso sia a favore di questa interpretazione, che verso l'ultima delle categorie presentate:

Io sono sempre dell'idea che l'essere umano lì fa tutto. Come anche banalmente i social sono stati creati, adesso abbiamo, anzi, sui telefoni mettiamo dei blocchi. Se sto su social tre ore, basta, sono io a decidere. Poi, si usano degli strumenti che ti fanno stare lì? Sì, ma il volere è sempre tuo, secondo me. Quindi no i social non fanno perdere non hanno una capacità di far perdere la provenienza e la cultura di certe danze, siccome ci deve poi esser, pure avere l'interesse di approfondire. Ora il social è come uno strumento. Poi ci sono tanti algoritmi dietro, lo sappiamo tutti. Però, secondo me sei tu ad approfondire, come si dice se sei tu padrone di te stesso. Come abbiamo inventato i coltelli: coltello è inventato per tagliare e poi vedi c'è chi lo usa per altro, quindi secondo me, tutto dipende tutto dipende dall'uomo. Perché la cultura le culture ci sono, sono ci sempre state evolvono nel tempo, come anche la tecnologia quindi sono strumenti (intervista 9).

In questa chiave di lettura, l'ipotesi che attribuisce alle piattaforme una responsabilità univoca non trova conferma; il fenomeno appare piuttosto riconducibile a una responsabilità distribuita, orientata prevalentemente verso l'utente più che verso l'algoritmo.

Contrariamente, i partecipanti che si sono schierati verso una definizione colpevolizzante dei social media si sono suddivisi tra chi ha una percezione della perdita culturale come conseguenza all'uso esclusivo delle piattaforme, e coloro che invece hanno deviato verso una spiegazione di evoluzione anziché di perdita. L'opinione più supportata esamina le piattaforme social come fonte di un effettivo appiattimento culturale, il quale però non viene dato per scontato, ma scaturisce dalla superficialità degli utenti che tendono progressivamente a escludere l'esperienza reale a favore di quella digitale. Pur essendo simile al gruppo di risposte negazioniste, questa serie ha dichiarato in modo esplicito la presenza del fenomeno, come nell'intervista numero 4:

Allora, se si continua appunto solo con i social, sì. Perché appunto, danze come la Dancehall non nascono sui social o nascono nelle sale di danza ma nascono in tutt'altro contesto. Quindi, se si continua solo puramente sui social, sì, se invece si affiancano le due cose, come dicevo prima, social, quindi video piuttosto, video tutorial, lezioni video insieme alla vita reale, perché no? Nel senso sono due cose in più che possono darti forza all'altro. [...] Quindi il concetto è quello, diciamo la parte fondamentale della Dancehall è quella. Non dovrebbe mancare, se ci si affida ai social si perde quasi tutto ecco.

La prima intervista rafforza invece il concetto di perdita dovuta all'esclusione dell'esperienza reale, con lezioni dal vivo, partecipazione ad eventi sostituite dalle informazioni e conoscenze fornite dal social:

In verità questa è una domanda difficile perché... dipende sempre da che contenuti ti arrivano, nel senso che da una parte magari si perde perché uno ha meno necessità di rivolgersi, diciamo così, ad eventi culturali o addirittura di viaggiare nel posto d'origine di una cultura perché dice "tanto poi tutto quello che so lo posso ovviamente vedere anche sui social" e quindi questo ovviamente fa perdere tutto l'aspetto concreto e realistico della cultura. Dall'altra parte però penso che chi veramente fa dei contenuti ben strutturati, quindi con, ad esempio, video e videolezioni dove magari spiegano o fanno vedere magari un passo e ci sono ovviamente gli autori, o magari appunto ci sono alcune pagine tipo KnowyourCaribbean, parlano molto di come si è sviluppato appunto tutta la danza nei Caraibi che permettono invece di avere anche quella conoscenza in più che altro non hai la possibilità tutti i giorni, perché non puoi sentire tutti i giorni chi vive in questi paesi qua come vivono la cultura o come sono certi aspetti della cultura ma è come se fosse una sorta di rivista di news dove, appunto, ti raccontano qualche *tips* relativamente a... per cui è una domanda un po' particolare perché da una parte può favorirla e dall'altra parte sicuramente può diciamo così peggiorare il fatto che una persona si possa muovere meno verso un'esperienza concreta relativamente alla conoscenza della cultura.

In aggiunta, così come affermato nella sesta intervista e in linea con quanto riportato sopra, le piattaforme hanno aumentato esponenzialmente la diffusione della danza e delle relative culture, garantendo maggiore visibilità anche ai più giovani; tale visibilità, tuttavia, risulta priva di reale significato se non accompagnata da un autentico interesse. In definitiva, Instagram e TikTok si configurano come spazi di trasmissione culturale e strumenti di diffusione del sapere, non responsabili in modo diretto del processo di perdita culturale. Tali dinamiche possono, tuttavia, risultare deleterie se non sono accompagnate dalla volontà di tradurre l'interesse suscitato in un impegno concreto nella vita reale, superando dunque la semplice fruizione dei contenuti. Come emerge dal secondo colloquio, la questione della possibile perdita culturale si collega ancora una volta ai concetti di moda e vetrinizzazione: “Non voglio essere pessimista, però se la gente continua ad imparare i passi solo perché vuole metterli in una coreografia e farci il video, secondo me potrebbe andare a peggiorare questa cosa”. La percezione è dunque quella di assistere a un processo di propagazione globale di culture e danze che in precedenza appartenevano a comunità specifiche e a nicchie di ballerini interessati. Tale accesso, tuttavia, non sembra essere stato gestito in modo consapevole, poiché spesso si traduce in mode transitorie che portano gli utenti a inserirsi in dinamiche di espressione culturale senza un'effettiva valorizzazione. Quando una danza viene estrapolata e privata della sua profondità storica e culturale, diventa al pari di un filtro applicato a un selfie, trasformandosi in una maschera funzionale all'apprezzamento. Riprendo nuovamente le parole di Ippolita, poiché centrali per descrivere il fenomeno appena riportato: “il segmento più elementare dell'oscenità sta nella mancanza di riflessione, non tanto sul mezzo, quanto sull'inconsapevolezza di alimentare, nostro malgrado, la *domanda di oscenità*⁷⁷”.

Attraverso queste modalità di fruizione e produzione dei contenuti, quando una danza viene riprodotta e condivisa senza una riflessione sul suo contesto storico, culturale e comunitario, l'utente contribuisce attivamente al circuito che privilegia la visibilità rispetto alla comprensione. L'oscenità di cui parla l'autore, in questa prospettiva, non coincide con un contenuto in sé degradante, bensì con l'assenza di consapevolezza critica che trasforma l'espressione culturale in puro oggetto di consumo, riportandoci alla riflessione sulla danza come pura merce del social. Grazie alle testimonianze degli intervistati, emerge un'ulteriore posizione critica secondo cui i generi di danza, una volta deprivati del loro apparato simbolico, vengono ridotti a semplici movimenti finalizzati al compiacimento di un sistema consumistico dei contenuti, dando luogo a questa possibile forma di perdita.

⁷⁷ Ippolita *Anime elettriche. Riti e miti social* cit. p.22

In ultimo luogo, una parte dei ballerini si sono espressi in termini di esaurimento, quanto più verso l'idea di una naturale e organica evoluzione culturale. Questa visione la si comprende perfettamente dalla quinta e la dodicesima testimonianza, i quali convergono nella stessa rappresentazione:

Nella cultura non si sta perdendo niente perché fa parte dell'evoluzione, se si evolve nella maniera sbagliata è giusto così. Nel senso che la cultura noi la conosciamo perché nasce con quelle quattro persone, ma se ne aggiungi 10 diventa il parere di 10, se ne aggiungi 100 diventano 100 e se ne aggiungi sette miliardi capisci che l'evoluzione è fuori controllo. Cambia la cultura? Probabilmente è la cultura che è cambiata e non siamo noi che la cambiamo, parliamo di culture che sono generazionali quindi tu hai solo un compito: cercare di tenerla il più limpida possibile. [...] Come posso dire a un ragazzino che l'Hip-Hop si fa nel club? Se va nel club lo accoltellano... è il Bronx! Anche nel Bronx facevano così, però preferirei che prendessero la parte buona e non tutta la parte della cultura che, grazie a Dio, qualcuno ci ha evitato. Il fatto che uno vada in Giamaica non vuol dire che devi vedere il giamaicano con la pistola, voglio vivere la cultura giamaicana senza la rissa o la sparatoria fuori dal locale. Quella parte lì io la potrei evitare con una cultura sociale che si è evoluta, secondo me stiamo tornando un po' indietro [...] Lo devi dire, e quello è far cultura, ma non la devi far vivere tutta. La parte negativa la si può evitare, la cultura è sociale ma se la società fa schifo ce la prendiamo così. Sono per la *wave*, come gira la società gira anche la cultura. L'unica cosa che possiamo fare noi è essere trasparenti e dire che c'è stato questo e quello e dove possiamo lo evitiamo (intervista 5);

Sì, credo che sia un dato di fatto: ciò che si trova sui social non coincide con la cultura in senso pieno, ma con ciò che oggi viene commercializzato. Esistono anche pagine che condividono vecchie interviste, documentari o contenuti di approfondimento, ma a mio avviso non ricevono la stessa attenzione dei contenuti più commerciali. Questo accade perché tutto è molto veloce: gli stimoli sono rapidi, lo *scrolling* è continuo. Se si carica un video di un minuto, difficilmente viene guardato fino alla fine. Di conseguenza, a meno che un contenuto realmente fedele all'origine non venga intercettato da un pubblico che lo ricerca consapevolmente, è difficile che abbia ampia diffusione. Nel feed dell'utente deve già esserci quel tipo di interesse. Dall'altra parte, però, c'è anche un aspetto positivo: la cultura cambia ed evolve. Prendendo ad esempio l'Hip-Hop, al di là della Dancehall, oggi non esiste più la stessa realtà sociale di un tempo. Anche in Giamaica o negli Stati Uniti il contesto è cambiato: l'Hip-Hop è diventato moda, forse uno dei generi musicali più ascoltati. È quindi logico che, rispetto all'origine, qualcosa si sia trasformato o perso. Forse questa dimensione originaria non è nemmeno mai realmente passata dai social, perché è difficile che certe radici vengano trasmesse attraverso quel mezzo (intervista 12).

Le interviste nel loro complesso non dipingono un degradamento univoco, spaziando dalle interpretazioni più critiche a quelle più riflessive. Quanto ipotizzato nella formulazione della

domanda numero dieci, ovvero se con i social media si stesse perdendo un po' della cultura di queste danze, non sarebbe stato né completamente confermato, né smentito. La varietà delle risposte permette di comprendere quanto il tema sia sentito e con quale complessità si stia evolvendo, lasciando i ballerini riflettere anche dopo l'intervista. Nonostante ciò, è comunque possibile delineare una visione globale di ciò che viene definito come appiattimento o perdita culturale, scatenato dal sistema di fruizione superficiale dei social. Innanzitutto, bisogna accogliere la visione per la quale la cultura è per definizione dinamica, generazionale, e che si stia evolvendo con i nuovi media. In questo senso la perdita si sposta più verso quelle accezioni negative, dovute dagli ambienti di degrado, che non possono rientrare nello sfavillante mondo dei social. Così come riportato dall'intervista numero 5 e 12, questa fase evolutiva più commerciale della danza si presta a favore delle nuove generazioni, le quali possono, fortunatamente, non vivere sulla loro pelle la storia delle danze più dure. In quest'ottica, la trasformazione commerciale dei generi non riflette direttamente quanto affermato da Lipovetsky e Serroy, ma lo è il disinteresse generale verso la cultura. Lo ha testimoniato, nello specifico, l'intervistata numero 13:

Ovviamente parlando di punti negativi i social hanno portato i ballerini ad approfondire quelle che sono le coreografie perché belle, perché adesso sono di tendenza ma senza poi approfondire quello che c'è dietro, la storia e i sacrifici che i creatori hanno fatto per arrivare a tutto ciò. La maggior parte delle persone che praticano Dancehall addirittura non amano neanche la cultura e ripeto lo fanno solo perché va di moda, ma dall'altra parte ci sono persone come me a cui piace sempre scoprire, studiare e che non si ferma a quella che è la tendenza.

La danza, nella sua globalità, subisce così all'interno delle dinamiche social una riduzione di significato, venendo inevitabilmente separata dalla sua profondità storica e culturale al fine di poter diventare un contenuto virale; come verrà analizzato nel prossimo capitolo, questo elemento si è dimostrato essere necessario per le comunità d'origine meno agiate, fungendo da trampolino di lancio verso una vita più decorosa. Nella complessità di questo argomento, si può dunque affermare che i social media non originano direttamente la perdita culturale, ma intensificano e rendono visibili processi di trasformazione già presenti nei precedenti ecosistemi mediali. In ultima analisi, la responsabilità delle trasformazioni culturali ricade tanto su coloro che ne curano la trasmissione quanto sugli utenti che vi si avvicinano per la prima volta. Infatti, entrambi vengono chiamati a riconoscere le potenzialità dei social media, non soltanto come spazi di auto-rappresentazione, ma anche come strumenti di conoscenza e consapevolezza culturale. Concludo il capitolo con un'ulteriore riflessione di Chayka:

Non esiste una forma pura di cultura al di fuori dell'influenza tecnologica, né esiste un unico modo e migliore di consumare la cultura. Non possiamo liberarci dell'influenza algoritmica, anche se lo volessimo, perché la tecnologia ha già inesorabilmente plasmato la nostra epoca. Ma il primo passo per sfuggire alla morsa degli algoritmi è riconoscerla. Allontanandoci dalla mentalità del consumo passivo e pensando a un ecosistema digitale post algoritmico, iniziamo a costruire questa alternativa, dimostrando che l'influenza degli algoritmi non è né inevitabile né permanente⁷⁸.

Nel capitolo successivo saranno analizzate le questioni conclusive relative all'impatto che la visibilità globale offerta dai social media ha avuto sulle comunità d'origine, assumendo come caso di studio i Masaka Kids. In conclusione, si esaminerà il ruolo delle celebrità nella diffusione consapevole delle pratiche coreutiche, soffermandosi sul caso di Jennifer Lopez e sulla sua partecipazione alla *challenge* JiggyWoggie, che ha suscitato un ampio dibattito online.

⁷⁸ Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* cit. p.285

Capitolo 4 – Analisi della ricerca: visibilità

Nel 2013 nella regione del Masaka, in Uganda, venne fondata l'associazione Masaka Kids Afrikana con l'obiettivo di salvare e supportare i bambini rimasti orfani o in estrema difficoltà. Come è possibile leggere sul loro sito Web (<https://masakakidsafricana.org/about-us/>), il gruppo nasce con lo scopo di proteggere questi bambini, crescerli, educarli affinché anche loro possano avere la possibilità di vivere un futuro migliore e pieno di speranze. Personalmente ho scoperto la storia di questi bambini guardando il documentario Netflix *Masaka Kids. A Rhythm Within*⁷⁹, un commovente cortometraggio nel quale è possibile entrare nella vita di questa comunità, e scoprire che impatto potentissimo la danza e i social abbiano avuto sulla loro sorte. La loro storia viene raccontata dal fondatore Suuna il quale, nel 2015, ebbe l'intuizione di mostrare ai bambini dei video del cantante Eddy Kenzo, e di riprodurre i passi di Afrobeats rappresentati. Successivamente, Suuna decise di registrare e pubblicare la versione ballata dal gruppo di bambini della canzone *Zigido*. Questo video, caricato sul loro canale YouTube *Masaka Kids Afrikana*, andò in poco tempo virale, permettendo al cantante stesso di chiamarli sul suo palco durante il concerto a Masaka. A partire da questo evento l'associazione iniziò a ottenere successo e supporto crescente, permettendogli di poter salvare ancora più bambini. Il punto di svolta arrivò nel 2020, durante la pandemia di Covid-19, periodo nel quale la *challenge* di Drake *Toosie Slide* stava animando i *feed* delle piattaforme social. Nel documentario Netflix, Suuna racconta che a spingerlo a realizzare la versione della *challenge* interpretata dai bambini sia stata la volontà di offrire un aiuto alle persone attraverso l'unico strumento a loro disposizione: la danza. Fu così che il gruppo raggiunse una popolarità senza precedenti, diffondendo la propria gioia in tutto il mondo attraverso video di coreografie interpretate dai bambini accolti, ragazzi e ragazze di ogni età. Questo successo li portò a diverse premiazioni da parte della piattaforma YouTube per celebrare il numero di iscritti, che ad oggi ammonta a 4,51 Mln. Inoltre, vennero chiamati a fare un tour mondiale di esibizioni, permettendo a questi bambini di uscire dal continente e di esibirsi davanti a un pubblico reale. Nel frattempo, l'associazione crebbe così tanto da potersi permettere di costruire una sede di accoglienza professionale e una scuola, da allora i Masaka Kids Afrikana continuano a lavorare su progetti creativi e a raccogliere sempre più volontari. Questa storia riflette perfettamente quanto emerso dalle interviste rispetto alla questione proposta dalla domanda numero 6, ovvero: “Quando un genere di danza diventa una tendenza globale sui social, secondo te cosa succede alle comunità che l'hanno creato? In che modo questa popolarità le valorizza o, a volte, le mette in difficoltà?”;

⁷⁹ *Masaka Kids. A Rhythm Within* (2025) di Bwayo M. Vieira Lopez D.

nonché in relazione alla questione del ruolo e delle responsabilità che le celebrità assumono nella diffusione e nel rispetto dei generi di danza adottati nelle proprie performance. Quest'ultimo aspetto è stato affrontato nella domanda numero 5, la quale proponeva un confronto sulla base della visione di un video pubblicato da Jennifer Lopez su Instagram nel 2023.

In questo capitolo saranno pertanto esaminati entrambi gli aspetti connessi alla diffusione online delle danze, riportando l'attenzione sulle comunità d'origine e sulle conseguenze che la viralità comporta.

4.1 Conseguenze della viralità per le comunità d'origine

La domanda numero 6 mira a raccogliere e sintetizzare le opinioni degli intervistati sulle conseguenze che la viralità dei diversi generi di danza ha avuto sulle comunità che le hanno originate. Si invita a riflettere sia sugli aspetti positivi sia sulle difficoltà generate da questo fenomeno. Per facilitare la comprensione, ogni volta che veniva posta la domanda veniva fornita una spiegazione del termine "comunità", inteso come il gruppo di persone che ha creato e diffuso quel particolare stile di danza nella sua terra d'origine. Ci si riferisce quindi, ad esempio, alla comunità di ballerini di Kingston, agli ivoriani in Costa d'Avorio, ai latino-americani e agli afroamericani del Bronx, e così via.

La maggioranza (69%) degli intervistati si è concentrata sulle opportunità economiche sbloccate, il che sembrerebbe mettere in secondo piano il rischio di perdita culturale causata dalla commercializzazione del genere. Dall'altro lato la minoranza si è pronunciata principalmente verso la superficialità e l'ignoranza che la viralità determina, e come questa danneggi indirettamente le comunità poiché a essere favorito è piuttosto il *trend*. Il caso dei Masaka Kids Afrikana è un esempio attuale perfetto per supportare quanto soffermato dal primo gruppo di risposte, poiché la viralità ha beneficiato l'associazione sia in termini economici che di qualità della vita. A spiegare il fenomeno è stato l'intervistato numero 4:

La viralità porta lavoro perché molti scoprono un paese, noi scopriamo la Giamaica e ci vogliamo andare, quindi crea turismo, voglia di imparare dalla fonte si creano per i giamaicani i tour mondiali, si trasferiscono in Europa. Si creano così classi regolari in quel paese e in più sono facilitati. L'unico danno che può essere fatto, o visto come danno, è quello che molta gente allora poi improvvisa, distorce, si appropria eccetera, ma come tutte le cose ci sono pro e i contro.

La viralità può influenzare profondamente la vita delle persone, incidendo sulla realtà con effetti sia positivi che negativi, strettamente connessi tra loro. Il secondo intervistato si è infatti soffermato più su queste ultime sfaccettature, pur sempre considerando i benefici dati dalla popolarità in termini economici e lavorativi:

Nel mio caso mi riferisco quasi sempre alla Giamaica, perché è quello che vivo di più. Noto che c'è un riscontro positivo e un riscontro negativo, perché si parla sempre di danze culturali. In questo caso come noi abbiamo i nostri balli di gruppo, loro hanno inventato giorno dopo giorno la Dancehall. Quindi, penso che la parte che davvero li faccia un po' più arrancare nel portare avanti questa cultura mainstream è proprio il fatto di ricordare da dove venga tutto questo, specialmente per il fatto che adesso i nuovi ballerini che vanno in tour mondiale europeo, sono figli di gente che ha fatto e vissuto queste cose, quindi avviene già uno scambio verticale all'interno della Giamaica e poi sarà orizzontale per tutto quello del mondo. Quindi c'è proprio un insieme di valori che chi non partecipa, magari a classi dal punto di vista di workshop formativi con la fonte, viene proprio perdersi il senso del perché è nata questa danza, che è un po' uno svalutare secondo me quello che si sta facendo. D'altra parte, c'è da dire che il fatto che un sacco di artisti adesso si stanno addentrando in questo ambiente si pensi a: Perris Gobbel con Justin Bieber, piuttosto che appunto Rihanna e a un sacco di altri artisti come Sean Paul, Busy Signal o Busta Rhymes... sono tutti artisti che l'hanno portata proprio alla luce questa danza, ha fatto sì che ci sia anche un forte interesse nel chiamare questi artisti in giro per il mondo. Quindi indubbiamente anche dal punto di vista di indipendenza, rinascita, di identità culturale è diventata molto forte, chiaramente gli sta dando una mano anche dal punto di vista finanziario, chiaramente non sarà un qualcosa di estremamente importante rispetto a quello che è la Giamaica di per sé è dal punto di vista di forza economica, però vediamo adesso tanti ballerini giamaicani che girano sono su palchi importanti, quindi sicuramente gli sta dando una voce.

Da queste dichiarazioni emergono con forza i legami che stringono la viralità con la diffusione globale della danza e la scoperta di talenti altrimenti sconosciuti. La popolarità comporta vantaggi economici diretti e indiretti, soprattutto grazie al turismo aumentato e agli ingaggi dei ballerini. Da questo scenario scaturisce un fenomeno centrale nei party giamaicani identificabile nella lotta per la visibilità. I performer cercano infatti di conquistare il proprio spazio tra la folla esibendosi al massimo delle potenzialità con l'obiettivo di essere filmati e condivisi sui social per ottenere di riflesso ingaggi per tour e spettacoli. Lo racconta l'intervistato numero 6: “Come, soprattutto, è difficile, in Giamaica, uscire dai meccanismi e riscattare la tua arte. Lo leggo in quel libro [si riferisce a *Bass Culture: When Reggae Was King*, 2000] quanto è complicato, per loro, farsi strada e riuscire, si fanno una lotta tra di loro, si picchiano e si uccidono tra di loro, solo per riuscire a rimanere una settimana sulla bocca di tutti”. Sulla medesima linea interpretativa si colloca anche l'intervista numero 8, la quale riporta

nuovamente all'attenzione il benefit economico che deriva dalla viralità dei contenuti. Tuttavia, porta in analisi un ulteriore rischio intrinseco, definito dalla decodificazione dei generi oltre oceano attraverso i canoni europei:

Vedo in questo discorso un chiaro punto di forza e una criticità importante. Il vantaggio principale risiede nel fatto che se il contenuto arriva direttamente da un membro della comunità che è cresciuto in quel contesto i social aprono le porte a un mercato immenso. In questo modo si raggiunge una quantità di persone che senza il digitale sarebbe impossibile intercettare. Penso ad esempio alla Dancehall in Europa dove probabilmente non sarebbe mai arrivata con questa forza senza il supporto dei social. Il beneficio quindi è duplice ovvero la possibilità di farsi conoscere e la diffusione della cultura che sta dietro alla danza. Il contro riguarda invece il rischio di fraintendimento culturale. Parlo dell'Europa perché è la mia realtà ma noi abbiamo un'abitudine visiva basata sulla danza classica o sulla moderna. Il pericolo è che si finisca per giudicare male certi passi o certe attitudini che in Giamaica sono invece naturali e storiche. Se non si ha l'intelligenza di immedesimarsi e capire una cultura così diversa dalla nostra si rischia che il messaggio originale venga interpretato in modo totalmente errato.

Dalle dichiarazioni riportate, esemplificative di questa prima categoria di risposte, emerge una lettura ambivalente dell'impatto che la diffusione dei social media esercita sulle comunità originarie di uno stile di danza. Da un lato, viene riconosciuto in maniera chiara il grande potenziale di queste piattaforme come strumenti di visibilità e di espansione dei confini geografici della cultura di riferimento. Tale processo ha generato, come principale conseguenza, la creazione di nuove opportunità lavorative concrete per i ballerini, favorendo forme di maggiore indipendenza economica e la nascita di comunità transnazionali di supporto e scambio. Dall'altro lato, le interviste mettono in luce una serie di criticità. In primo luogo, viene evidenziato come la circolazione incontrollata dei contenuti possa contribuire a fenomeni di distorsione e appropriazione culturale, con il rischio di svuotare la pratica del suo significato originario, in linea con quanto analizzato in precedenza. Inoltre, si sottolinea come coloro che, per ragioni economiche o logistiche, non hanno la possibilità di recarsi nel paese d'origine per studiare direttamente con le fonti tendano ad affidarsi prevalentemente ai social media o a canali formativi non sempre accurati, favorendo una trasmissione incompleta della danza. Infine, emerge la questione che riguarda il rischio di mal interpretazione dei movimenti in contesti culturali, come quello europeo, abituati a codici e linguaggi coreutici differenti. Infatti, alcuni passi, una volta trapiantati in nuovi ambienti, possono essere demonizzati o associati a significati impropri o volgari. È il caso, ad esempio, del movimento del bacino chiamato "Wine" della Dancehall e in soca, o la movenza del Twerk, i quali nella prospettiva della comunità caraibica rappresentano

una celebrazione della capacità generativa femminile e, più in generale, un'espressione simbolica di vitalità, ma che in altri contesti rischia di essere letto esclusivamente attraverso preconcetti sessualizzanti. In questi termini, quando un contenuto video circola sui social senza i corretti riferimenti culturali, e l'utente non è disposto ad approfondire, esso viene interpretato secondo schemi di lettura personali che spesso travisano i movimenti e i passi originali, talvolta in modo volgare; in questo modo, la visibilità si trasforma in un veicolo di rafforzamento di stereotipi di genere e razziali⁸⁰. Al contrario, gli autori Calveri e Sacco, nel saggio *La trasformazione digitale della cultura*⁸¹, osservano come la partecipazione ad attività culturali contribuisca a generare fiducia tra le persone e facilita il confronto costruttivo, valorizzando le diversità e riducendo al contempo pregiudizi legati all'etnia. Alla luce di quanto emerso, sarebbe interessante approfondire la ricerca analizzando l'esperienza online delle ballerine di Dancehall female, Soca e Twerking, al fine di comprendere come la diffusione dei loro video tra utenti privi di conoscenza culturale possa distorcere la percezione dei movimenti originali, favorendo la sessualizzazione del corpo femminile e il rafforzamento di stereotipi di genere e razziali, proseguendo così verso nuovi obiettivi di studio legati alla decodifica dei contenuti culturali e alla percezione da parte dei non praticanti.

La seconda tendenza emersa dall'analisi delle risposte affronta il tema dalla prospettiva nella quale le comunità d'origine risulterebbero penalizzate dal sistema di condivisione dei social media, in quanto questo favorirebbe una fruizione superficiale dei contenuti culturali e privilegierebbe la logica dei numeri rispetto a quella delle persone. Secondo tale posizione, infatti, più che valorizzare l'originalità e la creatività dei creatori, queste piattaforme tenderebbero a premiare ciò che è di tendenza. Questa posizione è sostenuta prevalentemente da ballerini con oltre dieci anni di esperienza e si distingue per un orientamento nettamente più critico rispetto alla precedente. Di seguito riporto alcuni interventi riconducibili a questa categoria interpretativa. Questi contributi condividono una visione orientata prevalentemente agli effetti negativi che la viralità esercita sulla cultura e sui suoi creatori. Tale prospettiva viene comunque integrata da un riferimento a quello che è considerato l'unico reale vantaggio derivante dalla diffusione capillare della danza. La viralità sembra dunque mettere in difficoltà le comunità poiché nella sua velocità caratteristica elimina il rispetto delle origini e la curiosità verso di esse, producendo una diffusione veloce ma povera. Ad esempio, secondo il quinto intervistato, il problema non risiede nella popolarità in sé, bensì nelle modalità di fruizione dei contenuti. L'elemento critico è individuato nella memoria breve generata dalla velocità e dalla

⁸⁰ Mabere M. et al. *The influence of social media platforms on shaping cross-cultural perceptions* «The Journal of Social Studies» 8 2023 pp. 30–36 <https://www.researchgate.net/publication/391531715>

⁸¹ Calveri C. Sacco P.L. *La trasformazione digitale della cultura* Editrice Bibliografica Milano 2021

quantità dei post, che rendono difficile per l'utente trattenere e interiorizzare quanto visto. Questo sistema di funzionamento danneggia indirettamente le comunità locali poiché raramente queste ricevono un beneficio concreto. Al contrario il meccanismo tende a favorire figure come influencer o creator e i popolari *tiktoker* che intercettano l'attenzione e le risorse. Sulla stessa linea si colloca anche l'intervista numero uno, nella quale si sostiene che viralità e visibilità, pur amplificate dai social, non possano essere automaticamente considerate forme di valorizzazione della danza e dei suoi artisti. Il contesto comunicativo risulta infatti troppo frammentato e caotico per consentire agli utenti di distinguere chiaramente uno stile, e dunque una cultura, dall'altra; ne riporto di seguito il passaggio specifico:

In verità il problema di quando una danza diventa molto social, o si espande come sta succedendo per la Dancehall, è che poi: la persona che vede il video originale copia i passi, poi piano piano c'è una modifica di questi passi, magari si riesce a ricondurre alla danza stessa, ma poi c'è una difficoltà di comprensione degli step perché gli autori li insegnano in un determinato modo ma vengono storpiati da queste *challenge* in altra maniera. [...] Il problema. Che con questa tendenza qua, a volte capita che da magari un video che possa portare effettivamente più avanti alla cultura giamaicana, può anche portare a dei fraintendimenti e quindi a considerare poi dei passi che non appartengono alla cultura giamaicana ma lo sembrano perché sono stati ricondotti alla stessa canzone.

Quanto emerso dall'intervento evidenzia un ulteriore punto di vista sulla questione, il quale riposiziona il focus sul processo di trasmissione dei passi attraverso i contenuti multimediali che, una volta arrivati alle *challenge*, vengono storpiati e si allontanano dall'originale. Questi contenuti, inseriti all'interno del feed social, si mescolano a milioni di altri post simili, amalgamando musiche, danze e culture. In questo processo, le comunità d'origine non vengono escluse in modo esplicito, poiché il danno che ne deriva è di natura culturale piuttosto che economica. In questo senso, il secondo filone di riflessione si ricollega al primo, poiché riprende il tema della perdita culturale come sacrificio tollerabile, il quale, in questo caso, non è più considerato tale. La connessione tra le due interpretazioni risiede nella mancanza di garanzie sulla corretta trasmissione della cultura. Similarmente, Lipovetsky e Serroy parlano della cultura-mondo come di un luogo di condivisione della “cultura “mosaico”, cultura dello zapping, del frammentario, dell'insignificanza, della discontinuità, condivisa da tutti gli esseri umani, cultura che modella la loro comprensione del mondo, riunendoli in uno stesso atteggiamento sottomesso⁸²”. Il caos di contenuti in cui il pubblico è immerso

⁸² Lipovetsky G. Serroy J. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* cit. p.58

ha progressivamente eroso la spinta alla curiosità e all'approfondimento, poiché continuamente colmata dall'onnipresenza di materiali eterogenei. Inoltre, l'assenza di riferimenti culturali utili a orientarsi nella sovrabbondanza di contenuti viene indicata come la causa del “drammatico deficit di griglie interpretative e di gerarchizzazione⁸³”, condizione che conferma la difficoltà degli utenti di distinguere e valorizzare correttamente le culture d'origine come affermato nella prima intervista.

Infine, con l'intervento numero 11 viene ripreso ancora una volta l'aspetto di scoperta come opera di valorizzazione verso le culture più lontane: “sicuramente ci dà la possibilità di conoscere delle culture diverse rispetto alla persona che sta dall'altra parte che vede”. Tuttavia, in linea con quanto osservato dagli altri intervistati della seconda categoria, emerge anche un elemento ambivalente e potenzialmente deteriorante, che tende a oscurare la positività di questa apertura. Viene infatti evidenziato come i creatori originali dei generi di danza possano restare invisibili di fronte al successo delle nuove generazioni o di praticanti esterni, perdendo così il riconoscimento e il controllo sulla propria cultura:

probabilmente si toglie anche il diritto assolutamente imprescindibile, viscerale, di queste persone di godere della loro della loro della verità, della loro cultura e di diffonderla esattamente nella maniera più vera, quindi è un po' come quando vai ad un evento di Dancehall ci sono solo sei guest e c'è soltanto un giamaicano su sei. quindi godi della popolarità di questo, però al tempo stesso credo che sia un modo per riuscire a scoprire appunto come ti dicevo da un punto di vista culturale e di decidere di avvicinarti poi di approfondire, ma dall'altra parte posso capire una sorta di risentimento da parte di chi ci nasce e avrebbe tutto il diritto di godere di quella popolarità, esattamente tanto quanto chi ne giova nel non essere diciamo parte realmente integrata della cultura.

A partire dall'analisi delle testimonianze raccolte è possibile proporre una lettura complessiva della questione. Le opinioni degli intervistati restituiscono un quadro attraversato da una tensione costante tra opportunità e criticità. Molti di loro riconoscono nella diffusione virale uno strumento capace di ampliare in modo significativo la visibilità globale di queste pratiche culturali e, di conseguenza, di aprire nuove possibilità economiche e professionali per i performer. Un elemento interessante che emerge dalle interviste riguarda il fatto che molti ballerini non iniziano a danzare con l'intenzione di trasformare questa attività in una professione. Si tratta piuttosto di pratiche apprese fin dall'infanzia all'interno della comunità di appartenenza, come ricordano anche le interviste 9 e 11, che descrivono la danza come parte integrante della vita quotidiana nei contesti in cui questi generi si sviluppano. La

⁸³ Lipovetsky G. Serroy J. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* cit. p.128

diffusione dei video sui social media può però modificare radicalmente questa dinamica. Ciò che nasce come espressione culturale locale può improvvisamente raggiungere una visibilità internazionale e permettere ad alcuni performer di essere notati, invitati a esibirsi o a insegnare all'estero. In questo senso la viralità diventa uno dei canali attraverso cui talenti provenienti da contesti periferici riescono a emergere sulla scena globale. Parallelamente si osserva anche un cambiamento nelle aspirazioni delle generazioni più giovani. In molte delle aree geografiche in cui queste danze hanno origine cresce infatti il numero di ragazzi che provano a intraprendere la strada della danza in modo più consapevole, nella speranza di trasformarla in una possibilità concreta di lavoro e di miglioramento delle condizioni di vita proprie e della propria famiglia. La diffusione virale contribuisce quindi non solo a dare maggiore visibilità alle comunità di origine, ma anche a creare nuovi orizzonti professionali per chi pratica queste forme espressive. In questa prospettiva risulta utile richiamare il saggio *Content* di Kate Eichhorn, nel quale l'autrice riprende alcune riflessioni del giurista Yochai Benkler. Già nei primi anni Duemila, Benkler sosteneva che i sistemi di produzione culturale basati sulla partecipazione diffusa degli utenti avrebbero potuto favorire una più ampia individuazione e valorizzazione dei talenti. In modo simile, anche Henry Jenkins sottolineava come le forme collaborative di produzione culturale rendessero possibile la partecipazione di un numero sempre maggiore di individui alla creazione e alla circolazione dei contenuti, indipendentemente dalla loro posizione geografica o dal possesso di specifiche credenziali professionali. Allo stesso tempo Eichhorn osserva che i contenuti generati dagli utenti, una volta amplificati dalle piattaforme digitali, tendono spesso a superare il loro scopo originario e a trasformarsi progressivamente in risorse economicamente sfruttabili. L'autrice sottolinea inoltre come la centralità dei contenuti abbia contribuito a ridefinire il modo in cui le persone lavorano, giocano e vivono. In questo nuovo ecosistema mediale emergono dinamiche di mercato che coinvolgono una pluralità di attori. Da un lato vi sono giovani performer che riescono a ritagliarsi uno spazio nella vasta rete di contenuti digitali e tra i numerosi ballerini attivi nello stesso ambito. Dall'altro lato operano organizzatori, scuole di danza e promotori culturali che, a livello internazionale, invitano questi artisti a partecipare a workshop, spettacoli ed eventi. Attraverso questi incontri si sviluppano reti di collaborazione che contribuiscono alla formazione di comunità di ballerini sempre più globali, riunite attorno a momenti di apprendimento, scambio e trasmissione culturale. A questa prospettiva teorica si collega l'analisi proposta da Sacco e Calveri, secondo i quali la partecipazione culturale attiva, favorita anche dalla diffusione digitale dei contenuti, può generare effetti economici indiretti su larga scala. In altre parole, l'impegno culturale agisce come un fattore di crescita interna al settore, affiancando e integrando le modalità tradizionali di sviluppo economico dei comparti creativi. Dal punto di vista sociale, gli stessi autori sottolineano come le reti e le relazioni che si instaurano attraverso la partecipazione culturale

producano benefici più evidenti sul benessere individuale nei contesti in cui la partecipazione è intensa rispetto a quelli in cui è più limitata. Applicando queste osservazioni alla viralità delle danze, si evidenzia come la circolazione dei contenuti online non solo accresca la visibilità e le opportunità professionali dei performer, ma contribuisca anche a consolidare il senso di identità e coesione delle comunità di origine con le nuove che si sono create grazie alle connessioni permesse dai social media.

Accanto a queste prospettive emergono tuttavia riflessioni più critiche che riportano, nuovamente, a considerare gli effetti collaterali della diffusione accelerata di questi contenuti online. La viralità sui social trasforma le pratiche coreutiche in tendenze che spesso svuotano di significato i singoli passi. Questo meccanismo permette a utenti inesperti di riprodurre le sequenze senza coglierne il valore culturale profondo, privilegiando invece la codifica di movimenti ed estetiche funzionali esclusivamente a massimizzare la visibilità ed engagement; così come riportato dal quinto intervistato, il quale riferisce la propria esperienza a riguardo: “l’algoritmo mi ha suggerito questa ragazza che fa video di afro, ma fa sempre lo stesso balletto e la gente le mette like, si diverte. Ma io dico, ma una volta che ha avuto successo quel video lì, figo, ma fanne un altro! Lì vedi proprio che è asciuttissimo il video, c’è lei che fa dei movimenti, giusto per farli così perché quella è la fruizione che piace. Ma è sbagliata, fatta con l’ignoranza e che penalizza chi ha creato quel passo, inteso la comunità”.

Questa dinamica, come evidenziato dall’undicesima intervista, priva i creatori e gli artisti del loro diritto di riconoscersi pienamente nelle proprie invenzioni, poiché distorte o svuotate di significato durante il processo di vetrinizzazione. In questo contesto, gli intervistati sottolineano soprattutto il rischio percepito che la danza venga progressivamente subordinata alle sue versioni da *tiktoker*, pratiche legate alla moda ma disinteressate al contesto d’origine, come riporta l’intervistato numero 9: “poi la maggior parte delle cose che succedono adesso è che magari ci sono dei *trend*, uno lo fa e non sa neanche chi l’ha fatto e il paese da dove viene, lo fai e poi dopo passa perché adesso è tutta moda. Quindi, secondo me, bisogna integrare il fatto del profondo anche dentro le mode”. In questo contesto, la viralità si configura come un fenomeno ambivalente, in cui emerge la tensione tra la perdita di controllo sulle modalità di diffusione e la possibilità di valorizzare l’espressione artistica. Le comunità d’origine possono ottenere maggiore visibilità e nuove risorse, ma devono confrontarsi con il rischio che il significato e il valore culturale delle loro pratiche vengano parzialmente smarriti o reinterpretati.

Nella sezione successiva verrà affrontato il tema proposto agli intervistati riguardo al ruolo nella trasmissione culturale delle celebrità nei media, chiamate ad assumersi la responsabilità nei confronti delle culture impiegate nella produzione di contenuti destinati a un vasto pubblico di follower e fan.

Il caso dei Masaka Kids evidenzia come chi vanta un seguito globale possieda la capacità di promuovere e far conoscere i protagonisti di una danza assieme alla relativa cultura di appartenenza, o a quella che hanno semplicemente utilizzato nella realizzazione di una performance. Ciononostante, le celebrità spesso diffondono versioni modificate o distorte dei passi, senza riconoscere o citare le fonti originali, diventando loro stessi degli ostacoli alla conoscenza.

4.2 Le celebrità nella circolazione culturale digitale

Nello *script* delle interviste, solo la domanda numero 5 era esplicitamente dedicata a questo ambito e faceva riferimento all'analisi della *challenge* #JiggyWoogie condivisa da Jennifer Lopez sul suo profilo Instagram insieme all'influencer Enola Bedard, *creator* attiva principalmente su TikTok nella riproduzione di coreografie di diversi stili. L'obiettivo originario dell'inserimento di questa domanda era duplice: da un lato, sollecitare un confronto tra le diverse prospettive e generi coreutici rappresentati dai ballerini intervistati riguardo al fenomeno delle challenge in sé; dall'altro, indagare la loro posizione critica circa l'operato della cantante, la quale aveva preso parte a un trend di Dancehall senza citarne la fonte. Nello specifico, si è cercato di comprendere quale impatto tale omissione potesse aver avuto sulla scena Dancehall e se esistessero, nella memoria dei professionisti, esempi analoghi. Tuttavia, nel corso della ricerca, è emerso come il coinvolgimento delle celebrità in queste dinamiche rappresenti un tema ben più profondo e storicamente radicato, che precede di gran lunga l'avvento dei *trend* digitali. Sono stati gli stessi intervistati a sollevare spontaneamente il dibattito, fornendo diverse casistiche, sia positive che critiche, relative a performer e cantanti che, nel tempo, hanno integrato generi coreutici specifici nelle proprie performance. Tali riflessioni sono emerse con forza ben prima di affrontare la domanda sul caso di studio e, proprio per la rilevanza di questa tematica, si è deciso di dedicarne un'intera sezione a sé, mentre la domanda numero 5 verrà analizzata nel dettaglio nella successiva.

Le celebrità operano come catalizzatori dell'attenzione collettiva, orientando le tendenze e veicolando sistemi di valori attraverso la costruzione della propria identità pubblica. Tale dinamica precede l'avvento dei social media e affonda le radici nell'epoca d'oro dello star system hollywoodiano; tuttavia, oggi, i divi agiscono all'interno del processo di vetrinizzazione sociale in cui la distanza con il pubblico si dissolve a favore di una costante ricerca di genuinità. Questo fenomeno si manifesta chiaramente nelle performance per il riavvicinamento (Codeluppi, 2017), come può essere oggi la partecipazione a una *challenge* virale, dove la star rinuncia alla sua aura di inaccessibilità per abbracciare linguaggi estetici condivisi. Al di là della dimensione digitale, è necessario riflettere sulla risonanza che l'adesione di una star a pratiche culturali di matrice popolare, quali la Dancehall, l'Afro o l'Hip-Hop, esercita sulla propria fanbase. Si assiste, di fatto, a un'operazione di discesa simbolica, dove la celebrità si immerge in dinamiche coreografiche nate dal basso, simulando un'orizzontalità con l'utente comune. Questo può avvenire sia per il richiamo alle origini, come Burna Boy con la cultura nigeriana, che in tutti quei casi in cui il genere sia particolarmente apprezzato dalla celebrità e che ne faccia uso per la performance, come Justin Bieber e Pariss Gobbel nell'uso della Dancehall

Tale meccanismo genera un clima di emulazione e un'esultanza collettiva che, se da un lato democratizza l'accesso alla pratica, dall'altro alimenta una corsa alla riproduzione del contenuto spesso priva di consapevolezza critica. In questo scenario, la fascinazione per il divo rischia di trasformarsi in una forma di appropriazione culturale involontaria da parte della massa, dove l'atto coreutico, privato delle sue radici politiche e sociali, viene ridotto *trend* passeggero. Durante le interviste sono stati nominati numerosi artisti, perlopiù cantanti, i quali ebbero un ruolo fondamentale per l'ascesa dei generi tratti, sia dal punto di vista musicale che coreutico. Più nel dettaglio, verranno analizzate le casistiche riportate dal secondo, quarto, quinto, sesto e dodicesimo colloquio. Gli intervistati si sono serviti di questi esempi soprattutto in risposta alle domande riguardanti la trasmissione e l'appropriazione culturale, all'interno di un discorso volto a spiegare l'influenza che degli artisti nella fase commercializzazione dei generi più remoti e lontani dalla cultura standard del Pop. I cantanti e i performer citati dagli intervistati hanno fatto prevalentemente riferimento alla dimensione della musica urbana, con particolare riferimento ai generi Pop, R&B e Hip-Hop. L'analisi si è concentrata su artisti perlopiù afroamericani e afrocaribici, con le eccezioni di Justin Bieber e della coreografa Parris Goebel. Tra i nomi emersi figurano Rihanna, Sean Paul, Busta Rhymes, 50 Cent, Beyoncé, Ne-Yo, Burna Boy e Chris Brown. Dall'analisi dei colloqui è emersa una distinzione netta nelle modalità con cui tali artisti impiegano i linguaggi della Dancehall, dell'Afrobeats e dell'Hip-Hop, oscillando tra la rivendicazione identitaria e un utilizzo puramente performativo-estetico. Artisti come Rihanna, Burna Boy e Sean Paul, quest'ultimo riconosciuto come colui tramite il quale la Dancehall è diventata famosa a livello globale, incarnano una modalità di trasmissione consapevole, in cui le radici culturali sono parte integrante della propria *brand identity*. In questi casi, la rappresentazione coreutica e musicale non è un semplice ornamento, ma il fulcro di produzioni videografiche meticolosamente studiate, come nei casi di *Work* (Rihanna) o *Gbona* (Burna Boy). Il coinvolgimento di professionisti del settore garantisce un'adesione narrativa in cui scenografia e costumi si riallineano ai contesti geografici e sociali d'origine. L'estetica dei contenuti agisce quindi come un richiamo esplicito a uno specifico universo culturale, trasformando il prodotto commerciale in un veicolo di visibilità per l'identità afro-discendente e caraibica. Questa operazione di ricostruzione dell'immagine delle singole culture riadattate per la videocamera, impatta profondamente sulla percezione del pubblico globale, il quale si costruisce un'immagine di queste secondo i codici proposti dagli artisti. La celebrità, in questa dinamica, funge da garante di autenticità. Il secondo intervistato ha citato come esempio significativo il videoclip di *Push Back*, in cui Ne-Yo ha integrato alla canzone la performance di un gruppo di ballerini della scena Dancehall attraverso una coreografia curata da Laure Courtellemont, figura chiave per la diffusione del genere in Europa,

riuscendo così a fondere il prodotto pop con l'esposizione di una cultura all'epoca ancora di nicchia. Un aspetto collaterale di tale dinamica risiede nell'opera di commercializzazione e riadattamento dei generi alle aspettative del mercato europeo. Attraverso un processo di edulcorazione, vengono rimossi gli aspetti più radicali o sociali per attrarre un pubblico quanto più vasto possibile. Il quinto intervistato ha esemplificato questo fenomeno riferendosi alla prima diffusione dell'Hip-Hop in Europa, mediata dai videoclip trasmessi dal canale televisivo MTV, che privilegiò l'estetica patinata del gangsta rap rispetto alle radici più autentiche:

Se penso all'Hip-Hop, a quello più rurale e autoctono del Bronx, quando arriva in Europa è già edulcorato, magari con i vestiti sgargianti. L'Europa è sempre rimasta dieci anni in ritardo: arrivava da noi quello che in America si faceva un decennio prima. Adesso il processo è un po' più veloce, però faccio sempre l'esempio di MTV e della TV in generale: noi abbiamo visto il gangsta rap, ma non abbiamo visto che c'era tantissima altra roba prima. A noi è arrivato l'Hip-Hop più 'colorato', non la parte migliore. Credo che ci siano cose molto più interessanti da scoprire rispetto a 2Pac che fa la lotta con Biggie.

Dall'analisi dei colloqui è emerso come una seconda modalità con cui gli artisti adottano le danze nelle loro performance sia quella dello strumento performativo di spettacolarizzazione. Due esempi di questa tipologia sono Justin Bieber o Chris Brown, riconosciuti dagli intervistati per aver utilizzato i generi di danza analizzati come veicoli commerciali. All'interno di tale contesto la responsabilità della celebrità come portavoce culturale si affievolisce in quanto i passi non vengono scelti per il loro significato intrinseco ma per la loro efficacia scenica, come affermato dalla coreografa Parris Goebel nella sua intervista a Hit Network⁸⁴. Un esempio emblematico sottolineato nelle interviste riguarda il videoclip di *Sorry* di Justin Bieber, dove la Dancehall è stata impiegata come strategia per generare engagement dando vita a un contenuto virale grazie alla forza della coreografia. Similmente Chris Brown, citato esplicitamente nei colloqui 4, 5 e 12, è celebre per rielaborare passi provenienti da stili diversi rendendoli popolari per il solo fatto di averli eseguiti, spingendo il pubblico all'emulazione diretta nella partecipazione alla tendenza da lui innescata. Vengono di seguito riportati i passaggi di riferimento delle interviste 5 e 12:

Il fenomeno del Dougie con il tormentone *Teach me how to Dougie* è l'esempio perfetto di come certi contenuti online facciano milioni di visualizzazioni solo perché un estratto video diventa virale. In quel caso a diventare

⁸⁴ Hit Network, 2015, Star & Choreographer Of Justin Bieber's 'Sorry' Parris Goebel Chats About The Video [video]. <http://www.youtube.com/watch?v=rLjd0bndpu0>

virale è stato proprio il passo del Dougie. Ma come è diventato famoso davvero? Non è successo per la canzone o per il video originale ma perché Chris Brown lo ha ballato in discoteca. Io ho questo ricordo nitido in testa e in quel momento ho capito che la viralità poteva cambiare persino la danza. Fino ad allora per me l'Hip Hop era quasi come un Vangelo. Non dico che fosse scritto nei libri come la danza classica ma era qualcosa in cui dovevi avere fede e che non si poteva mettere in discussione. Se lo diceva una leggenda come Buddha Stretch allora era verità assoluta e ci dovevi credere per fede. Da quel momento però con Chris Brown che balla il Dougie a modo suo in discoteca ho capito che la fruizione della danza stava cambiando radicalmente. E di esempi successivi a questo potrei fartene altri duecento come, ad esempio, Crank That di Soulja Boy...;

Prendo il caso di Parris Goebel e vedo che lei propone un mix di stili incredibile dove dentro c'è davvero di tutto. In realtà quando guardo queste cose mi chiedo se questi coreografi non si limitino a vedere roba in giro o a inserire passi negli show e nei concerti accozzando elementi diversi senza sapere davvero di cosa si tratti. È un po' questa l'impressione che mi rimane. Penso anche a Chris Brown e mi ricordo di un video in cui emulava un passo dancehall. Lo faceva male o comunque un po' alla ciarlona e ti veniva da dire di no. Mi chiedo se lui sappia quanto i giamaicani ci tengano che le cose siano fatte bene. Poi è logico che per i giamaicani quello diventi un trampolino di lancio perché dicono “cavolo quello step nostro l'ha fatto Chris Brown” e allora lo utilizzano a loro favore.

Questa dinamica riflette il potere delle star di slegare un movimento dal proprio genere di appartenenza per trasformarlo in un'espressione esclusiva della propria immagine personale, come negli esempi riportati dagli intervistati, con degli step emersi proprio perché eseguiti da Chris Brown. Infine, come emerso dal capitolo precedente presentando la storia dei Masaka Kids Afrikana, un ultimo aspetto riguarda il potere delle celebrità nell'elevare le carriere dei performer attraverso una forza verticale che muove dal basso verso l'alto. Sono stati riportati casi iconici come il sodalizio tra Beyoncé e i Les Twins, prelevati dalla competizione *Juste Debout* e portati sui palcoscenici mondiali, o la collaborazione tra Tiziano Ferro e i ballerini italiani Emanuele Cristofoli e Fabio Cortesi nel videoclip di *Olimpiade*, divenuto famoso per aver portato il passo Hip-Hop *Harlem Shake* in Italia. Questi casi rappresentano esempi emblematici della forza verticale esercitata dalle celebrità, la quale si manifesta quando un artista di enorme successo sceglie di dare visibilità ai ballerini provenienti dal basso. In questo modo la star ha il potere di elevare i performer al grande pubblico, trasformandoli in professionisti riconosciuti a livello nazionale, operando sui singoli ballerini un processo di legittimazione analogo a quello descritto per i generi musicali.

Questo discorso scaturisce dalle riflessioni degli intervistati in merito ai temi dell'appropriazione e della trasmissione. Risulta quindi utile per analizzare il ruolo delle figure di influenza sociale sia

all'interno che all'esterno dei social media con particolare attenzione al loro impatto nella diffusione della cultura. Come detto in precedenza, le celebrità sono catalizzatori dell'attenzione e, quando assumono una particolare caratteristica stilistica per la loro *brand identity* o una loro performance, sono responsabili dell'immagine percepita dai loro fan e dal pubblico in generale. Il loro modo di operare, che sia di tipo celebrativo o performativo, ha una fortissima influenza diretta sulle comunità che vivono dietro a una cultura, venendo elevati o danneggiati dal filtro fornito dal divo. Per poter affiancare questo fenomeno alla teoria, risulta particolarmente utile il sociologo Pierre Bourdieu e la sua teoria riguardo il concetto di campo e di capitale. In primo luogo, le comunità di creatori e ballerini di una danza costituiscono quello che l'autore definisce come "mondi" o "universi", ovvero la definizione di campo: "un piccolo mondo sociale relativamente autonomo all'interno del mondo sociale più grande⁸⁵". Allo stesso tempo, le persone che abitano questo microcosmo sono in una reciproca relazione e sono costrette ad agire, definite dal sociologo come un campo di forze. Come si evince dal saggio *Sul concetto di campo in sociologia*, ognuno di questi universi si costituisce di due poli opposti: uno dell'autonomia e l'altro dell'eteronomia. Massimo Cerulo, curatore della prefazione, sintetizza efficacemente l'approccio di Bourdieu attraverso questa riflessione:

Ogni campo, nel processo della sua formazione, raggiunge un certo grado di autonomia, che lo porta a munirsi di proprie regole, di una propria legge interna e di accordi taciti o manifesti valevoli esclusivamente per gli appartenenti al campo in questione. Tuttavia, mai e poi mai un campo può rendersi completamente autonomo, altrimenti scomparirebbe, imploderebbe, crollerebbe su se stesso. Questo perché ogni microcosmo sociale è legato al macrocosmo sociale circostante da un rapporto di omologia, ossia di somiglianza strutturale. In altri termini quello che avviene all'interno di ogni singolo campo è la riproduzione, in prospettiva, di ciò che esiste se manifesta all'esterno di esso, nel mondo sociale globale. Da quest'ultimo ogni campo tra i quindi ispirazione e legittimità di esistenza, nell'ottica di un legame non recidibile. Come detto poc'anzi, inoltre, all'interno di ogni campo vi è una parte più autonoma, che tende alla chiusura nei confronti del mondo esterno, e una parte più eteronoma che, aprendosi al di fuori dei confini del campo, tende a commercializzarsi, a perdere quella caratteristica di autenticità che l'appartenenza al campo fornisce⁸⁶.

In questo contesto teorico, ogni attore sociale dispone di uno specifico capitale economico, sociale e culturale personale. Tali risorse, nel loro complesso, costituiscono il capitale simbolico, le quali determinano il posizionamento dell'individuo nel sistema sociale e la sua capacità di ottenere riconoscimento. Il divo, in virtù di un elevato capitale sociale, possiede il potere di orientare

⁸⁵ Bourdieu P. *Il campo politico* Armando Editore Roma 2002 p.52

⁸⁶ Bourdieu P. *Sul concetto di campo in sociologia* Armando Editore Roma 2019 pp.14-15

l'attenzione del campo sociale al quale appartiene, capacità aumentata esponenzialmente con i social media. Questo potere di influenza gli permette di legittimare o, al contrario, indebolire il complesso delle pratiche sociali, come le discipline in analisi. Sempre secondo Bourdieu, infatti, nel campo sociale chi detiene l'autorità ha la facoltà di imporre le proprie categorie interpretative, orientando la percezione e la valutazione della realtà degli altri membri. Applicando questa interpretazione sociale alle casistiche proposte, si può dedurre che, quando la rappresentazione culturale è consapevole e valorizzante, la celebrità agisce a favore del campo specifico del genere di danza in questione. Così facendo, influenza positivamente i ballerini, la zona geografica, gli usi e i costumi, promuovendo una narrazione che rispetti ed elevi la cultura presentata. In questo scenario, il pubblico globale fruisce il contenuto e viene guidato, allo stesso tempo, verso un'alfabetizzazione culturale che riconosce il valore della diversità e della scoperta. Tuttavia, qualora prevalgano le logiche della performance, si verifica una frammentazione del sapere perlopiù demolitiva per l'universo sociale trattato. Il fruitore non è più stimolato dalla complessità del sistema culturale rappresentato, limitandosi a consumare il contenuto e la performance dell'artista. Questo meccanismo genera, indirettamente, un circuito di invisibilizzazione delle comunità d'origine. Laddove la celebrità divenga l'unico volto associato a generi quali la Dancehall o l'Afrobeats, decisamente ora meno conosciuti rispetto all'Hip-Hop, ormai ampiamente trattato e manipolato, i gruppi che hanno creato e preservato tali linguaggi in contesti di marginalità vengono sistematicamente esclusi dalla narrazione. Essi rimangono materia di interesse solo per coloro che già li conoscevano o che hanno modo di indagare tramite altre fonti. Questa pratica, perciò, produce una limitazione che educa il fruitore alla sola ricezione del contenuto, portandolo a replicarlo con delle *challenge* e perpetuando un ciclo che scivola dall'apprezzamento all'appropriazione culturale. Tale insieme di dinamiche si inserisce in ciò che Pierre Bourdieu definisce violenza simbolica: un processo attraverso il quale la celebrità impone la propria interpretazione culturale a un pubblico vasto, che la recepisce e la interiorizza con naturalezza, senza percepirne l'arbitrarietà. Tuttavia, nel contesto dei social media, l'agire delle star mondiali è costantemente sottoposto all'indagine della rete, dove ogni azione viene commentata e inserita in un flusso ininterrotto di contenuti. In questo scenario, il capitale sociale e simbolico appare, in un certo senso, distribuito. Gli utenti rivendicano così il diritto di parola, attivando dibattiti, coinvolgendo le community attraverso commenti e post.

Questa analisi costituisce la premessa teorica necessaria per il caso di studio condotto con gli intervistati riguardante il coinvolgimento di Jennifer Loper alla *challenge* #JiggyWoogie. La ricerca è stata strutturata come un confronto critico, stimolando i partecipanti a riflettere sul ruolo delle star mondiali nella trasmissione culturale consapevole.

4.3 Caso di studio: Jennifer Lopez e la challenge #JiggyWoogie

L'obiettivo della quinta domanda è quello di raccogliere le opinioni dei ballerini intervistati riguardo a quanto accaduto su Instagram il 30 dicembre 2023, quando la cantante Jennifer Lopez pubblicò un video sul suo profilo Instagram in cui partecipava alla *challenge* #JiggyWoogie assieme alla creator Enola Bedard. La questione nasce dal fatto che, subito dopo la pubblicazione, la community dei ballerini Dancehall ha affollato la sezione commenti per segnalare la mancanza di riferimenti ai creatori originali (nella didascalia al post compaiono solo gli hashtag: CantGetEnough, JiggyWoogie, Remix, TikTok, ThisIsMeNow, Presave). Analizzando il post, infatti, ancora oggi si nota una miriade di pareri contrastanti: da un lato i fan entusiasti nel vedere JLO cimentarsi in una danza caraibica, dall'altro chi ha espresso disappunto nel constatare che la cantante non avesse rivolto alcun ringraziamento o credito agli ideatori del passo, correggendo questa mancanza con i relativi tag ed emoji della bandiera giamaicana. Il confronto con gli intervistati si è rivelato molto interessante poiché, appartenendo a generi diversi, hanno offerto punti di vista variegati. La *challenge* era stata creata dal gruppo giamaicano Dynamic Legends nel novembre 2023 e lanciata con l'hashtag #JiggyWoogie proprio con l'intento di diventare virale. L'obiettivo del gruppo era chiaramente quello di proporre una sequenza semplice e coinvolgente per tutti, poiché, entrando in un *trend*, i ballerini avrebbero potuto accrescere la propria fama, rendendo iconici i passi e la canzone creata appositamente. Questa casistica rientra dunque in quelle azioni intraprese dai creatori per ottenere seguito sui social e attirare più persone possibili sui propri profili, con lo scopo ultimo di essere ingaggiati per tour mondiali ed essere legittimati all'interno della cultura Dancehall. Una descrizione accurata di questa dinamica è emersa nell'intervista numero 11, in cui l'intervistato, rispondendo alla quinta domanda, ha chiarito fin da subito il legame tra la pubblicazione della danza e la volontà di diventare virali:

Diciamo che lo si fa esclusivamente per scopo di lucro, perché dietro c'è una mossa di marketing; è un mondo completamente diverso rispetto alla danza, ma è un rischio che bisogna assumersi nel momento in cui si decide di diffondere una challenge ed entrare in questa dinamica. Io utilizzo i social per farmi conoscere come crew, per far conoscere il mio passo o per divulgare, così da aumentare la mia fama ed essere eventualmente chiamato nei tour. In questo caso, lo scopo è diffondere il contenuto, e bisogna accettare che chi sta dall'altra parte abbia poi il diritto di usufruirne come meglio crede.

La *challenge*, una volta pubblicata, è diventata in pochissimo tempo una tendenza virale. Cercando l'hashtag specifico, è possibile rintracciare una vasta serie di contenuti che testimoniano il coinvolgimento sia di ballerini professionisti sia di utenti amatoriali. Questo scenario riflette pienamente il paradigma che Henry Jenkins contrappone alla tradizionale idea di viralità. Nel volume *Spreadable Media* (2013), l'autore suggerisce infatti di abbandonare la metafora del virale inteso in senso epidemiologico, che dipinge il pubblico come un ospite passivo di un contagio. Contrariamente, l'autore propone una definizione che si pone a favore del concetto di spalmabilità (*spreadability*). In questa prospettiva, la diffusione di un contenuto non è un evento accidentale, ma il risultato di una scelta deliberata degli utenti che decidono di far circolare un contenuto nel quale riconoscono una risorsa sociale o identitaria. In linea con la soluzione proposta, la *#JiggyWoogie challenge* è pienamente un contenuto spalmabile, poiché, per come è stata fatta la sequenza coreutica, essa invita alla replica e alla rielaborazione. Tuttavia, quando Jennifer Lopez si è inserita in questo flusso comunicativo senza citarne l'origine, ha operato verso una distorsione del modello partecipativo. La star, di fatto, ha interrotto la pratica della riproduzione come forma di apprezzamento, trasformando un atto di condivisione democratica in una dinamica di appropriazione unilaterale, dove il valore culturale è stato oscurato dalla visibilità del soggetto dominante. In questa dinamica, inoltre, non solo ha evitato la citazione ai creatori originali, ma ha anche utilizzato la canzone della *challenge* come occasione a proprio favore per promuovere il suo nuovo singolo *Can't Get Enough* (2024). Difatti, pur inserendosi nell'insieme dei contenuti appartenenti alla stessa denominazione, la versione della cantante si differenzia poiché utilizza come base di engagement il brano dei Dynamic Legends per introdurre dopo pochi secondi il suo prodotto in uscita. Jennifer Lopez ha, in tal senso, interrotto quel sistema di aspettative reciproche tra produttori e consumatori definito da Jenkins come *moral economy*. La sua partecipazione ha generato nella community Dancehall l'aspettativa che una star di fama mondiale potesse finalmente legittimare un genere ancora di nicchia, conferendo visibilità globale a creatori fino a quel momento poco noti, così come riferito nell'intervista 14:

Primo impatto? Positivo! Wow, una challenge creata da ballerini giamaicani Dancehall arriva a un pubblico talmente ampio, perché è Jennifer Lopez. Problema: non sono stati taggati. Di solito le persone sono abbastanza curiose quindi poi possono arrivare al creatore, ma la mancanza c'è. Il problema è che chi non conosce poi non si ricorda l'originale, ma la *celebrity*. Se non si tagga non si riconosce.

Tuttavia, riprendendo il pensiero di Bourdieu, proprio in questa dinamica si è consumato il primo e più profondo livello di violenza simbolica, poiché i creatori sono stati marginalizzati e, con essi, di

un'intera comunità culturale. Nel momento in cui Jennifer Lopez ha omesso i riferimenti ai Dynamic Legends, ha messo in atto una forma di appropriazione, utilizzando la *challenge* come occasione per accrescere il proprio capitale d'immagine. Questa dinamica coincide con quanto descritto dal sociologo francese, poiché la cantante, immettendo la propria versione nel flusso dei contenuti, ha di fatto delegittimato l'origine della creazione stessa. In questo modo, un intero “campo” è stato silenziato da un personaggio dotato di uno smisurato capitale sociale e, di conseguenza, di un enorme potere sulla definizione della realtà. È necessario, tuttavia, precisare che l'efficacia di tale espressione di violenza simbolica non è stata assoluta, poiché ha incontrato la ferma resistenza da parte della *community* più esperta. Siccome la violenza simbolica richiede, per definizione, l'accettazione passiva da parte di chi la subisce, in questo caso il meccanismo non è stato completo. La sezione commenti, come riportato in precedenza, si è trasformata in uno spazio di conflitto simbolico, dove i ballerini hanno attivamente rifiutato la naturalizzazione di questo processo, rivendicando la paternità del passo. Si è delineata di conseguenza una netta frattura nel pubblico digitale, tra una minoranza di danzatori impegnata a rivendicare i riferimenti autoriali e una vasta platea generalista per la quale l'invisibilizzazione degli autori è rimasta un dato di fatto. Per i milioni di utenti estranei ai codici e alle tradizioni di questa cultura, la versione proposta da Jennifer Lopez finisce per essere percepita come la fonte primaria, al pari di altre interpretazioni di ulteriori celebrità, un fenomeno che consolida l'idea della Dancehall come un patrimonio privo di vincoli e quindi liberamente manipolabile. Per poter comprendere la complessità del fenomeno analizzato e come questo sia percepito dal “campo” dei ballerini, riporto un passaggio della prima intervista:

L'inserimento della Dancehall al *Just Debut* (si riferisce all'edizione del 2026 della competizione di danza urban francese) è stato qualche cosa di impattante considerando che, purtroppo, ha portato a una nuova visione della Dancehall molto incentrata sul farsi vedere e poco sulla knowledge. Mentre la Dancehall è sempre stata conosciuta come danza dove la conoscenza è stata sempre riconosciuta come una parte importante per il ballerino. Il fatto è che anche per l'Hip-Hop era così un tempo, infatti era un po' il timore del rendere la Dancehall una danza conosciuta. Purtroppo, è il prezzo da pagare perché se si evolve in un determinato modo farà la fine dell'Afro e dell'Hip-Hop è un bel problema.

Come evidenziato dall'intervento, il rischio è che la cultura della partecipazione venga sostituita da una visione incentrata solo sulla performance individuale, sacrificando il rispetto verso la danza e la voglia di imparare la sua storia, che da sempre è il pilastro dell'identità di un ballerino. Si ripropone quindi una parabola già vissuta dall'Hip-Hop e dall'Afrobeats, dove il prezzo da pagare per la notorietà globale sembra essere lo smarrimento della propria profondità culturale.

Quello che sta accadendo nel campo di queste danze è in parte un'evoluzione naturale, ma è anche il risultato di un processo alimentato dalle celebrità. Queste ultime spesso agiscono come se non avessero la responsabilità di un pubblico mondiale, il cui modo di pensare e di agire dipende proprio dalle loro azioni. Le community online di ballerini e appassionati intervengono attivamente contro queste forme di violenza innescando discussioni e confronti. Un esempio recente risale a marzo 2026 quando un post di Facundo Vera Ramirez, noto come Facu Vera, ha sollecitato un dibattito aperto sulla progressiva contaminazione del genere e sulla perdita di studio e regolamentazione. Tale contenuto ha generato un confronto così intenso da rendere le analisi di questa tesi ancora più concrete e attuali. A tal proposito, il contributo della ballerina giamaicana Heyitsinspire offre l'occasione per richiamare un'ultima volta l'analisi di Bourdieu, fornendo nuovi elementi utili ad ampliare il raggio della discussione; riporto integralmente il suo intervento:

It's the simple fact that unfortunately we are a third world country with big dreams and ideas that are respected globally but have not necessarily been valued and accepted by our own people and government. Our own performance arts schools do not have a structured curriculum that teaches Dancehall. This is strictly a street style that was built from the hearts, sweat blood and tears of those who were present and active in each era. Now as a Jamaican, it is our responsibility to seek out the knowledge just as many people across the world do. However, we cannot forget that economically, most Jamaicans cannot afford to take 5 or 6 classes per month or week to access the proper knowledge. Bear in mind that teaching classes is a form of income if not the sole income of facilitators. So knowledge transfer locally is not happening at the frequency that it should or could be happening and there are many socioeconomic factors that cause this. So Dancehall dance is being rapidly exported while locals have very limited structured settings in which they get to consume and learn. After all we are a small island⁸⁷.

La testimonianza della ballerina giamaicana fornisce un ulteriore spunto di riflessione, spostando l'attenzione sul punto di vista economico e sociale. Si potrebbe affermare che l'attuale evoluzione di queste danze urbane emergenti sia il risultato di uno squilibrio di forze: chi possiede un maggiore capitale sociale tende a trasmettere una versione commercializzata della cultura, mentre la comunità d'origine non ha sempre le possibilità economiche per intervenire e correggere questa narrazione. I creatori originali finiscono così per essere silenziati dalla distanza geografica, sociale ed economica che li separa dalle figure più influenti nel campo. Questo intervento permette di riprendere

⁸⁷ Heyitsinspire commento a facundo_v.r "HOW IT SHOULD BE DONE?" *Instagram* 8 marzo 2026 <https://www.instagram.com/p/DVo8SbaDAzO/?igsh=N21qYzYwNDBuaW5y> [ultima visualizzazione 26 marzo 2026]

nuovamente la tesi di Bourdieu, secondo la quale l'idea di una cultura accessibile a tutti è una menzogna. Secondo l'analisi del sociologo, infatti, non è vero che l'accesso alla cultura è egualitario, poiché non sono uguali le condizioni di partenza. Sostenere che chiunque abbia la possibilità di studiare è una falsità, in quanto nasconde le enormi disuguaglianze che esistono nell'accesso all'istruzione. Per Bourdieu, infatti, è il capitale detenuto in origine dall'individuo a decidere chi può realmente accedere alla cultura. Attraverso la gestione di tale risorsa, i gruppi dominanti continuano a mantenere il proprio potere, nascondendosi dietro lo slogan illusorio della “cultura per tutti.”⁸⁸

Mettendo a fuoco l'intero campo di forze in gioco, si può comprendere pienamente il fenomeno che porta la fonte originale a perdere progressivamente il controllo sulla propria danza, ormai diventata proprietà dei social. Questo sguardo d'insieme permette di inquadrare meglio tutte le ramificazioni analizzate in precedenza in questa ricerca, dai processi di appropriazione e apprezzamento fino alle dinamiche delle *challenge*.

Partendo da queste basi teoriche e dalle tensioni emerse nel recente dibattito digitale, verranno analizzati di seguito i punti di vista degli intervistati riguardo al caso di studio di #JiggyWoogie. Arrivati a questo punto dell'intervista, sono stati mostrati due video: in primis la *challenge* originale pubblicata a novembre 2023 dei Dynamic Legends, seguita poi dalla versione della cantante Jenifer Lopez pubblicata un mese dopo l'esplosione della tendenza. Così facendo, tutti i ballerini, seppur di stili differenti, hanno potuto confrontare le due versioni del contenuto. In questo contesto si è rivelata molto interessante la differenza stilistica tra gli intervistati, elemento per cui le interpretazioni del caso di studio sono variate in base all'etica del genere di danza di riferimento. Da queste analisi è emerso come le forme di apprezzamento culturale cambino a seconda che si parli di Hip-Hop, Afrobeats o Dancehall. Questi tre stili sono realtà molto diverse tra loro e non possono essere ridotti a un'unica categoria, come invece vorrebbero fare i social media trattandoli tutti come lo stesso tipo di contenuto “intercambiabile” e “ricombinabile.”⁸⁹

Il grafico in figura 5 mostra, nella terza barra, come la maggioranza degli intervistati abbia categorizzato la versione di Jennifer Lopez della *challenge* come forma di appropriazione. I restanti intervistati si sono invece espressi verso un'interpretazione più permissiva, senza colpevolizzare la cantante, ma inserendola in quel flusso di contenuti generati con ignoranza. In questo contesto il termine si riferisce letteralmente alla mancanza di conoscenza dell'etica che gestisce questi generi di danza in espansione, approcciandosi come si farebbe con qualsiasi altra forma coreutica già istituzionalizzata nel mercato dei contenuti. Le interviste numero 1, 2, 3, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15 e

⁸⁸ Cfr. Bourdieu P. *Le forme di capitale* Armando Editore Roma 2015 p.5

⁸⁹ Cfr. K. Eichhorn, *Content. L'industria culturale nell'era digitale* pp.14-18

16 appartenenti alla prima categoria di macro-trend di risposte, hanno interpretato la mancanza di riferimenti come espressione di appropriazione culturale. In questi interventi si evidenzia, infatti, come l'attenzione sia stata spostata verso l'artista e il suo prodotto, danneggiando in questo modo gli autori, la cultura e la sua comunità d'origine. Nella prima intervista è stato chiarito fin dall'inizio l'errore commesso dalla cantante affermando che, di fatto, senza riferimenti la *challenge* non è più la stessa poiché per coloro che sono ignoranti in materia sembra essere una semplice performance eseguita da Jennifer Lopez e la compagna come contenuto puramente di intrattenimento. Senza il tag, dunque, lo scopo originario della *challenge* smette di avere senso e ne acquisisce uno nuovo. È inoltre da specificare che, nel formulare la domanda numero 5, non sono stati fatti riferimenti espliciti alla mancanza di tag dei creatori, aspettando l'eventualità che gli intervistati lo notassero da soli. In tutte le interviste, infatti, sono stati i ballerini a riportare questa assenza, definendo loro stessi l'accezione di questo gesto. Proseguendo, il secondo intervento si è concentrato maggiormente sull'esecuzione delle due performer all'interno del video, affermando che:

Alcuni passi sono cambiati molto pesantemente, per esempio verso la fine c'è molta interpretazione, penso più da parte della ragazza che l'ha guidata durante la costruzione della challenge, che chiaramente non penso segua i Dynamic Legends o magari ha visto solo la *challenge*, insomma, per un effetto farfalla che è arrivato fino a lì... però sì, come ho detto, forse già prima una cosa che un po' mi lascia perplesso appunto il fatto che c'è solo un hashtag che si riferisce alla canzone e probabilmente la challenge, così viene poi associata nel Net a quel a quell'hashtag lì però non so, forse un tag ai Dynamic Legends l'avrei messo per rispetto.

In questo caso, oltre al riferirsi alle modifiche effettuate sul contenuto coreutico originale, l'intervistato ha citato la mancanza di riconoscimento nei confronti degli autori, supportando in questo senso anche quanto affermato durante l'intervista numero 9, in risposta alla domanda riguardo al cambiamento della danza sui social: “magari non si apprezza neanche la genialità di determinate persone che creano delle cose. Sono tutti bravi a copiare, a imitare ciò che fanno i veri creatori, ma inventare qualcosa a volte è anche difficile”. Decisamente più critico è stato il quinto intervento, nel quale è stato fatto innanzitutto riferimento alla disparità di potere tra il creator e la celebrità mondiale Jennifer Lopez:

Questa cosa diventa un problema se chi poi fruisce è Jennifer Lopez, che ha una cassa di risonanza un po' più alta rispetto a Pasqualino nel suo garage, dove il suo video guardano in quattro. La potenza, anche parlando di numeri, guardandoli Jennifer Lopez ha fatto di più rispetto ai creatori addirittura. Ti dico, togliendo la parte

dove Jennifer Lopez non fa riferimento ai creatori. Questo sarà un sistema che continuerà ad autoalimentarsi nel senso che un domani sarà Jessica Bertolini a inventare uno step e ci sarà Tiziano Ferro che glielo prende, non c'è un tribunale.

L'intervento continua e aggiunge che, all'interno del sistema social, l'unica forma di rivalsa risiede nella potenza della pressione sociale. Così come Bourdieu sostiene che la violenza simbolica si manifesta quando gli altri tacciono e accettano passivamente quanto gli viene proposto dall'alto di chi ha più capitale, nei social la soluzione è di smuovere più utenti possibili. Nelle piattaforme, poiché il potere è distribuito e la parola è di tutti, la violenza simbolica non sarà mai assoluta, ma ricadrà solamente su coloro che non si oppongono o non ricercano altre verità. Per dare concretezza alla sua tesi, l'intervistato ha citato un episodio emblematico avvenuto nel panorama televisivo italiano: la controversia scoppiata ad Amici di Maria De Filippi riguardante il ballerino e coreografo Patrizio Ratto. L'autore ricorda come una coreografia di Ratto fosse risultata identica a un'opera dell'artista internazionale Sadek Waff, scatenando un vero e proprio conflitto mediatico. In quel caso, a fare la differenza non fu la direzione del programma, ma la reazione compatta della community danza italiana e di figure come il coreografo Chris, che denunciarono pubblicamente l'accaduto sui social. Questo esempio serve a dimostrare che, sebbene il grande pubblico possa restare nell'ignoranza apprezzando l'esibizione senza conoscerne l'origine, la mobilitazione collettiva e il rumore online restano le uniche armi efficaci per smuovere un'azione di violenza "dolce", così come la definirebbe il sociologo. In questo contesto il social, essendo il luogo della cultura partecipativa per antonomasia, interrompe la logica della ricezione passiva e si trasforma in un campo dinamico. La reazione degli utenti, che commentano, replicano e si scagliano a favore o contro un contenuto, conferma che ogni partecipante è una forza attiva all'interno di una struttura che impone il movimento costante. Questo dinamismo riflette quanto suggerito da Cerulo nell'introdurre la teoria sociologica di Bourdieu: "Il concetto di campo, che rappresenta una delle innovazioni apportate dalla sociologia bourdesiana, significa quindi uno spazio sociale abitato da persone che sono in relazione l'una con l'altra e che sono costrette ad agire.⁹⁰" Per quanto riguarda l'effetto subito dai creatori originali, in questo intervento il punto di vista si è spostato sul lato prettamente economico:

questa situazione ha avuto un impatto negativo sugli autori della challenge. Personalmente ne sarei molto amareggiato, e credo sia una reazione naturale per chiunque: per questo sottolineavo l'importanza di presidiare ogni spazio possibile sul web. In un contesto come quello di TikTok, dove le visualizzazioni si traducono

⁹⁰ Bourdieu P. *Sul concetto di campo in sociologia* cit. p.11

direttamente in guadagni, una star come Jennifer Lopez ha generato un profitto concreto grazie a quel contenuto. Se facciamo un esempio pratico e ipotizziamo che lei abbia incassato 10.000 dollari per quel video, chi risarcirà i creator originali? Quei soldi non arriveranno mai nelle loro tasche, ed è proprio questo squilibrio economico a causare profonda frustrazione.

Negli interventi successivi Jennifer Lopez viene perlopiù identificata come personaggio pubblico, capace di portare il genere di nicchia a una conoscenza decisamente più ampia ma che, per come è stato veicolato il contenuto, ha subito un grave sacrificio in termini veridicità e rispetto a favore del *personal branding* della cantante. Tutti gli intervistati concordano che la mancanza di citazione della fonte non è stata solo una svista, ma una decisione consapevole che ha trasformato la *challenge* in un prodotto, come sottolineato nell'intervista numero 11:

Prendiamo di una *challenge* entrata nei trend: spesso sfocia in dinamiche che hanno esclusivamente uno scopo di lucro. Dietro c'è una mossa di marketing, un mondo completamente diverso da quello della danza pura, ma è un rischio che bisogna assumersi nel momento in cui si decide di diffondere una *challenge* e di entrare in certi meccanismi. In sostanza, io utilizzo i social per farmi conoscere come Crew, per divulgare il mio passo, per far sì che io diventi ancora più famosa e venga magari chiamata nei tour; o semplicemente perché faccio parte di questo mondo e uso i social come li usiamo tutti. In questo contesto, dove lo scopo è diffondere, chi sta dall'altra parte si sente in diritto di usufruirne come meglio crede. La mia opinione, in questi casi, è: chissà se chi sta rifacendo quel passo sa davvero da dove arriva, cosa significa e cosa stiamo facendo? La mia prima impressione, sinceramente, non è stata: 'Oddio, che figo, anche Jennifer Lopez conosce questi step'. Probabilmente hanno dovuto fare una collaborazione, perché di questo si parla, nata esclusivamente con l'obiettivo di restare nel *trend*, seguire l'onda e fare quello che il marketing impone. Lo trovo comprensibile, ma trovo profondamente sbagliato che non abbiano inserito il riferimento agli autori originali.

In tal senso, l'undicesimo intervento evidenzia il processo di risemantizzazione dei contenuti generati dagli utenti: una volta resi pubblici, questi passano da strumenti di diffusione culturale a oggetti arbitrariamente ricombinabili dal pubblico. Quanto affermato rispecchia concretamente quanto affermato da Kate Eichhorn in *Content*: "i contenuti generati dagli utenti, quando vengono amplificati, superano il loro scopo originario e diventano in corso d'opera delle risorse sfruttabili economicamente"⁹¹. La cantante ha quindi sfruttato l'onda del successo di questa *challenge*, entrata nel *feed* di milioni di utenti, per promuovere la prossima canzone in uscita, estirpando il contenuto

⁹¹ Eichhorn K. *Content. L'industria culturale nell'era digitale* cit. p.33

dal suo obiettivo originale verso dinamiche di marketing e di *personal branding*. Il terzo intervistato ha identificato in questa azione l'atto di appropriazione culturale, sfruttando una risorsa nata per diffondere conoscenza a oggetto commerciale utilizzato per il proprio tornaconto. Come teorizzato da Bourdieu, assistiamo qui a un processo di riconversione⁹²: il capitale culturale del gruppo Dynamic Legends è stato inserito nel mercato digitale per essere trasformato in capitale economico attraverso un'azione di promozione commerciale. Più nel dettaglio, secondo la definizione del sociologo, questo caso di studio si inserisce perfettamente nel processo di espropriazione simbolica. Questa prevede, infatti, l'appropriazione e risemantizzazione da parte di un agente con alto capitale di una pratica prodotta da coloro con minori risorse. Difatti, la *challenge* è stata creata dal gruppo giamaicano con lo scopo di diffondere e affermare le proprie creazioni (capitale culturale incorporato) all'interno della piattaforma social (capitale sociale). Quanto riportato da Jennifer Lopez, senza citare gli autori ma inserendo solamente il riferimento generale alla *challenge* attraverso il suo hashtag, vuole sfruttare l'engagement del *trend* per promuovere la canzone in uscita. Si tratta, in quest'ottica, di una conversione dissimulata, che frutta la partecipazione a una *challenge* per aumentare il valore economico finale sugli ascolti del nuovo singolo, oltre che a rinnovare il capitale simbolico. È evidente come la cantante non abbia fatto una scelta estetica casuale, bensì abbia utilizzato il *trend* nel suo periodo di spicco per vetrinizzare il proprio prodotto, a conferma di quanto affermato dal sociologo⁹³.

Dall'analisi delle risposte emerge chiaramente una forte preoccupazione per il modo in cui la Dancehall viene presentata al pubblico meno esperto. Questa narrazione rischia di attirare nuovi allievi sulla base di una versione edulcorata e più simile all'Hip-Hop che alla propria natura originale come sottolineato nell'intervista 8 e questo finisce per creare false aspettative. Come già accennato nell'intervista 4 sempre più persone iniziano a frequentare le scuole di danza sperando di ritrovare esattamente ciò che vedono online perché sui social tutto sembra semplice e alla portata di tutti. Questo fenomeno è amplificato quando a diffondere certi contenuti sono icone come Jennifer Lopez che godono di un'eco sociale enorme. Nell'intervista 10 viene riportato il caso concreto di persone che si sono avvicinate all'Afrobeats basandosi solo sulle challenge di TikTok o Instagram ma che hanno poi smesso di frequentare i corsi dopo aver scoperto la reale complessità della disciplina.

In definitiva, per tutti gli aspetti riportati dagli intervistati in questa prima categoria di risposte, il caso della partecipazione ambigua di Jennifer Lopez alla *challenge* si è dimostrata essere una concretizzazione della definizione di appropriazione culturale sui social media. Contrariamente, il

⁹² Bourdieu P. *Le forme di capitale*

⁹³ Bourdieu P. *La distinzione. Critica sociale del gusto* Il Mulino Bologna 1979

secondo gruppo si è schierato verso una forma di giustificazione nei confronti della cantante, inserendo il caso di studio in quella forma di appropriazione determinata dall'ignoranza. In linea con quanto esposto nel secondo capitolo, emerge come le piattaforme favoriscano spesso una colpevolizzazione immediata dell'utente, spesso sfruttando il concetto di appropriazione culturale. Questo accade perché si tende a isolare il singolo contenuto, ignorando le dinamiche complesse che vigono al di fuori dei social media. Più nel dettaglio, si inseriscono in questa categoria interpretativa le interviste numero: 6, 9, 12, 4.

Gli interventi sono, in questo caso, molto più variegati nelle interpretazioni della *challenge* mostrata. L'intervista numero 9, ad esempio, esprime chiaramente la posizione di Jennifer Lopez come un personaggio pubblico dalle grandi potenzialità di trasmissione ma che, non conoscendo le regole della cultura, non ha agito rispettandole. Avrebbe dunque trattato, complice dell'influencer in collaborazione con lei, la *challenge* e il suo contenuto alla pari di qualsiasi altro post Instagram:

Non è mica sbagliato copiare, però lo devi saper fare anche. Lei l'ha soltanto fatto a livello di ballo così e basta, non è tanto appropriazione ma ha peccato di attenzione e intelligenza, perché tutti noi sappiamo che le *challenge* quando le fai le devi citare. Che poi l'ha fatto anche con l'altra ragazza, poi da come vedo sembra che sia l'altra ragazza ad averlo fatto e poi ha messo in collaborazione Jennifer. Quindi anche l'altra ragazza doveva essere anche intelligente e dirlo. Secondo me non hanno avuto l'accortezza, sta a te, poi dopo, mettere a posto tutto tramite scuse piuttosto che dire "non lo sapevo". Secondo me non è tanto appropriazione ma direi più che non sono stati attenti.

Similarmente si posiziona l'intervista numero 12, nella quale viene trattato il fenomeno più su un piano di fruizione sociale e geografico della cultura in America:

La cosa che mi chiedo di lei, come anche di Ciara o altri artisti come Chris Brown, che hanno emulato *moves* nei loro video, *challenge*, TikTok. Quello che a me sorregge vedendoli è se in realtà loro sappiano di cosa si tratta. Nel senso è anche vero che in America, negli Stati Uniti, hanno una visione forse molto più fluida e flessibile delle cose, cioè secondo me siamo noi molto più settoriali e molto più rigidi. In realtà è un'occasione persa, poi magari per loro è solo movimento, per loro magari la danza è la danza.

L'intervista numero 4 applica nel concreto quanto già affermato in precedenza riguardo la concezione di appropriazione culturale sui social media, sottolineando come il caso analizzato non sia isolato, ma frutto di un ciclo perpetuato per ignoranza. Per questo motivo l'assenza di citazioni ai creatori e

riferimenti alla cultura originaria sono perlopiù azioni nate dalla mancanza di attenzione e conoscenza, senza aver necessariamente intaccato la comunità Dancehall per questo. L'unico effetto scaturito dalla partecipazione della cantante può essere rintracciato nella curiosità generata nei fan:

Probabilmente JLO e la ragazza che le sta accanto, non sanno che è una *challenge* giamaicana, e quindi l'hanno fatto ingenuamente. È vero anche che non sei la prima scappata di casa, ecco. Ci poteva stare avere un occhio di riguardo in più per la fonte. Penso però come prima: il limite è veramente molto sottile, quindi non so quanta cattiveria ci sia dietro e quanta ingenuità e ignoranza intesa in senso buono. Al massimo può aver incuriosito, c'è gente che segue già JLO, che quindi è una fetta di persone che magari non seguono la Dancehall, qualcuno di quella fetta può essersi incuriosito, aver detto: “aspetta questa cosa è diversa rispetto a quello che fa Jennifer Lopez, che cos'è?” e si è formato e si è avvicinato. Oppure semplicemente ha detto: “wow Jennifer Lopez fa questa cosa rifacciamola anche noi”, quindi ha perpetuato il ciclo di gente che ripete cose senza sapere quello che fa e non si sono avvicinate, però non penso abbia tolto qualcosa a chi prima seguiva la Dancehall.

Per concludere, riporto il confronto tra le interviste 3 e 6, appartenenti a due gruppi di risposta differenti. Queste, infatti, sono risultate essere completamente antitetiche nel posizionare l'azione di Jennifer Lopez nel campo dell'appropriazione culturale. Infatti, se da un lato le origini della cantante sembrano essere superficiali nella questione, dall'altro fungono da scusante per le sue mancanze. Nel terzo intervento, inserito nel primo macro-trend di risposte, il caso di studio viene definito come un esempio calzante di appropriazione culturale nei social media, aggravata soprattutto dal capitale sociale del personaggio pubblico. La cantante avrebbe infatti potuto donare grande visibilità al genere Dancehall e alla sua comunità, donando ai suoi creatori una visibilità globale e capillare permessa grazie alla sua influenza. La mancanza di rispetto non viene giustificata nemmeno dall'ignoranza della *cultural appreciation*; al contrario, essa conferma come il contenuto coreografico sia stato vittima di una risemantizzazione forzata:

Partiamo dal presupposto che Jennifer Lopez ha sempre un mentito sulla sua identità. Nel senso che, questa è una premessa che può anche andare fuori dal tema però, secondo me, potrebbe essere utile per capire. JLO si è sempre spacciata come quella del Bronx, se non ricordo male “Jenny from the Block”. In realtà è sempre cresciuta in modo assolutamente normale. Non ha queste grandi origini latine, perché lei non parla nemmeno lo spagnolo. Effettivamente se dobbiamo parlare di appropriazione culturale qua ci siamo. È una conferma quei casi in cui si ha proprio un'appropriazione culturale, perché vediamo che un grande personaggio come JLO sta facendo dei passi spalmati un po' come se li stesse facendo su TikTok, senza un grande senso. Con un remix dietro della canzone della *challenge* remixata con lei, con le sue parti. È un bellissimo esempio di

appropriazione culturale, abbastanza evidente. Anche perché non ci sono riferimenti, ho visto anche negli hashtag, ce n'era solamente uno per la *challenge* e basta. Quindi non c'è riferimento, poteva mettere anche una bandierina o semplicemente "Dancehall" o "Giamaica", per dare voce però non lo ha fatto.

Il sesto intervento si pone all'opposto, infatti, in questo caso le origini di Jennifer Lopez bastano a scusarne le imprecisioni tecniche. Spostando il focus dal contenuto all'appartenenza culturale dell'artista, l'analisi sottrae implicitamente la sua *challenge* a qualsiasi accusa di appropriazione culturale:

Partendo dal presupposto che Jennifer Lopez, arrivando dal ghetto, secondo me sa benissimo cos'è l'appropriazione culturale. Sa qual è la difficoltà per una persona di farsi strada nel mondo popolare passando da qualcosa che per te è cultura e rappresenta la vita. Lei ha conoscenza di cosa succede a una persona quando ha bisogno di farsi vedere, sta facendo qualcosa di innovativo e utilizza, ad esempio, lo strumento della *challenge* per rendersi popolare. Proprio perché conosce l'Hip-Hop e ciò che c'è dietro quella cultura, lei sarebbe in grado di non appropriarsi culturalmente di una cosa. Tuttavia, proprio perché lo sa, a maggior ragione poteva essere molto più chiara: invece di limitarsi a portarsi a casa le *views* facendo un *trend*, poteva portare notorietà ai ragazzi che l'hanno ispirata. Anche senza dar loro tutti i meriti, bastava scrivere "ispirato da" o "la mia *challenge* è diversa, ma è ispirata a...". Doveva trovare un modo per far girare i suoi contenuti senza tagliare il ponte con questi ragazzi. [...] Non sono per la condanna a prescindere, ma per quei ragazzi poteva essere un trampolino di lancio. Lei si è quasi approfittata della distanza temporale sperando che la gente non facesse il collegamento, ma il pubblico sui social è attento. Non hai pestato i piedi a qualcuno in una città che conosci solo tu, sei andata a pestarli in Giamaica. Alla fine, il punto è questo: non capisco l'errore. Se lo fa un'americana popolare come Miley Cyrus è grave, ma se lo fa lei, che è latina e afrodiscendente, è peggio.

In ripresa della teoria sociologica di Bourdieu, quanto affermato dal sesto intervistato si inserisce nella dinamica descritta come *hexis corporea*: "rappresenta la mitologia politica realizzata, incorporata, divenuta disposizione permanente, modo duraturo di tenersi, di parlare, di camminare e, di conseguenza, di sentire e di pensare"⁹⁴. Jennifer Lopez possiede infatti un *habitus*⁹⁵ generalmente legato alla scena urban, al mondo latino e alla lotta per l'affermazione in una società dominata dallo

⁹⁴ Bourdieu P. *Il senso pratico* Armando Editore Roma 2005 p. 111

⁹⁵ "Rappresenta una sorta di mappa della quotidiana esistenza che ognuno di noi si costruisce e scopre pian piano col passare degli anni. L'*habitus* è un insieme di principi generatori di pratiche, un sistema di schemi di percezione e di disposizioni, ma è anche struttura strutturata e strutturante, ossia legata sia alle relazioni oggettive nelle quali gli agenti sono immersi, sia alle percezioni personali attraverso le quali ognuno di noi incorpora le situazioni sociali nelle quali vive e, contemporaneamente, agisce all'interno di esse". (Bourdieu P. *Sul concetto di campo in sociologia* cit. pp. 15-16)

stereotipo della donna bianca. Per questo motivo la sua partecipazione a una *challenge* di origini giamaicane appare altresì corretta, proprio perché il suo habitus entra in risonanza con la danza praticata. Il pubblico può riconoscere nel capitale culturale incorporato della cantante una naturalezza di appartenenza che la legittima, sottraendo agli occhi dei meno esperti la componente di appropriazione culturale derivante dalle citazioni mancanti. Gli interventi più critici sono stati forniti infatti da coloro con più conoscenza culturale di quanto rivisitato da Jennifer Lopez, percependo nello scontro tra l'habitus dell'artista e l'origine della pratica una violenza simbolica dissimulata.

Il caso di studio ha rappresentato un'ottima occasione per mettere in pratica le considerazioni apprese nelle risposte precedenti riguardo le dinamiche di concettualizzazione dell'appropriazione culturale sui social media. Poiché il contenuto è stato creato con scopi di diffusione ed esplorazione da creatori originali della cultura giamaicana, si è assistito a una vera e propria risemantizzazione del contenuto stesso. In questo senso appaiono centrali le riflessioni di Kate Eichhorn riguardo ai contenuti social e a come questi, una volta pubblicati, possano essere non solo rivisitati ma cambiati completamente di scopo. Essi assumono infatti una valenza economica e, come affermato dagli intervistati, un aspetto commerciale e di marketing. La *challenge* e la sua danza sono diventate merce per la promozione di un prodotto a se stante rispetto al contenuto originale, alla cultura e ai suoi creatori. La gravità di quanto fatto dalla cantante varia a seconda dell'interpretazione che le viene data, diventando espressione di quanto affermato in precedenza rispetto alla concezione difficile dell'appropriazione culturale, alla sua linea sottile e all'abuso del concetto da parte della società democratica del social. Sono stati sollevati interventi più delicati rispetto alla questione etnica e alla rispettiva valutazione di appropriazione culturale, ma rimane comunque centrale la questione del ruolo delle celebrità come portavoce della cultura. Si tratta di persone con un vasto capitale sociale ed economico, ma non necessariamente culturale, che sono capaci di esaltare la cultura o di subordinarla al proprio prodotto. È risultata molto utile la teoria sociale di Bourdieu per comprendere il potere di influenza dei personaggi pubblici verso l'audience, pur riadattandola nello scenario democratico dei social dove il capitale economico e sociale assumono forme diverse. Tornano molto utili anche le considerazioni riguardo al sistema già affrontato di *cultural appreciation*, evidenziando l'importanza dell'aspetto didascalico dei contenuti in questa dinamica. Il caso di studio sembra inserirsi nel ciclo di contenuti che perpetuano il processo di appiattimento culturale tramite la superficialità, dove la presenza di Jennifer Lopez sembra annullare la derivazione culturale del contenuto favorendo quella successione di messaggi che alimentano l'ignoranza ma anche l'eventuale curiosità. Questo riprende la concezione fondamentale dell'arbitrio degli spettatori di voler approfondire con gli strumenti che gli vengono forniti. Altrettanto degno di nota è l'azione fatta della community ballerina nei commenti, la quale sembra essere stata l'unica forma di salvezza verso la possibile violenza simbolica del caso

di studio. Questa iniziativa trova pieno riscontro nell'analisi condotta da Lipovetsky e Serroy in merito alla vasta gamma di critiche e moniti relativi al degrado culturale, contrapponendosi alla tendenza verso l'immatùrità dei fruitori e al progressivo decadimento dell'esistenza sociale e del pensiero critico. L'unica forza dei social media nel campo culturale sembra essere dunque la forza della community con capitale sociale e culturale, dove il capitale simbolico non determina necessariamente un potere assoluto sulla determinazione della realtà proposta. La *challenge* rivisitata dalla cantante è così espressione della dinamica prevalente dei social media di vetrinizzazione del sé e della instabile presenza della cultura in questa. Infine, il caso di studio mette in evidenza come il processo di commercializzazione di culture fino ad ora marginali sia un fenomeno in via di sviluppo, rendendo questa ricerca parte di un fenomeno in cambiamento costante. Questo processo non riguarda solo i social e i suoi contenuti ma le persone che lo vivono tutti i giorni, tra i ballerini, la comunità originaria e gli utenti che si inseriscono nella dinamica di trasmissione della cultura.

Conclusioni

La presente ricerca ha esaminato in modo esaustivo la complessa coesistenza dei prodotti culturali coreutici all'interno del sistema dei social media. La raccolta di dati qualitativi attraverso sedici interviste semi strutturate ha permesso di ottenere risultati variegati ed estremamente rappresentativi del fenomeno studiato, concentrando le analisi sul complesso repertorio umanitario che questa transizione racchiude. Attraverso la raccolta e l'indagine tematica degli interventi, è emersa una stretta connessione tra la produzione di contenuti coreutici nel formato delle *challenge* con la teoria della vetrinizzazione e dell'economia del sé. L'argomento trattato ha permesso, inoltre, di poter analizzare l'attuale società dei social media studiando di conseguenza i nuovi confini dell'attenzione, della fruizione e della produzione dei contenuti. Particolarmente interessante, è stato analizzare l'inserimento della danza come prodotto culturale all'interno delle dinamiche virali. Il confronto diretto con i ballerini ha permesso di comprendere dall'interno il mutamento digitale in atto, considerandolo dal punto di vista delle esperienze personali. La danza, in quanto performance, si è dimostrata essere la nuova frontiera di presentazione del sé, venendo impiegata al pari di un contenuto scomponibile e rivisitabile. Nella ricerca è emerso il ruolo valorizzante delle piattaforme social nella trasmissione culturale dei generi di danza marginalizzati, specificatamente nell'istituzionalizzazione della Dancehall e Afrobeats. Le *challenge* sono risultate essere la principale causa del processo di commercializzazione di questi generi, mutando da linguaggio corporeo identitario di comunità con un profondo retaggio storico di resistenze a passaggi semplici e replicabili, volti alla viralità. Tale mutamento si è configurato come intrinsecamente ambivalente, oscillando in una tensione tra la *cultural appropriation* e *appreciation*. Analizzando questo argomento è emersa inoltre la rilevanza del tagging come pratica che evidenzia l'utilizzo dei linguaggi coreutici in accezioni rispettose culturalmente consapevoli. Pertanto, è stato possibile confermare l'influenza valorizzante delle attività social sulle comunità d'origine, portando concreti miglioramenti in termini socioeconomici individuali e collettivi verso le popolazioni in via di sviluppo. Sul medesimo piano, tuttavia, si collocano le conseguenze dannose a loro danno ogniquale volta le origini di una danza virale vengono oscurate e subordinate da un performer esterno. Un ruolo rilevante in queste dinamiche si è dimostrato essere quello della celebrità, confermando la potente influenza di queste figure catalizzatrici dell'attenzione. Tali figure risultano determinanti nella costruzione dell'immagine percepita dal pubblico di culture ancora poco conosciute, sulla base delle rappresentazioni condivise. Un ulteriore aspetto confermato dallo studio risponde positivamente alla domanda di ricerca proposta, individuando nelle *challenge* uno strumento di trasmissione degli aspetti storici e culturali di una

danza virale, pur dipendendo dalla volontà del singolo utente e dalle modalità di impostazione della sequenza coreografica e della sua componente didascalica. Inoltre, dalle interviste emerge come i contenuti stessi costituiscano il mezzo attraverso cui la danza sta subendo un processo di risemantizzazione, passando da linguaggio condiviso legato a usi e costumi a merce orientata a finalità economiche. In questo senso, l'ipotesi proposta riguardante la progressiva perdita culturale dei generi di danza diventati virali è stata confermata dalla maggioranza degli intervistati. Tuttavia, è stata proposta una seconda modalità di lettura interessante, la quale porta a interpretare il fenomeno analizzato come una forma di evoluzione culturale spontanea, nella quale le danze si starebbero adattando ai nuovi strumenti di trasmissione per sopravvivenza necessaria e, per questo motivo, si stiano evolvendo in una forma edulcorata. Questo mutamento, che colpisce sia la forma che la sostanza delle danze, è volta principalmente alla soddisfazione dei canoni richiesti dalle *challenge* finalizzati all'apprendimento rapido accessibile per chiunque. Dall'analisi delle risposte fornite, tuttavia, ne risulta una valutazione prettamente critica, indentificandovi la progressiva perdita di valori e disciplina legati tradizionalmente alla danza. Nel complesso è risultata evidente la reciproca influenza tra il sistema dei social media e la realtà concreta legata al mondo coreutico. Infine, la domanda di ricerca proposta riguardo al cambiamento della danza nell'incrocio col digitale è stata ampiamente accolta, potendo confermare l'ipotesi di semplificazione a favore della mercificazione, commercializzazione e vetrinizzazione dei prodotti culturali coreutici. In conclusione, dall'analisi complessiva emerge un elemento trasversale che accomuna le diverse riflessioni, confermatosi altresì quale fattore causale dei fenomeni analizzati. A costituire il vero focus dello studio, pertanto, non sono i social media, quanto più i singoli individui che agiscono all'interno del sistema analizzato. La responsabilità dei processi di cambiamento, valorizzazione e perdita risiede nei soggetti che assumono il ruolo di portavoce, chiamati a proporre contenuti culturalmente ricchi nel rispetto delle origini e delle comunità di riferimento. La correzione della trasmissione superficiale richiede, da un lato, che chi vive direttamente tali culture scelga consapevolmente di trasmetterle; dall'altro, che i fruitori dei contenuti sviluppino la volontà di oltrepassare la mera dinamica dell'esposizione del sé e della ricerca del consenso immediato. In tale prospettiva, considerare questi contenuti non come mode effimere, ma come espressioni di tradizioni e storie profonde, costituisce una condizione necessaria per riconoscere il valore di resistenza che tali danze incarnano. Sebbene l'appiattimento rappresenti un rischio intrinseco alla cultura digitale ipermoderna, l'analisi critica e il rispetto per ciò che eccede la dimensione dello schermo rimangono strumenti imprescindibili per preservare l'essenza dell'espressione umana. La viralità rappresenta uno strumento distintivo della società contemporanea, capace di accelerare e amplificare la circolazione dei contenuti; ciò nonostante, la direzione e gli esiti di tali processi rimangono determinati dalle scelte e degli individui.

Approfondimenti e prospettive future

La sezione di approfondimento si concentra su due ulteriori linee di riflessione emerse nel corso dell'analisi, già introdotte rispettivamente nel secondo e nel quarto capitolo, relative ai processi di creolizzazione della danza e alla possibile riproduzione di stereotipi di genere all'interno dell'ecosistema dei social media. A tal fine, nelle ultime tre interviste sono state introdotte due domande supplementari, successivamente sottoposte anche ad alcuni partecipanti precedentemente intervistati mediante sessioni di follow-up, con l'obiettivo di approfondire in modo mirato tali tematiche. Le domande proposte hanno indagato, da un lato, la percezione della possibile formazione di un linguaggio coreutico ibrido, orientato alla viralità e caratterizzato da una semplificazione delle componenti espressive originarie; dall'altro, le dinamiche di reinterpretazione dei movimenti femminili, come il Wine, spesso oggetto di fraintendimenti e letture riduttive in contesti privi degli strumenti culturali necessari alla loro comprensione: "hai la sensazione che sui social si stia creando un miscuglio di stili dove l'essenza della danza viene semplificata per creare qualcosa di virale?"; "certi movimenti femminili, come il Wine, hanno radici e significati profondi, ma sui social questi movimenti vengono spesso visti come volgari o espressioni puramente sessuali da coloro che non ne conoscono il significato. Secondo la tua esperienza, cosa succede quando un passo di questa portata arriva sullo schermo di chi non ha gli strumenti per capirlo?"

La prima questione ha sollecitato una riflessione critica circa l'emergere di forme coreutiche ibride, talvolta concepite in funzione delle logiche dei social media, evidenziando tensioni tra accessibilità, diffusione e perdita di complessità semantica. La seconda ha invece permesso di raccogliere testimonianze dirette relative allo scarto interpretativo che si verifica nella ricezione di determinati movimenti femminili, quando questi vengono decodificati attraverso codici culturali estranei, contribuendo in alcuni casi alla riproduzione di stereotipi e semplificazioni. Gli interventi aggiuntivi hanno complessivamente restituito un riscontro significativo rispetto a entrambe le prospettive, confermando la rilevanza delle criticità emerse e aprendo ulteriori possibilità di indagine in merito alle trasformazioni contemporanee del linguaggio coreutico nei contesti digitali. I risultati emersi consentono di confermare entrambe le ipotesi di ricerca formulate in fase preliminare, evidenziando come i social media incidano in maniera significativa sia sulla trasformazione del linguaggio coreutico, sia sulle modalità di interpretazione dei corpi e dei movimenti.

Per quanto riguarda la prima ipotesi, relativa ai processi di creolizzazione della danza nello spazio digitale, le testimonianze raccolte evidenziano come le piattaforme social favoriscano la diffusione di forme coreutiche ibride, costruite attraverso la combinazione di elementi eterogenei provenienti da

contesti culturali differenti. Tuttavia, tale dinamica non si configura esclusivamente come un processo di contaminazione creativa, ma risulta fortemente condizionata dalle logiche di visibilità, immediatezza e replicabilità proprie dell'ecosistema digitale, confermando quanto evidenziato nel secondo capitolo. Ne deriva l'emergere di una forma coreutica specifica, pensata e strutturata in funzione della condivisione virale, che tende progressivamente a distaccarsi dalle pratiche originarie ancora esistenti nei rispettivi contesti culturali. In questo processo si osserva una riconferma della tendenza alla semplificazione e alla standardizzazione del movimento, in cui la costruzione delle sequenze è orientata principalmente alla viralità e alla commerciabilità, piuttosto che alla coerenza stilistica e alla trasmissione del significato culturale. A supporto di quanto emerso, si riportano di seguito alcuni estratti significativi delle interviste:

Assolutamente sì! Ha del tutto senso, le persone non studiano, rubano dai social. In una determinata canzone dove vengono inseriti passi di danza diversi, stili diversi solo per avere l'effetto commerciale. Vengono modificati per avere un effetto visivo immediato in cui non c'entra niente la tecnica e il significato, lo studio e la cultura. Quindi questo è il risultato. *Trend* dove non c'è più l'essenza della danza ma è tutto un miscuglio veloce e facilmente recepibile da persone che guardano, è solo apparenza. Sta diventando solo intrattenimento superficiale per il social. Bisogna poi contraddistinguere i creatori di challenge consapevoli delle culture da quelli che non ne sanno nulla, loro producono solo intrattenimento che non ha nulla a che fare con la Dancehall (intervista 14).

È cambiata per chi impara e chi insegna, non solo perché si impara velocemente, ma anche per chi crea. Si cerca sempre di creare qualcosa per i social per creare hype, la Dancehall sta cambiando per i social. Se prima si creava qualcosa al party, continua ad esserci, ma alcuni ballerini creano soltanto qualcosa che diventi challenge e che dal video si possa imparare. Per chi impara è molto più semplice e veloce, ma perché i passi lo sono diventati in primis (intervista 15).

Assolutamente sì, è cambiata tantissimo. Non c'è più l'Hip-hop di prima, adesso è un po' Dancehall un po' Afro, è molto contaminato. Oggi la contaminazione è lo stile dominante, quello che prevale su tutto. C'è un distacco evidente tra middle e new school: la *vybe* è completamente diversa, quasi opposta. L'evoluzione è giusta, ed è anche stimolante andare avanti in questa direzione. Più sostanza, più ballo, e meno bisogno di apparire. Non si balla più per ballare, si balla per i like per le views (intervista 16).

Le recenti ricerche⁹⁶ confermano quanto emerso dalle interviste, evidenziando come le piattaforme digitali si configurino come veri e propri palcoscenici globali, all'interno dei quali le pratiche coreutiche risultano profondamente ridefinite, tanto nella loro struttura quanto nelle modalità di concezione. Le logiche proprie dei social media orientano infatti le scelte dei ballerini verso movimenti immediatamente comprensibili e visivamente efficaci nello spazio dello schermo, limitando al contempo la complessità e la varietà stilistica. In tale contesto, si osserva una marcata tendenza alla semplificazione e alla standardizzazione delle pratiche coreutiche: sequenze originariamente articolate e legate a dimensioni rituali, narrative o comunitarie vengono frammentate in unità brevi e autonome, spesso ridotte a passi iconici funzionali alla circolazione virale. Parallelamente, la diffusione digitale favorisce processi di ibridazione, consentendo l'incontro e la rielaborazione di linguaggi coreutici provenienti da contesti geografici differenti. Tali dinamiche danno origine a forme espressive inedite, che combinano elementi interculturali e contribuiscono alla definizione di un linguaggio coreutico ibrido, progressivamente modellato sulle esigenze dello spazio digitale.

Alla luce dei risultati emersi dalle interviste, si delinea un ecosistema coreutico caratterizzato da una continua negoziazione tra autenticità culturale e condizionamento algoritmico. Questa tensione alimenta un dibattito costante all'interno delle comunità di pratica, in cui ballerini, professionisti e creatori di contenuti si confrontano sulla legittimità e sulle implicazioni etiche di tali trasformazioni. È dunque possibile confermare l'influenza strutturale esercitata dai social media sui generi di danza, che giunge a incidere anche sui prodotti culturali stessi, contribuendo alla formazione di uno stile specifico orientato alla visibilità e alla performatività algoritmica. Si configura, in questo senso, una forma di creolizzazione nello spazio digitale: una danza ibrida costruita in funzione della viralità, che coesiste con le pratiche originarie senza tuttavia sostituirle completamente.

La seconda ipotesi, relativa al ruolo dei social media come ambiente che contribuisce alla riproduzione e al rafforzamento di stereotipi di genere, trova anch'essa riscontro nelle interviste. In particolare, emerge come la circolazione di movimenti femminili, specificatamente il movimento circolare del bacino chiamato Wine appartenente alla Dancehall, sia frequentemente accompagnata da processi di reinterpretazione che ne alterano il significato, ricondotti a categorie riduttive e spesso sessualizzanti. Tale dinamica è favorita dalla mancanza di adeguata contestualizzazione e dall'applicazione di codici culturali estranei, che conducono a una lettura oggettivante del corpo femminile della ballerina. In particolare, le criticità emerse riguardano i sistemi interpretativi propri

⁹⁶ Yijun L. *Dance as a cultural expression: Intersection of tradition and innovation* «Interdisciplinary Cultural and Humanities Review» 4 2025 pp. 26–35 <https://doi.org/10.59214/cultural/1.2025.26>

della cultura occidentale, spesso poco abituata a forme di esposizione del corpo femminile di questo tipo. Ne deriva una tendenza a ricondurre tali espressioni a stereotipi di genere preesistenti, che finiscono per ridurre l'intera sequenza coreografica a una rappresentazione semplificata e stereotipata della femminilità.

In questo senso, i partecipanti hanno evidenziato il duplice effetto dei social media. Da un lato, le piattaforme digitali favoriscono l'accessibilità della danza, contribuendo a sdoganare movimenti e a rendere più visibili culture coreutiche diverse da quella occidentale. Dall'altro lato, tuttavia, molti utenti continuano a interpretare questi contenuti attraverso codici culturali occidentali rigidi, leggendo il corpo femminile secondo stereotipi sessuali predefiniti, che ne riducono il significato culturale e simbolico. Le evidenze raccolte confermano l'ipotesi secondo cui i social media, pur ampliando la visibilità di pratiche culturali fino a oggi marginalizzate, possono configurarsi come spazi in cui gli stereotipi di genere vengono riprodotti e proiettati sulle ballerine che si espongono. Questa persistenza di preconcetti è strettamente legata ai sistemi interpretativi della società occidentale e alla mancanza di conoscenza o di accettazione di linguaggi culturali differenti. A supporto di quanto emerso, si riportano di seguito alcune testimonianze delle ballerine intervistate in relazione a questa tematica:

La libertà della donna è difficile da visualizzare come cosa giusta e normale, ci sono tante danze ancora sessualizzate, chi non conosce non sa il contesto in cui sono state realizzate. Tutti questi movimenti di bacino vengono da un qualcosa di molto più profondo che ovviamente coloro che non conoscono la cultura tendono a sessualizzarne il movimento, ignorando la tecnica, la storia e ciò che ti insegna: il potere dell'espressione femminile in un contesto sociale molto maschilista e oppressivo. Anche nella danza la donna viene messa dietro l'uomo, in disparte. Motivo per cui si è presa il suo spazio nella Dancehall, ma nella vita di tutti i giorni occidentale la donna è ancora meno propensa a essere libera con il proprio corpo. È una mentalità della società soprattutto occidentale, con tanti tabù. Noi siamo più limitate a fare una cosa del genere, mentre loro riescono a esprimere di più la loro femminilità e sensualità. Il social ha reso un po' più normale anche nel mostrare certi tipi di movimenti, l'occhio si è abituato a qualcosa di nuovo, ma lo si giudica ancora con vecchi tabù (intervista 14).

Quello che si rischia nel momento in cui il Wine, ad esempio, viene visto da una persona che non ne conosce le origini e il significato ha una storia ben più ampia, si rischia di attivare un filtro semplificativo occidentale che tende a sessualizzare la persona che lo fa, oggettivarla e non ha gli strumenti per capire. Quindi usare i social nel modo giusto è importante per far capire agli altri che non sanno, non hanno mai avuto occasione di far capire e contestualizzare tutto ciò per far capire la cultura. È importante far conoscere le radici della danza (intervista 3).

Penso che la problematica della nostra società sia legata al fatto che tendiamo più che ad approfondire un argomento o una cosa che non conosciamo come possa essere il Wine visto da ballerini che lo eseguono sui social, ad associarlo a qualcosa che già conosciamo. Il movimento del Wine che prevede un movimento del bacino può richiamare delle movenze legate all'ambito sessuale in quanto è un passo molto sensuale ma legato a radici più profonde di origine africane. Inoltre, l'utilizzo di determinati vestiti e costumi volti a esaltare il movimento, prevedendo spesso il corpo più scoperto, automaticamente la società lo associa ad altri fini. Piuttosto che scoprire e studiare qualcosa di nuovo, che può essere educativo nello scoprire un'altra cultura si ha la tendenza a giudicare senza approfondire (intervista 1).

Sicuramente chi non capisce spesso è crudele, però vedo nella donna che si mostra una cosa positiva. Le ballerine devono continuare a ballare e mettere sui social queste cose, dobbiamo continuare a farlo. Sensibilizza verso i personaggi che non capiscono e che si permettono di dire delle cose per cui la reazione della comunità femminile educa il pubblico verso questa cosa (intervista 15).

Chi osserva, senza conoscere davvero, tende a giudicare male la ballerina. Ma alla fine ognuno è libero di fare ciò che vuole. Se qualcuno dà fastidio, lo blocchi e basta: non ha senso sprecare energie. Chi scrive offese, in fondo, lo fa perché non si mette neanche per un attimo nella condizione di rispettare ciò che sta guardando o ciò che viene fatto (intervista 16).

La letteratura⁹⁷ supporta quanto emerso dalle interviste, evidenziando come il funzionamento delle piattaforme social e le pratiche del pubblico tendano spesso a sessualizzare e mercificare i corpi femminili in movimento, in particolare quando i gesti coreutici vengono decontestualizzati. Il design visivo e algoritmico delle piattaforme, insieme alla loro struttura basata su feedback e interazioni, rende i corpi delle donne altamente visibili, commentabili e confrontabili, aumentando fenomeni di oggettivazione. Ciò favorisce la mercificazione delle ballerine e il rafforzamento di norme egemoniche legate al genere e alla bellezza, con una sessualizzazione più frequente e intensa dei corpi femminili rispetto a quelli maschili, determinata da abbigliamento, inquadrature e movimenti sessualizzati. Quando manca la contestualizzazione culturale, il pubblico tende a interpretare i

⁹⁷ Gao Y. *Research on the Sexualization or Empowerment of High-heeled Dancing on Social Media* Communications in Humanities Research 2024 <https://doi.org/10.54254/2753-7064/35/20240064>; Santoniccolo F. et al. *Gender and Media Representations: A Review of the Literature on Gender Stereotypes Objectification and Sexualization* «International Journal of Environmental Research and Public Health» 20 2023 <https://doi.org/10.3390/ijerph20105770>

movimenti secondo schemi interpretativi sessuali dominanti, leggendo passi sensuali come espressione di frivolezza della donna. Contenuti che mostrano parti del corpo o movimenti tipici di contesti africani o latinoamericani vengono così letti attraverso prospettive moralizzanti, generando sia occasioni di *empowerment* che di un aumento dell'oggettivazione. Al contempo, alcune comunità di danza utilizzano le piattaforme per contestare simili letture, accompagnandole con didascalie e narrazioni che valorizzano e trasmettono il significato intrinseco della danza nella relativa cultura di riferimento. Tuttavia, l'efficacia di tali processi resta subordinata alla disponibilità del singolo a comprendere e accettare pratiche culturali differenti dalla propria, superando le interpretazioni imposte dai codici culturali occidentali.

Le evidenze emerse mostrano come le prospettive future, delineate dagli intervistati riguardo alla migliore coesistenza possibile tra la danza intesa come prodotto culturale e l'ambiente digitale, convergano verso un unico focus centrale. La responsabilità non verte sulle piattaforme, ma sulle modalità con cui gli individui scelgono di abitarle, poiché in un sistema comunicativo caratterizzato dall'economia del sé e dalla velocità diventa fondamentale riprendere coscienza del tempo e della qualità dei contenuti fruiti. È emersa con forza la necessità di superare l'approccio limitato ed egocentrico, a favore di una riattivazione del pensiero critico e della curiosità, che porti a concepire i social media non solo come spazi di esposizione individuale, ma come luoghi di scambio ed esplorazione.

Al contempo, durante il periodo di ricerca sono stati osservati i segnali di una trasformazione in atto, quali la crescente partecipazione attiva dei ballerini nella creazione e nella diffusione di *challenge* culturalmente ricche. Questa dinamica consente un maggiore controllo sui contenuti generati e sulla loro correttezza esecutiva, contribuendo a una circolazione più consapevole dei linguaggi coreutici, utilizzando i linguaggi della viralità. Parallelamente, si è assistito a un aumento dei momenti di confronto all'interno delle community, dove i professionisti intervengono con frequenza per segnalare pratiche scorrette e promuovere dibattiti utili alla costruzione di una consapevolezza collettiva. In questo contesto, assumono particolare rilevanza i contenuti informativi e le narrazioni pensate per trasmettere conoscenze culturali secondo le logiche dei social media, nel tentativo di raggiungere anche gli utenti meno inclini all'approfondimento.

In definitiva, la sfida futura non risiede nella trasformazione degli strumenti tecnologici, quanto nella responsabilizzazione degli individui che li utilizzano, che producono e diffondono contenuti.

Ringraziamenti

Concludo questo elaborato estremamente soddisfatta del lavoro svolto. L'indagine è andata ben oltre l'ambito accademico. Si è trasformata rapidamente in un'esperienza di profonda umanità. I dati raccolti non possono essere ridotti a soli numeri e statistiche, poiché ogni intervista corrisponde a un'esperienza unica, personale e profonda. Ringrazio in primo luogo tutti i ballerini che mi hanno accompagnato in questo percorso, sostenendomi con il loro interesse e la loro partecipazione, devo a ognuno di voi affetto e insegnamenti che porterò per sempre con me. Seppur all'inizio l'idea delle interviste mi terrorizzasse, la ricerca mi portò ad amare ancora di più la danza e tutte le persone che, come me, sono mosse da questa stessa infinita passione. Ringrazio la community italiana di Dancehall, a tutti quegli amici sparsi per il mondo con l'unica certezza di rivedersi quelle due volte all'anno negli eventi, sicuri di incontrarsi con tanti abbracci, chiacchiere e balletti. Un grazie speciale va a Lele, il mio primo vero insegnante di danza. Senza di te questa tesi non sarebbe mai stata né ideata né scritta, grazie per avermi insegnato fin dal primo giorno che la danza non è solo danza.

Ringrazio il mio relatore, il professor Giacomo Tagliani, per il suo interesse mostrato verso il mio progetto e per la dedizione con cui mi ha accompagnato nella stesura dell'elaborato. Questa tesi non sarebbe stata la stessa senza i suoi preziosi consigli e il suo costante supporto. Grazie a tutti i ragazzi di Reggio per aver reso questa esperienza unica e indimenticabile, sicuramente inaspettata, piena di calore e amicizia. Mi mancherete tutti adesso che ognuno tornerà alla rispettiva parte d'Italia. Un riconoscimento speciale va a Nicole, grazie per aver visto qualcosa di speciale in me e di essermi stata sempre così vicina in ogni avventura, fuori e dentro l'università. Sei sicuramente la cosa più bella che porterò con me da questa esperienza. Un enorme grazie va alla mia maestra Jessica, per avermi portato nel cuore pulsante di questa meravigliosa cultura e per avermi seguito e supportato fin dal primo giorno. Qualsiasi cosa io possa scrivere non sarebbe abbastanza per descrivere il bene che ti voglio: grazie per essermi stata vicina, grazie per le ore di audio ascoltati, grazie per le cene di infinite chiacchiere, grazie per la fiducia come ballerina, grazie di avermi permesso di entrare nella tua vita e di crescere assieme come amiche. Voglio ringraziare anche Marti, Ada e Giulia per avermi ridato la gioia di conoscere nuove persone, grazie per essermi entrate nel cuore così all'improvviso regalandomi i sorrisi più genuini. Voglio ringraziare le ragazze di DoppiaH per aver reso questi anni di studio meravigliosi, pieni di risate e gioia. Grazie di aver reso il lunedì sera il giorno della settimana più bello, mi mancherete tantissimo, ognuna di voi. Ringrazio tutti i ragazzi di Parma per non essere stati solo "gli amici del mio fidanzato", per tutti i momenti passati assieme, dalle mille lauree agli aperitivi. Grazie di aver reso questi anni così divertenti e spensierati.

Grazie ai miei amici di una vita Mati e Thomas, per non avermi mai lasciata sola, per tutti i momenti passati assieme. Siamo cresciuti insieme e non vedo l'ora di affrontare il futuro assieme, perché non riesco ad immaginarlo senza voi lì.

Grazie ai miei nonni Adelina, Fernando e Walter per essere sempre stati presenti e per avermi regalato i momenti più preziosi. Ognuno di voi mi ha insegnato singole sfaccettature della vita che adesso non vedo l'ora di mettere all'opera. Grazie alla mia famiglia per le nostre riunioni, un legame costante che ci garantisce di non perderci mai. Ringrazio la mia mamma per avermi permesso di vivere questa vita meravigliosa e libera, per essere sempre il mio check point quando mi sento impaurita là fuori e ho bisogno di tornare a casa. Anche se adesso dobbiamo separarci perché è arrivato il momento per me di andare via, sarai comunque ogni giorno vicina, anche a chilometri di distanza. Voglio ringraziare anche il mio papà per essere sempre stato nei miei pensieri, per ispirarmi ogni giorno e per avermi insegnato cosa voglio nella mia vita. Non sarai stato fisicamente qui, ma nel mio cuore ti porto con me e sono sicura che saresti orgoglioso della tua bimba quaggiù.

Ringrazio Meme per essere sempre stato al mio fianco, nonostante a volte io faccia la pazza, nonostante le mie indecisioni, le mie prese di posizione e la mia testardaggine. Grazie di avermi trovata così presto e aver portato il sole nelle mie giornate. Grazie perché ogni giorno mi spingi a essere la versione migliore di me stessa. Ogni giorno mi ricordi quanto sono stata fortunata e a ringraziare il giorno in cui mi hai visto sull'autobus e hai trovato il coraggio di parlarmi, grazie a quella manifestazione per averci fatto rincontrare, grazie a quella pizza e ai tuoi folli racconti che mi hanno ispirata a voler una vita ancora più grande e piena. Nonostante mi faccia così paura l'idea di dover affrontare la vita dei grandi, non vedo l'ora di affrontarla insieme io e te, vedere dove ci portano i nostri sogni. Un immenso grazie perché in questi anni mi hai fatto capire di aver incontrato l'amore della mia vita.

Infine, grazie a Giulia per avermi trascinato a lezione di danza da piccola, senza non avrei avuto tutto questo.

Lascio qui la mia canzone degli esami, l'unica capace di placare la mia ansia e a ricordarmi che non potevo sfuggire dalle responsabilità. Finisco e inizio nella certezza di non voler scappare più da nulla.



Bibliografia:

- Bench H. *Screendance 2.0: Social Dance-Media* «Journal of Audience & Reception Studies» 7(2) 2010 pp. 183–214
- Benjamin W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Einaudi Torino 2014
- Bourdieu P. *Il campo politico* Armando Editore Roma 2002
- Bourdieu P. *Il senso pratico* Armando Editore Roma 2005
- Bourdieu P. *La distinzione. Critica sociale del gusto* Il Mulino Bologna 1979
- Bourdieu P. *Le forme di capitale* Armando Editore Roma 2015
- Bourdieu P. *Sul concetto di campo in sociologia* Armando Editore Roma 2019
- Bradley L. *Bass Culture: When Reggae Was King* Penguin Books Londra 2000
- Calveri C. Sacco P.L. *La trasformazione digitale della cultura* Editrice Bibliografica Milano 2021
- Ceraolo F. *Il teatro contemporaneo* Il Mulino Bologna 2022
- Chayka K. *Filterworld. Come gli algoritmi hanno appiattito la cultura* ROI Edizioni Milano 2024
- Chamba Nana M.F. *Challenging Live Performance: Dance on Social Media for Wellbeing and to Resist Dance Quarantine During the 2020 Covid-19* «International Journal of Media and Communication Research» 4 2023 pp. 1–17
- Cinelli M. et al. *The echo chamber effect on social media* «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America» 118 2021 Art. e2023301118
<https://doi.org/10.1073/pnas.2023301118>
- Codeluppi V. *Mi metto in vetrina. Selfie Facebook Apple Hello Kitty Renzi e altre "vetrinizzazioni"* Mimesis Edizioni Milano 2019
- Codeluppi V. (a cura di) *Forme estetiche e società ipermoderna* Meltemi editore Milano 2024
- Cohen R. *Creolization and Cultural Globalization: The Soft Sounds of Fugitive Power* «Globalizations» 4 2007 pp. 369–384 <https://doi.org/10.1080/14747730701345257>
- Corradini E. *Deconstructing Cultural Appropriation in Online Communities: A Multilayer Network Analysis Approach* «Information Processing & Management» 61 2024
<https://doi.org/10.1016/j.ipm.2023.103488>

- Cruz A.G. et al. *Between Cultural Appreciation and Cultural Appropriation: Self-Authorizing the Consumption of Cultural Difference* «Journal of Consumer Research» 50 2024 pp. 962–984
<https://doi.org/10.1093/jcr/ucad043>
- Eichhorn K. *Content. L'industria culturale nell'era digitale* Einaudi Torino 2023
- Foster D. *TikTok's Creative Dilemma: The Charlie D'Amelio "Renegade" Dance Challenge Controversy and the Influence of Participatory Culture on Originality and Attribution* «Audience Studies: Participatory Culture of Fandom» 2023
- Gao Y. *Research on the Sexualization or Empowerment of High-heeled Dancing on Social Media* Communications in Humanities Research 2024 <https://doi.org/10.54254/2753-7064/35/20240064>
- George C. *Exploring the Birth of the B-Boy in 70s New York* «i-D» 2018 <https://i-d.co/article/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york/>
- Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life* Anchor Books New York 1959
- González Ramírez M. *Análisis de los Dance Challenge en TikTok mediante la Metodología Visual Crítica* «Revista Virtualis» 13 2022 pp. 108–136
- González Rizzo M. *Social Trend of Hip-Hop Dance: As Identity and Cultural Practices in Youth* «American International Journal of Social Science» 5 2016
- Gupta T. *The Impact of Social Media on the Practice Perception and Popularity of Kathak Dance* «International Journal For Multidisciplinary Research» 2025
<https://doi.org/10.36948/ijfmr.2025.v07i04.50190>
- Heyitsinspire commento a facundo_v.r "HOW IT SHOULD BE DONE?" *Instagram* 8 marzo 2026
<https://www.instagram.com/p/DVo8SbaDAzO/?igsh=N21qYzYwNDBuaW5y> [ultima visualizzazione 26 marzo 2026]
- Ippolita *Anime elettriche. Riti e miti social* Jaca Book Milano 2020
- Jacoviello S. Sbriccoli T. (a cura di) *Shifting Borders: European Perspectives on Creolisation* Cambridge Scholars Publishing Newcastle 2012
- Jacoviello S. Sbriccoli T. *Shifting Borders. Prospettive europee sulla creolizzazione* «Il lavoro culturale» 2012 <https://www.lavoroculturale.org/shifting-borders-prospettive-europee-sulla-creolizzazione/nolted/2012/>
- Jenkins H. Ford S. Green J. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture* NYU Press New York 2013

- Kariisa J. *A History of Afropop Dance crazes (Azonto Sekem etc.)* «Red Bull» 2018
<https://www.redbull.com/us-en/a-history-of-afropop-dance-crazes>
- Klug D. *It's not the music it's the TikTok: Explaining the use of TikTok as a social media platform for entertainment* «Companion Publication of the 2020 International Conference on Interactive Media Experiences» 2020
- Lesser B. *Dancehall: The Rise of Jamaican Dancehall Culture* Soul Jazz Records Londra 2008
- Lipovetsky G. Serroy J. *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata* O barra O Milano 2012
- Lorenz T. *The Original Renegade* «The New York Times» 2020
<https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html>
- Losito G. *L'intervista nella ricerca sociale* Laterza Bari 2015
- Mabere M. et al. *The influence of social media platforms on shaping cross-cultural perceptions* «The Journal of Social Studies» 8 2023 pp. 30–36
<https://www.researchgate.net/publication/391531715>
- Marino G. Surace B. *TikTok: capire le dinamiche della comunicazione ipersocial* Hoepli Editore Torino 2023
- Marzal N. et al. *Culture Appropriation in Popular Media: A Critical Analysis of Globalization and Identity* «Asian Journal of Media and Culture» 1 2025 pp. 57–73
- Merunková L. et al. *Goffman's Theory as a Framework for Analysis of Self-Presentation on Online Social Networks* «Masaryk University Journal of Law and Technology» 13 2019 pp. 243–276
[\[https://doi.org/10.5817/MUJLT2019-2-5\]](https://doi.org/10.5817/MUJLT2019-2-5)
- Net U. *Bigger Than Hip-Hop. Storie della nuova resistenza afroamericana* Agenzia X Milano 2006
- Parrish M. *Toward transformation: Digital tools for online dance pedagogy* in «Arts Education Policy Review», 117(3) 2016, 168–182
- Rawat K. et al. *Social Media Usage and Cultural Identity: A Cross-Generational Investigation* «Transforming Knowledge» 2025 pp. 228–260
- Santonniccolo F. et al. *Gender and Media Representations: A Review of the Literature on Gender Stereotypes Objectification and Sexualization* «International Journal of Environmental Research and Public Health» 20 2023 <https://doi.org/10.3390/ijerph20105770>
- Soncini G. *L'economia del sé. Breve storia dei nuovi esibizionismi* Marsilio Venezia 2022

Stanley-Niaah S. *Kingston's Dancehall: A Story of Space and Celebration* «Space & Culture» 7 2004 pp. 102–118 <https://doi.org/10.1177/1206331203261250>

Stolzoff N. *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica* Duke University Press Durham 2000

Tang M. et al. *Social Media: Influences and Impacts on Culture* «Intelligent Computing – Proceedings of the 2020 Computing Conference» 2020 pp. 491–501 https://doi.org/10.1007/978-3-030-52243-8_37

Wang R. *How Does Social Media Affect Traditional Culture* «Advances in Social Science and Culture» 5 2023

Yijun L. *Dance as a cultural expression: Intersection of tradition and innovation* «Interdisciplinary Cultural and Humanities Review» 4 2025 pp. 26–35 <https://doi.org/10.59214/cultural/1.2025.26>

Zhang Y. et al. *Connecting concepts in the brain by mapping cortical representations of semantic relations* «Nature Communications» 11 2020 Art. 1877 <https://doi.org/10.1038/s41467-020-15709-8>

Filmografia:

Beat Streets (2000) di Lathan S.

(Un)credit (2022) di Philander K.

Making Michael Jackson's Thriller (1983) di Kramer J.

Masaka Kids. A Rhythm Within (2025) di Bwayo M. Vieira Lopez D.

Video su portale:

Hit Network, 2015, Star & Choreographer Of Justin Bieber's 'Sorry' Parris Goebel Chats About The Video [video]. <http://www.youtube.com/watch?v=rLjd0bndpu0>

@okayplayer. (2025, 20 aprile). [Reel su Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/DIq5bFRMzRT/> (Ultimo accesso: 7 ottobre 2025)

@female_ja_line. (2025, 5 febbraio). [Reel su Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/reel/DFsqLJjNp5D/> (Ultimo accesso: 2 novembre 2025)

Wyaless, 2022, Dancehall Documentary by Wyaless, Damion & Kaytii Insanity [video].

<https://youtu.be/ZrFmQwUvfBo?si=4WJ2QvXnmJOMhBUI>

Immagini:

Figura 1: Carlene Smith [fotografia] (1993). <https://jamaica-star.com/article/entertainment/20210115/dhq-carlene-demands-credit-Dancehall-revolution#slideshow-0>

Figura 2: Gerald Levy [fotografia] (n.d.). <https://jamaicagleaner.com/article/entertainment/20240818/six-decades-later-bogles-impact-jamaican-culture-unmatched#slideshow-3>

Figura 3: Il b-boy Tanco che si esibisce in una battle nel South Bronx [fotografia]. Ricky Flores (1983-84). <https://i-d.co/article/exploring-the-birth-of-the-b-boy-in-70s-new-york/>