



Culture e Studi del Sociale-CuSSoc

ISSN: 2531-3975

Editors-in-Chief
Felice Addeo, Giuseppe Masullo, Giovanna Truda

Il mondo dello spettacolo e la “disuguaglianza di transgenere”

NICOLA STRIZZOLO

Come citare / How to cite

STRIZZOLO, N. (2023). Il mondo dello spettacolo e la “disuguaglianza di transgenere”. *Culture e Studi del Sociale*, 8(1), 45-62.

Disponibile / Retrieved <http://www.cussoc.it/index.php/journal/issue/archive>

1. Affiliazione Autore / Authors' information

University of Teramo, Italy

2. Contatti / Authors' contact

Nicola Strizzolo: [nstrizzolo\[at\]unite.it](mailto:nstrizzolo@unite.it)

Articolo pubblicato online / Article first published online: Giugno 2023



- Peer Reviewed Journal

INDEXED IN
DOAJ

Informazioni aggiuntive / Additional information

[Culture e Studi del Sociale](#)

Il mondo dello spettacolo e la “disuguaglianza di transgenere”

The world of entertainment and the “inequality of transgender”

Nicola Strizzolo

Università degli studi di Teramo

E-mail: nstrizzolo[at] unite.it

Abstract

Social and political issues, including international ones, are addressed in the *Sanremo Festival*, thus contributing to the construction or social emergence of a theme. In its historical evolution, it represents a mirror of Italian society.

Literature, of reference, argues that transgender discourse brings with it many questions about the formation of all gender identities and in particular the extent to which we can shape and reshape individual and collective identities.

Starting with an analysis of the communication generated around Drusilla Foer’s presence at the seventy-second (2022) *Sanremo Festival*, we sought to investigate the visibility and careers of transgender people in the entertainment industry.

We thus highlighted how men, who use, express, manifest, and publicize aspects of themselves, in reference to gender, that are culturally attributable to the opposite sex, are almost exclusively placed in the spotlight and rewarded compared to women.

Women, on the other hand, at least in the world of entertainment, whether they become, through the surface of clothes or body (and the same chemically stimulated production of hormones), men, are-with few exceptions-nonexistent or invisible: if inequality occurs when a range of resources and opportunities in society are unequally distributed, thus hindering equality, one can then speak of true “trans-gender inequality”.

Keywords: Sanremo Festival, Show business, Transgender, Gender inequality.

Introduzione

Il principio di parità ha coinvolto non solo il genere nel senso dicotomico più tradizionale, ma anche manifestazioni di non binarietà. A sostegno di questo si può menzionare il comma 1, art. 3, della “Carta dei diritti fondamentali dell’Unione Europea”: «È vietata qualsiasi forma di discriminazione fondata, in particolare, sul sesso [...] o l’orientamento sessuale».

Per arrivare ad un’effettiva parità la strada è lunga, nella trasformazione anche dei contesti culturali e della connaturata sensibilità sociale. I mezzi di comunicazione di massa esercitano un ruolo attraverso la capacità di captare atteggiamenti diffusi, rappresentarli e renderli maggiormente popolari, se non anche condivisi.

Abbiamo esaminato un campo dove questo percorso inclusivo, pare tendenzialmente essere a senso unico: la transizione di genere nel mondo dello spettacolo.

Ci siamo mossi dall’analisi di contenuto inerente al *Festival di Sanremo 2022* ad altri ambiti della celebrità. Abbiamo, così, rilevato come vengano posti sotto i riflettori e ricompensati quasi esclusivamente uomini, che utilizzano, esprimono,

manifestano e pubblicizzano aspetti di sé, in riferimento al genere, attribuibili culturalmente al sesso opposto.

Le donne, invece, almeno nel mondo dello spettacolo, che siano diventate, attraverso la superficie degli abiti o quella corporea (e l'assunzione di ormoni), uomini, sono – salvo qualche eccezione – o inesistenti o invisibili.

Poiché la disuguaglianza avviene quando una serie di risorse e opportunità in società sono distribuite in modo diseguale, ostacolando così la parità, possiamo asserire che, nel campo da noi considerato, esiste una “disuguaglianza di transgenere”, ovvero all'interno dell'universo – e di tutte le discriminazioni che già subiscono – delle persone in transizione di genere o transitate.

1.1 Il Festival di Sanremo tra riconoscimento e visibilità

Il riconoscimento è prerequisito necessario di inclusione e principio fondamentale per la comunicazione di identità (Colombo et al., 2009).

Senza riconoscimento vi può essere assimilazione, ma non accoglienza di una persona o un gruppo per quello che sente di essere (Masullo e Coppola, 2022; Corsi, 2003).

Per essere riconosciuti bisogna essere visibili (McLaren et al., 2021; Di Gregorio, 2019; Martelli, 2006).

Nella modernità si sviluppano processi di vetrinizzazione (Codeluppi, 2007) che attraverso la mediatizzazione della postmodernità si traducono in vere e proprie lotte per la visibilità (Thompson, 1998), nell'appropriazione di spazi all'interno delle nascenti sfere pubbliche elettroniche prima (Rheingold, 1994), infine nel rigurgito magmatico in continua ebollizione della rappresentazione di sé nei social (Codeluppi, 2015), dove ad una certa “temperatura” di gradimento emergono nuove celebrità e altre, raffreddando la loro interazione con il pubblico, affondano (Hess et al., 2022).

Nel presente lavoro partiremo da una questione di visibilità di genere all'interno del *Festival di Sanremo 2022*, settantaduesima edizione. Il concorso musicale rappresenta un contesto non soltanto per l'arte e lo spettacolo, ma in esso vengono tematizzati argomenti di ambito sociale e politico, anche internazionale, contribuendo così alla costruzione o percezione sociale di una problematica (Griswold, 1997). Vengono infrante regole che, seppure nella licenza dell'artista, provocano ampi strascichi di polemiche anche nella società civile fino a vere e proprie azioni legali, capaci di provocare cambiamenti quanto reazioni opposte. In particolare, il Festival, nella sua evoluzione storica, rappresenta uno specchio della società italiana, se non di tutta, almeno di una sua parte anche per il portato dell'industria culturale. Non sono mancate, infatti, letture incrociate, dei testi, peritesti e contesti, associati ai mutamenti storici, culturali e politici, che, comunicativamente, avrebbero preso avvio o sarebbero arrivati a conclusione proprio sul palcoscenico di Sanremo, espressione socioculturale dell'Italia e dei suoi cambiamenti: lavori che si sono occupati dell'impegno civile, della contestazione cantata e di quella nelle piazze, del disimpegno della Discomusic e dell'arrivo della politica spettacolo (Colombo, 2012), o delle canzoni che si sono susseguite come riflesso del Paese (Campus, 2015; Facci et al., 2011).

Seppur nelle due ultime edizioni, 2022 e 2023, ci sia chi ha lodato l'innovazione e la sensibilità o urlato allo scandalo per la presenza di un personaggio femminile interpretato da un uomo, Drusilla Foer, come per una certa diffusa liquidità

nell’outfit, negli atteggiamenti e nei comportamenti dei concorrenti, “sconfinamenti” di genere non sono mancati negli anni precedenti:

- nel 1994, nella quarantaquattresima edizione condotta da Pippo Baudo, con l’esibizione di Elton John in duetto con RuPaul, nome d’arte di Andre Charles, artista poliedrico famoso soprattutto come *drag queen*, la cui apparizione in RAI sdoganò tale termine anche nel nostro Paese. Il conduttore però non si esime, una volta usciti gli artisti a sottolineare come preferisse le donne¹. Forse non a caso, lo stesso Elton John, rinvitato alla successiva edizione del Festival, aveva dato forfait all’ultimo istante;
- nel 2015, alla sessantacinquesima edizione, è stato ospite Thomas Neuwirth, in veste di Conchita Wurst, all’epoca famoso personaggio musicale *drag queen* e vincitrice dell’Eurovision song contest dell’anno precedente.

Se Amanda Lear, la cui storia e più o meno artatamente cosparsa di indizi che confermerebbero e negherebbero un suo passato anagrafico da ragazzo, nel 2019 è relegata alla giuria del talent show, Sanremo Young (in diretta sempre dall’Ariston), il salto qualitativo nella presenza “transgender”, sarebbe avvenuto, simbolicamente, nella settantaduesima edizione, cocondotta nella terza serata da Drusilla Foer, figura creata e recitata dall’attore Gianluca Gori.

2. Un po’ di chiarezza terminologica e non solo

È giunto il momento di definire meglio termini e relativi concetti, utilizzati, nella presentazione mediatica del Festival e nelle conversazioni esterne, più o meno indistintamente, come *travestito*, *drag queen*, *fluid* e *transgender* transitato: chiarezza nell’esposizione scientifica, per etica del discorso e per non ferire nessuna sensibilità.

Nel presente lavoro, che parte da una presentazione ad un convegno organizzato dall’Università di Firenze con l’Accademia della Crusca il primo marzo 2022², ha portato ad una ricerca più estesa e porterà ad una pubblicazione monografica, sulla “disuguaglianza di transgenere”, ci rifacciamo al lessico proposto nel volume “Transgender Identities: Towards a Social Analysis of Gender Diversity” (Hines e Sanger, 2010):

Il termine transgender indica una serie di esperienze, soggettività e presentazioni di genere che si collocano al di là, tra e oltre le categorie stabili di uomo e donna. Il termine transgender include le identità di genere che, più tradizionalmente, sono state descritte come transessuali, e una diversità di generi che mettono in discussione la relazione presunta tra identità e presentazione di genere e il corpo sessuato (p. 2, trad. aut.).

Il termine *trans* include generalmente transgender e transessuali, *transessuale* è un termine di natura medica per indicare «una persona che si identifica in un genere diverso da quello che le è stato assegnato alla nascita» (Ivi, 19, trad. aut.), transitati

¹ Seppure il commento risulti tagliato nelle varie clip rintracciabili su YouTube, sono rimaste comunque tracce indirette: www.eltonjohnitaly.com/corriere28021994.html e in Luxuria, V. (2007), *Chi ha paura della muccassassina, il mio mondo in discoteca e viceversa*, Milano: Bompiani.

Tutti gli URL riportati, in questo saggio, sono stati visionati nella finestra di gennaio-febbraio 2023.

²<https://accademiadellacrusca.it/it/eventi/webinar-empla-lingua-italiana-in-una-prospettiva-di-generem/21560>.

se sottoposti a un «processo medico di riassegnazione del sesso attraverso l'uso di interventi chirurgici e la somministrazione di ormoni» (Ibidem, trad. aut.).

Transgender è un termine ombrello che raccoglie tutte quelle persone che ritengono il sesso assegnato al momento della nascita inadeguato a descrivere e racchiudere ciò che sentono di essere: «può essere usato per descrivere un'ampia gamma di espressioni di genere che rappresentano una variazione rispetto alle norme della società (ad esempio, donne maschiline o “butch”, uomini femminili, *crossdresser*)» (Ibidem).

Genderqueer si riferisce alla rappresentazione non binaria di chi non si identifica né come uomo, né come donna, bensì in nessuno dei due, in entrambi o in una combinazione di questi due generi, se non in un terzo genere (Ivi). In sintesi, rappresentano una controcultura (Roszack, 1971) rispetto a quella di binarietà di genere. La fluidità di genere corrisponde alla condizione di chi si percepisce in una posizione momentanea rispetto ad un possibile spettro di genere, pansessuale chi lo ricopre interamente (Richards et al., 2016).

Infine, le *drag queen* sono delle performer che assumono caratteristiche di genere sia dalla comunità eterosessuale che da quella LGBTQI³ per rappresentare un personaggio (Greaf, 2015).

Queste specifiche spiegano così una certa attuale dissonanza tra le ideologie *queer*, fluida e anche femminista verso l'identità transessuale (Billard, Zhang, 2022; Hines, Sanger, 2010), in quanto rimarcherebbe la suddivisione e i modelli di genere e l'adattamento, secondo modelli culturali, ad una rappresentazione di genere, seppure non corrispondente a quello assegnato alla nascita, pur sempre stabile e codificata dal patriarcato (Billard, Zhang, 2022).

Fatte queste distinzioni, si inizia già a percepire, che nulla sapendo delle profonde motivazioni e percezioni della propria identità di genere dell'attore che veste il ruolo di Drusilla Foer (Gianluca Gori), diventa di per sé non incasellabile, se non per le sue poche dichiarazioni in merito: un personaggio «en travesti», un personaggio femminile creato da un attore, senza alcun intenzionale riferimento a comunità eterosessuali o drag queen, almeno sul versante della comunicazione pubblica⁴.

Drusilla Foer partecipa a interviste e show televisivi, sempre in quell'ammiccamento tra realtà e finzione, con risposte ironiche, monologhi e dialoghi che giocano sulla sagace intelligenza dell'attore, mediata dal capitale culturale incarnato nel personaggio: raffinata nobildonna di circa settant'anni, figlia anticonformista e ribelle di un diplomatico, ha viaggiato per il mondo e fatto amicizia con Ghandi, Karl Lagerfeld, Andy Warhol e Tina Turner, con la quale ha girato in moto l'America⁵.

Nell'analisi del discorso pubblico mediale che si è generato dall'annuncio della presenza della coconduttrice Drusilla Foer⁶, è emerso come questa abbia animato un dibattito trasversale, con commenti, pro o contro, di soggetti intervenuti a diverso titolo, accompagnati da encomi all'inclusività così raggiunta dall'emittente pubblica, di meritocrazia, di sostegno da parte di comunità gay.

A solo titolo di esempio:

- articolo de *La Stampa*, 12 febbraio: “Luxuria benedice Amadeus: «Drusilla sul palco fa la storia». L'ex deputata transgender: «Una scelta che racconta

³ La “I” sta per Intersessuali.

⁴ <https://www.vanityfair.it/article/drusilla-foer-chi-e-co-conduttrice-terza-serata-sanremo-2022>.

⁵ https://www.donnaglamour.it/chi-e-drusilla-foer-curiosita-sulla-musa-ed-icona/curiosita/?refresh_ce

⁶ Sulla quale però non concentreremo questo lavoro e sarà contenuto della prossima monografia.

la nuova maturità dei tempi)»⁷ o di *Fanpage*, 12 gennaio, “Drusilla Foer a Sanremo 2022, Luxuria: «Farà la storia contro i pregiudizi di genere»”, dove l'ex senatrice transgender dichiara che «Porta un bel messaggio di inclusività e apre le porte alla presenza di artisti transgender al Festival»⁸;

- articolo dalle news di *Gay.it*, “Drusilla Foer regina di Sanremo 2022”⁹;
- articolo da *Il Messaggero*, “Drusilla Foer perfetta, si aggiudica la ‘sfida’ delle conduttrici. Michele Bravi: «Con te vince la meritocrazia». E chiude col monologo sull’unicità”¹⁰.

La stessa maschera alimenta questa polisemiosi valoriale nelle sue interviste come nel suo monologo proferito al Festival, invito ad andare oltre gli stereotipi: «Io sono tante cose, non sono una bandiera – mette subito in chiaro – «Non sono solo i temi LGBT, ma sono anche la violenza sulle donne, sono tante cose. Io sono la bandiera di ciò che penso e penso tante cose»¹¹, «...se la mia vena naïf può servire alla causa Lgbtq+ ne sono felice. Ma vorrei essere la paladina anche delle donne maltrattate e di tutte le persone per qualsiasi motivo tenute ai margini»¹².

Il binomio Drusilla Foer e diritti è stato rimarcato a Sanremo 2023, accostandola alla trentunenne attivista italo iraniana, Pegah Moshir Pour, nel discorso sulla condizione delle donne in Iran.

Drusilla Foer sembra godere nella rappresentazione collettiva delle stesse prerogative di Leonard Zelig, camaleonte umano narrato nell’omonimo mokumentary di Woddy Allen (1983, B/N e Col., 79 min, USA), nel quale il protagonista, che assumeva i connotati delle persone intorno, veniva osannato o aspramente criticato fino alla condanna, sulla base delle appartenenze e paure nella società: per alcuni un odioso scandalo, per altri simbolo di eleganza e civiltà.

Questa sovrapposizione tra realtà e rappresentazione evoca il leggendario sgomento del pubblico a *L’arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat* (Lumière, Francia, 1896, B/N, 50 sec, Francia): non si sa se davvero le persone fossero sobbalzate all’immagine riprodotta alla proiezione della sbuffante locomotiva, ma espone la filosofia del “Grado Zero” del cinema dei fratelli Lumière in opposizione alla spettacolarizzazione fantastica dell’illusionista Méliès.

Cortocircuito tra verità e finzione, che rispecchia il fenomeno accelerato oggi dalle rappresentazioni nei social, tra i personaggi costruiti e la realtà esterna al media (un retroscena privato sempre più fagocitato dalla maschera pubblica del profilo): giornalisti, soggetti politici, opinionisti e attivisti LGBT non sono per nulla o quasi interessati alle parole di Gianluca Gori, ma a quello che dice (e rappresenta) Drusilla Foer e a quello che si dice su di lei.

Rubando una metafora utilizzata per le infoicone (Colombo, 1990): è come se un artista avesse dipinto un personaggio con una tale maestria e adesione alla realtà da

⁷https://www.lastampa.it/spettacoli/2022/01/12/news/luxuria_benedice_amadeus_drusilla_sul_palco_fa_la_storia_-2826446/.

⁸ <https://www.fanpage.it/spettacolo/eventi/drusilla-foer-a-sanremo-2022-luxuria-fara-la-storia-contro-i-pregiudizi-di-genere/>.

⁹ <https://www.gay.it/drusilla-foer-regina-di-sanremo-2022>.

¹⁰https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/musica/drusilla_foer_sanremo_2022_cosa_ha_detto_ultime_notizie-6481242.html.

¹¹https://www.ansa.it/sanremo_2022/notizie/presentatori/2022/02/03/drusilla-foer-sono-la-bandiera-di-cio-che-penso_ddc44208-3fb1-40d7-87a0-5763d186e7ff.html.

¹² <https://www.vanityfair.it/article/drusilla-foer-chi-e-co-conduttrice-terza-serata-sanremo-2022>.

donargli un soffio vitale¹³ e questo personaggio diventasse più celebre del suo creatore, tale da oscurare la sua stessa immagine.

Si aprono così questioni comunicative di non secondaria importanza, se pensiamo che Drusilla Foer non esiste, ma potrebbe incidere su discorsi e contesti, anche con la sua presenza al di fuori del palcoscenico in sostegno di manifestazioni, come il Pride di Alessandria nel giugno 2019¹⁴ o l'iscrizione all'AISLA di Firenze a marzo 2022¹⁵: che la fusione con il mondo 'reale' sia ormai completa? Perfino *Avvenire*¹⁶ (oltre che il *Sole24Ore*¹⁷ e tante altre testate autorevoli) dedica un articolo rivolto ai valori che Drusilla rappresenterebbe, importerebbe a Sanremo e, attraverso i media, spanderebbe per il mondo.

Mediatizzazione e spettacolarizzazione (come avvenuto per la politica, lo sport e molte rappresentazioni della vita privata) che ha assorbito l'immagine reale da cui attingeva per riprodurla o utilizzarla per crearne di nuove?

Interrogativo al quale, in questo testo, possiamo solo affacciarci, e che contestualmente e temporaneamente chiudiamo, drasticamente, con un dato di fatto, riportato nel titolo *tranchant* di un articolo de *Il Foglio*: "A Sanremo la valletta più brava è un uomo"¹⁸.

Dall'analisi di contenuto non abbiamo però registrato una sola voce di movimenti femministi, opinionisti o anche filosofi da talk show, che sollevassero la questione di genere: Drusilla – ricordiamolo – non sarebbe una persona alla quale alla nascita le è stato assegnato un sesso che non corrisponderebbe a quello che sente di essere e vuole esprimere. Non siamo, infatti, a conoscenza di alcuna disforia di genere che riguardi il performer: un attore uomo che interpreta una donna. Figura che, come vedremo dalle immagini raccolte, ha saturato lo spazio dei media, non tanto quello dedicato agli uomini, ma soprattutto quello delle donne. Senza, per questo, lasciare uno strascico di *querelle* come per la performance "fuori programma" di Fedez con Rosa Chemical, che avrebbe rubato spazio a Chiara Ferragni nella settantatreesima edizione del Festival¹⁹.

Non ci risultano neppure personaggi maschili, interpretati da donne, che abbiano lo stesso successo e attivino lo stesso universo discorsivo di Drusilla Foer.

3.L'indagine

A questo punto, dovendo trovare un'angolatura più precisa e codificata, abbiamo cercato di capire come cambiamenti nelle manifestazioni di genere rispetto ai canoni

¹³ Personale racconto dell'autore, immaginato da una frase di Plinio su Appollodoro e Zeusi (Colombo, 1990).

¹⁴ www.ilpiccolo.net/home/2019/06/01/video/pride-il-sostegno-di-drusilla-foer-100685/.

¹⁵ www.youtube.com/watch?v=-zyE9iwScHE.

¹⁶ www.avvenire.it/agora/pagine/lady-drusilla-io-uomo-a-difesa-di-tutte-le-donne.

¹⁷ alleyoop.ilsole24ore.com/2022/01/14/drusilla/.

¹⁸ www.ilfoglio.it/televisione/2022/02/04/news/a-sanremo-la-valletta-piu-brava-e-un-uomo-drusilla-foer-3650621/.

¹⁹ Per la scientificità di quanto esposto, ovvero una sua falsificazione o corroborazione legata alla trasparenza dei dati considerati nell'argomentazione, non possiamo che rimandare approfonditamente alla monografia in prossima uscita. Provvisoriamente basta utilizzare i nominativi riportati, attraverso motore di ricerca Google, sezione notizie, per avere evidenza di quanto qui riportato.

tradizionali fossero stati presenti a Sanremo 2022²⁰ e in maniera più estesa nel mondo dello spettacolo.

La visibilità attraverso l'industria culturale, la declinazione di questa visibilità attraverso tematizzazioni, accostamenti ad altri temi, differenti contestualizzazioni e gli stessi contenuti contribuiscono alla percezione sociale di una questione, di un'identità e di un fenomeno (McLaren et al., 2021; Gillig et al., 2018; Billard, 2016).

Poiché il discorso sui transgender porta in sé molti interrogativi sulla formazione di tutte le identità di genere, «in particolare sulla misura in cui possiamo plasmare e rimodellare le identità individuali e collettive» (Hines, 2019, p. 12, trad aut.), parte del discorso è andato ad intrecciarsi con, ad utilizzare e prendere la direzione di elementi concettuali e di ricerche riconducibili alla letteratura sociologica sui transgender.

Diversi lavori hanno affrontato la visibilità transgender all'interno dei media (Gillig et al. 2017; Billard, 2016): nei film (Billard eZhang, 2022; Bell-Metereau, 2019), nella moda (Zhang, 2023), nelle serie (Poole, 2017; Gillig et al., 2017) e nelle notizie (Billard, 2016).

Si è evidenziato come:

- nei film e nelle serie si è andati da una marginalità dei ruoli ad una loro maggiore centralità, in parallelo le parti transgender sono state, nel tempo, interpretate poi effettivamente da trans. Si è anche passati da figure fragili, se non psicologicamente labili, legate ad un'area di confine della devianza ad un ruolo consapevole di affermazione e di personaggi con maggiore spessore e positivi;
- nella stampa, si è arrivati ad una loro legittimazione, ricollocando il contesto ed il ruolo, non solo sex worker e sfondi criminali ma anche realizzate professioniste, menzionandole con la loro identità attuale senza evocare il passato maschile, dando maggiore spazio alla loro voce e cultura.

Seppure il 2014 sia indicato, in maniera condivisa (Poole, 2017; Gillig et al., 2017), come l'anno di svolta per la visibilità dei transgender, nei media, nelle serie, nella carta stampata e nella moda, in tutta la letteratura considerata, prima e dopo questa data, si è quasi sempre fatto riferimento a uomini transitati donne, tanto da essere rilevato dalla stessa, in riferimento alle notizie, l'assenza di spazio dedicato a donne transitati uomini (Billard, 2016).

Le ricerche analizzate hanno messo in luce come una maggiore rappresentazione, legata a temi e situazioni positive, influenzi una percezione positiva non solo nelle persone più progressiste ma anche in quelle più tradizionaliste (Billard, 2016). Non pare però sia stato applicato negli studi, centrati sulla narrazione mediale, un approccio culturale che puntasse alla circolazione di contenuti prodotti da persone trans per un pubblico più generalista (Billard e Zhang, 2022).

La sociologa della cultura, come sappiamo (Mangone et al., 2020), si occupa dei processi di azione e interazione che costruiscono, ripetendosi in maniera tendenzialmente stabile, l'espressione e l'interpretazione di codici pubblicamente accolti e che garantiscono un livello di comprensione, se non prevedibilità, nell'orientamento delle azioni e comunicazioni tra soggetti, incluso il non detto e i sottointesi (Eliasoph e Lichterman, 2003; Swidler, 2001 e 1986;).

²⁰ Il lavoro più esteso confronta anche i discorsi mediali intorno alla presenza di RuPaul (1994), Conchita Wurst (2015) e Drusilla Foer (2022).

Il flusso di produzione e riproduzione di modelli di azione e significati è costantemente alimentato dall'azione e interpretazione individuale.

I codici culturali e le norme di rappresentazione che prendono forma non sono strutturati in maniera completamente rigida e ripetuti in tutto e per tutto passivamente, tantomeno totalmente fluidi e privi di una "memoria": la socializzazione, come forma di passaggio della cultura in senso lato, e l'attività umana che ne consegue sono sempre un equilibrio tra riproduzione ed evoluzione, reazione e innovazione che si giocano tra individuo e collettività, coscienza individuale e collettiva (Mangone et al., 2020).

I codici culturali rappresentano un repertorio di base che può essere ricomposto in maniera innovativa o aggiornato, per inquadrare e riformulare l'esperienza in modi aperti (Suchman, 1987). La loro funzione diventa, per noi studiosi, evidente nell'osservazione della cultura, o sottocultura, di gruppi, associazioni e comunità di pubblici e fan intorno a un prodotto culturale: queste forme di aggregazione sviluppano specifici stili, pratiche e utilizzi delle rappresentazioni collettive al di fuori degli stessi (Swidler, 2001). Processi che prendono vita anche attraverso la riappropriazione dei prodotti culturali in modalità che possono andare da una loro conservazione reazionaria, ispirata da una radicale purezza dei modelli originari, ad una loro decodifica rivoluzionaria o di negazione (Boccia Artieri et al., 2022).

La riflessione sulle modalità di utilizzo, riutilizzo e creazione delle rappresentazioni collettive significative nella vita quotidiana rientrano tra i compiti della sociologia della cultura (Mangone, 2020; Eliasoph e Lichterman, 2003), sul solco della tradizione etnometodologica (Sena, 2011; Giglioli e Dal Lago, 1983) dell'interazionismo simbolico (Blumer, 2008) e della fenomenologia (Berger e Luckmann, 1997; Schutz, 1974), per mezzo di ricerche con metodi qualitativi come l'osservazione sul campo, l'intervista o la sociologia visuale (Ciampi, 2016).

Sul filo di questi ragionamenti, la proposta teorica di utilizzare le riflessioni della Griswold (Billard e Zhang, 2022; Griswold, 1987) ci trova pienamente concordi. Gli autori definiscono quello della Griswold come «l'approccio metodologico più olistico alla sociologia della cultura» (Billard e Zhang, 2022, p.197, trad. aut.). 'Olistico', in quanto capace di mettere in relazioni contemporaneamente più ambiti e fornire così «un'immagine più completa e organizzata dei processi di produzione e circolazione culturale» (Russo, 2020, p. 186).

Billard e Zhang evocano anche le quattro azioni da considerare per un'analisi completa di un 'oggetto culturale', inteso come «un significato condiviso incorporato in una forma» (Griswold, 1997, p. 26 in Russo, 2020, p. 185) ovvero:

1. l'intenzione come scopo dell'agente creativo nel produrre o utilizzare l'oggetto culturale;
2. la ricezione che racchiude «l'interpretazione, l'impatto e la resistenza dell'oggetto culturale nel tempo e nello spazio» (Billard e Zhang, 2022, p.198, trad. aut.);
3. la comprensione, «l'interpretazione di un oggetto culturale in termini di ciò che è già noto o compreso e la sua classificazione in un genere identificabile» (Ibidem, trad. aut.);
4. la spiegazione, che rappresenta «l'attivazione di connessioni tra le caratteristiche dell'oggetto culturale e il più ampio mondo sociale che esso riflette» (Ibidem, trad. aut.), focalizzandosi sul rapporto tra le connessioni, l'intenzione e la ricezione.

La produzione culturale si può rappresentare come un flusso di idee e di prodotti che mettono in relazione mondo sociale, creatore, ricevitore e oggetto culturale

secondo il «modello del diamante culturale» (Griswold 1997, p. 31, in Russo, 2020, p. 185).

Billard e Zhang ripropongono questo modello per studiare i processi interattivi e strutturali della creazione di significato condiviso in gruppi o sottogruppi caratterizzati da dimensioni di minoranze, come appunto quelle legate a orientamenti di genere non mainstream (2022).

Gli stessi media infatti sono «inseriti all'interno di complessi processi comunicativi che producono collettivamente significato attraverso l'interazione sociale tra i membri del gruppo» (Ivi, p. 198, trad. aut.).

In particolare, quest'approccio culturale, utilizzando l'esperienza diretta delle persone coinvolte, raccolta attraverso rilevazioni qualitative e l'osservazione dei processi sociali che sviluppano le strutture culturali, prende in considerazione le intenzioni, il comportamento e l'impatto (Ivi). Punto di vista che gli autori applicano all'ecosistema mediale, dove si incrociano rappresentazioni di genere prodotte da transgender per un pubblico trasversale (non solo transgender ma anche cisgender). In questo caso, le rappresentazioni mediatiche non incamerano ideologie maggioritarie con potenziale influenza sull'identità delle minoritarie, bensì quest'ultime sarebbero sul versante della creazione e della trasmissione del contenuto.

Con questa metodologia, la rappresentazione di genere viene analizzata come un atto intenzionale di comunicazione simbolica, ricevuto e interpretato da un pubblico che colloca la comprensione all'interno dei propri schemi di classificazione culturale, formato o influenzato dai «contesti sociali, culturali e politici in cui tali atti e interpretazioni si verificano» (Ivi, p. 198).

Sulla base di questa riflessione teorica e di metodo, abbiamo svolto una prima analisi del contenuto visivo, attraverso il motore di ricerca *Google*, di immagini di persone che nell'industria dello spettacolo abbiano cambiato il sesso anagrafico, oppure che esprimano fluidità-non binarietà di genere, e mantenuto, se non raggiunto, popolarità, risultando ai primi posti nelle SERP (*Search Engine Results Pages* – le pagine dei risultati –).

Di fatto sono loro stessi creatori, o almeno attori partecipi consensuali nel caso fosse stata suggerita l'identità da rappresentare e cocreatori sulla base della loro personale interpretazione, anche attraverso l'outfit, che è molto più di un semplice vestito, come giustamente sottolinea Calefato:

il rivestimento, l'abito, la decorazione sulla pelle “creano” il corpo, lo forgianno insieme al mondo circostante [...] Definiscono “corpo” rivestito il territorio fisico-culturale in cui si realizza la performance visibile e sensibile della nostra identità esteriore. In questo testo-tessuto culturale composito, trovano modo di esprimersi tratti individuali e sociali che attingono a elementi quali il genere, il gusto, la sessualità, il senso di appartenenza a un gruppo sociale e a una comunità o, viceversa, la trasgressione (2009, 19).

Abbiamo, così, immesso, a turno, le seguenti parole chiave²¹:

- a) «Volti San Remo 2022»
- b) «Persone famose che hanno cambiato sesso»
- c) «Star che hanno cambiato sesso»
- d) «Conduttori televisivi transgender»

²¹ La ricerca delle prime tre parole chiave è stata svolta nel febbraio 2022, della quarta nel febbraio 2023.

- a) Nella prima ricerca, le prime tre immagini ottenute sono, nell'ordine:
1. un riquadro di Repubblica, a corredo dell'articolo *Sanremo 2022, i volti diversi della femminilità sul palco dell'Ariston*²², contenente un set di foto con Maria Chiara Giannetta, Sabrina Ferilli, Ornella Muti, Drusilla Foer e Lorena Cesarini (vedi Fig.1).
 2. una scaletta visiva, di accompagnamento all'articolo *Sanremo 2022: ecco quanto guadagnano i cantanti in gara per salire sul palco dell'Ariston*²³, aperta da Achille Lauro, seguito da Michele Bravi, cantante dichiaratamente omosessuale, criticato da Sgarbi per il look eccessivamente effeminato²⁴ (vedi Fig.2).
 3. Un primo piano americano su Achille Lauro da un servizio di Vanity Fair²⁵ (vedi Fig.3).

Fig. 1. Immagine da Repubblica, Sanremo 2022, i volti diversi della femminilità sul palco dell'Ariston



²²www.repubblica.it/dossier/spettacoli/sanremo-2022/2022/01/11/news/sanremo_2022_i_volti_diversi_della_femminilita_sul_palco_dell_ariston-333479624/.

²³www.spyit.it/sanremo-2022-ecco-quanto-guadagnano-i-cantanti-in-gara-per-salire-sul-palco-dellariston/.

²⁴<https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/02/14/vittorio-sgarbi-su-michele-bravi-e-tutto-femmina-e-cantava-rivolgendosi-a-una-donna-il-cantante-risponde-giudizio-medievale/6492699/>.

²⁵ www.vanityfair.it/article/sanremo-2022-i-mille-volti-di-achille-lauro-domenica-foto.

Fig. 2 Achille Bravi²⁶



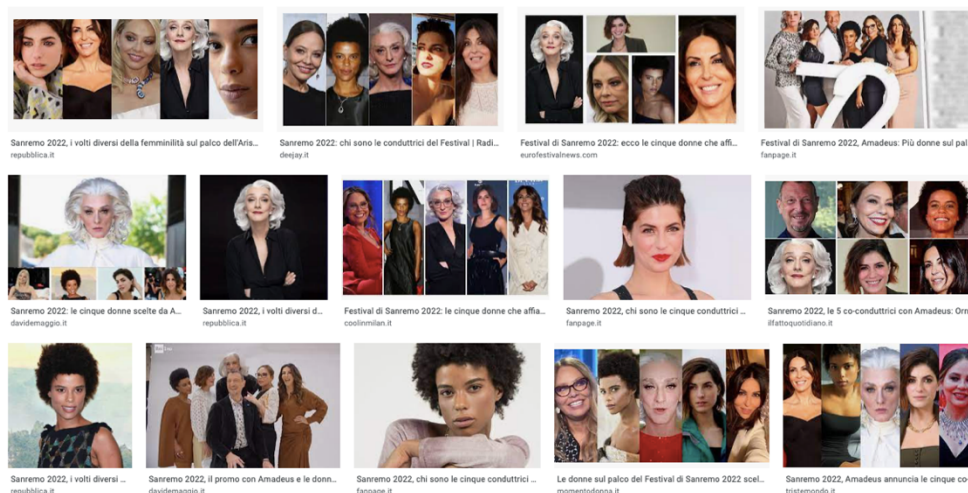
Fig. 3. Immagine da Vanity Fair con protagonista Achille Lauro



²⁶www.fanpage.it/stile-e-trend/moda/michele-bravi-non-e-tutto-femmina-e-un-artista-libero-dai-vostri-pregiudizi/.

Sulla scorta dell'articolo di *Repubblica*, sopramenzionato, *Sanremo 2022, i volti diversi della femminilità sul palco dell'Ariston*, sempre su *Google Immagine*, abbiamo digitato «Sanremo i volti femminili»: nei primi sette riquadri dei risultati, c'è sempre Drusilla, o che troneggia al centro, o sopra in un riquadro molto più grande degli altri o al primo posto (Vedi Fig.4).

Fig. 4. Sanremo i volti femminili



Stimolati da questo risultato, con lo stesso strumento, abbiamo cercato «Sanremo i volti maschili»: al primo posto troviamo un'immagine con Fabio Fazio (noto conduttore di *Che tempo che fa*), Amadeus (il conduttore del *Festival di Sanremo*), Pierfrancesco Favino (attore) e il cantante Claudio Baglioni, ma in successione troviamo anche diversi cantanti, che si sono esibiti con abiti per lo più “femminili”. Sempre nell'ottica della nostra riflessione, risultano significative le foto utilizzate da *Velvet Gossip*, per la notizia *I look maschili della seconda serata di Sanremo 2022*²⁷, con gli esordienti Sangiovanni e Matteo Romano, in cui dominano, se ancora si possono definire tali, sconfinamenti di genere (vedi Fig.5).

²⁷ www.velvetgossip.it/2022/02/03/i-look-maschili-della-seconda-serata-di-sanremo-2022/.

Fig. 5. Gli esordienti Sangiovanni e Matteo Romano, da Velvet Gossip



- a) Utilizzando il termine «Persone famose che hanno cambiato sesso» siamo andati alla ricerca delle immagini di quelle persone che nell’industria dello spettacolo (pur sempre parte dell’industria culturale; Colombo 2012) attraverso la chirurgia, con il supporto di terapie farmacologiche, abbiano riscritto la loro espressione corporea di genere. Il fatto che siano tra i primi risultati nella SERP ci può far asserire che la transizione o espressione di fluidità non abbia pregiudicato la loro popolarità. In questo caso, ai primi posti vediamo solamente uomini diventati anagraficamente donne.
- b) Con il sintagma di ricerca, «Star che hanno cambiato sesso», il risultato non cambia dal precedente tentativo: troviamo ai vertici per lo più divi diventati dive e la foto di una tennista, corredo all’articolo Bruce Jenner e gli altri atleti che hanno cambiato sesso²⁸. Nel servizio, l’unico caso di passaggio, da donna a uomo trattato su sette transizioni di genere, è quello dell’ex pesista, dell’allora Germania dell’Est, Heidi Krieger, attualmente Andreas.
- c) Anche la ricerca “conduttori televisivi transgender”, ha dato come risultato una schermata dominata o da uomini transitati o in transizione, alla condizione femminile, o che si travestono da donna o di corredo a notizie che riguardano queste condizioni: è aperta infatti da Platinette, seguita da Luxuria, da un ex conduttore televisivo che ha visto compromessa la sua carriera politica per una vicenda legata alla frequenza di donne transitate dal genere maschile come setting per il consumo di droghe, conduttrici, troniste e modelle che erano uomini, immagini a queste legate e conduttori uomini omosessuali; assolutamente assenti le persone delle quali l’anagrafe avesse indicato il sesso come femminile al momento della nascita e fossero transitate al genere maschile o travestite da uomini.

²⁸www.stile.it/2014/12/16/bruce-jenner-e-gli-altri-atleti-che-hanno-cambiato-sesso-19248-id-102193/.

A corollario di quanto emerso, siamo andati anche sui social alla ricerca di comunità transgender, con parole chiave «nonbinary» o «transgender», nei risultati troviamo, ancora una volta, per lo più persone la cui condizione sessuale di partenza era quella maschile: ovviamente la nostra è una prima ipotesi alla prova di un immediato reperimento per parole chiave e la ricerca andrebbe estesa e sistematizzata, ma tra le comunità indiane su FB, le raccolte di immagini su Instagram, i filoni nonbinary su TikTok, offerte di incontri con diverse motivazioni e scopi, che abbiamo così raccolto, troviamo quasi sempre uomini che si presentano come o sono diventate donne²⁹.

4. Discussione: per una “sociologia di transgenere”

Sulla base della letteratura che allarga il discorso transgender alla formazione, plasmazione e rimodellamento delle identità di genere (e a quelle collettive e individuali; Hines e Sanger, 2010), siamo passati da Drussila Foer alla questione trans.

Si aprono, parallelamente, questioni centrali, per la ricerca sociologica sull'identità in generale, e fondamentali per il dibattito sulle identità, sessuali e di genere, e sugli aspetti materiali del corpo a queste collegati (Ivi).

«Il tema transgender ha [...] molto da apportare all'analisi sociale» (Ivi, p. 12, trad. aut.) e la sociologia offre un ambito favorevole per discutere «le principali questioni concettuali e sostanziali del transgender» (Ibidem, trad. aut.).

Nell'ultimo decennio, infatti, la riflessione sui transgender si è affermata come uno dei luoghi di dibattito più creativi all'interno degli studi sul genere e sulla sessualità. Sviluppi nella sensibilità sociale, culturale e legislativa sono specchio della crescente visibilità che i transgender stanno acquisendo nella società contemporanea, chiamando intorno a sé l'interesse di diverse discipline socio-umanistiche (Hines, 2007). Sulle tematiche transgender, nel tempo sono incrementate le monografie accademiche di stampo sociale (Hines e Sanger, 2010; Hines, 2007; Ekins e King, 1996 e 2006; Monro 2005; Ekins, 1997) e in Europa, Inghilterra e Stati Uniti sono aumentati i progetti di ricerca (Hines e Sanger, 2010).

L'identità di genere, in un approccio intersezionale insieme ad altri “marcatori” come la classe, la razza, l'etnia, l'età, la sessualità e la disabilità, è diventata di primaria importanza per la ricerca sociologica (Hines e Sanger, 2010; Sanger, 2008).

All'interno di queste intersezioni, si collocano le nostre considerazioni:

vengono posti sotto i riflettori e riconosciuti mediaticamente quasi esclusivamente gli uomini, rispetto alle donne, che utilizzano, esprimono, manifestano e pubblicizzano aspetti di sé, in riferimento al genere, attribuibili culturalmente al sesso opposto;

- le donne, almeno nel mondo dello spettacolo, che siano diventate, attraverso la superficie degli abiti o quella corporea (e la somministrazione di ormoni), uomini, sono – salvo qualche eccezione – o inesistenti o invisibili;
- si manifesta così una vera e propria “diseguaglianza di transgenere”, poco giustificabile attraverso la statistica³⁰, che si cumula e si compone al quadro

²⁹ Ricerca svolta nel febbraio 2022.

³⁰ L'ultimo e unico dato italiano risalirebbe al 2011 ed è riferito al lasso di tempo 1992-2008. In Italia, all'epoca del sondaggio, le donne transessuali sarebbero state 424 e gli uomini transessuali 125 (www.gruppoabele.org/spot-il-primo-censimento-della-popolazione-transgender-in-italia/).

delle diverse sperequazioni verso l’universo LGBT+ (De Rosa, Inglese, 2018).

Le star rappresentano per lo più sé stesse, lontane da una vita ordinaria. Sul palcoscenico, possono offrire però modelli, contribuire all’immaginario, catalizzare mode e, alcune volte, rivendicare temi sociali e contribuire alla sensibilizzazione verso gli stessi o sottolinearne l’importanza fino a sanzionare il mancato rispetto di diritti e dignità personali, anche fuori dalle scene (anche se non sempre è facile – quasi mai “immediato” –, nel loro caso, capire dove finisca il personaggio e inizi la persona; Lambertini, 2019).

5. Conclusione

Alcune spiegazioni motiverebbero la forma di discriminazione, al centro del nostro lavoro, con la questione della fertilità-maternità, percepita ancora come sociale (e così lo diventa anche il corpo della donna; Duden, 1994): se non una vera sanzione alla sua rimozione, non ne può conseguire un’accettazione collettiva.

Su questo sarebbe concorde la letteratura, che ipotizza come gli uomini possano derogare alle loro aspettative di genere, travestendosi da o transitando verso il genere opposto, mentre nelle donne, sarebbe meno accolto e gratificato il passaggio inverso: la quasi invisibilità degli uomini transgender rispetto alle donne transgender segnala una gerarchia di significato nella cultura americana che trova le donne transgender più scioccanti o intriganti; i media americani (sia mainstream che queer) hanno una lunga storia di discussioni sul transgenderismo incentrate sulle donne transgender (Raz Link & Raz, 2007). Forse questo è dovuto al fatto che, come hanno sostenuto Schilt e Westbrook (2009), il controllo dell’identità di genere e sessuale è esso stesso di genere (Billard, 2016, 4211).

A supporto esplicativo potrebbe anche essere utilizzato il modello multidimensionale di ‘Capitale erotico’ di Catherine Hakim (2010), un quarto capitale che affiancherebbe quelli individuati da Bourdieu (1983) e composto da sei elementi: 1. Bellezza, 2. Sex appeal, 3. *Charme*, 4. Vitalità, 5. Presentazione sociale, 6: Sessualità e fertilità (Rinaldi e Strizzolo, 2020). Il capitale erotico rappresenterebbe una risorsa preziosa nelle relazioni, nel matrimonio, nel mondo del lavoro, nei media, in politica, nella pubblicità, negli sport, nelle arti visive e non, maggiormente agio delle donne in quanto vi investono di più degli uomini, che a loro volta sono molto più attratti dal sesso. In altri tempi, il Capitale erotico poteva essere l’unica fonte di controllo e potere per le donne.

Seppure criticata dalle stesse femministe per l’implicita oggettificazione di elementi della persona secondo canoni richiesti dal patriarcato – mentre la stessa Hakim giustifica che i fattori da lei rilevati siano sottostimati dalla sociologia per la sua impostazione patriarcale (2010) – la differenza del capitale erotico a favore delle donne spiegherebbe la maggiore visibilità nel mondo dello spettacolo da noi rilevato delle trans rispetto ai trans e ancor di più, la perdita della fertilità delle donne, per una loro transizione, come una perdita di valore.

Infine, invitato di pietra, non esplicitamente menzionato, ma sicuramente da considerare: il potere. A questo si può rinunciare, ma è assai improbabile che un soggetto esterno a un gruppo di potere possa auto attribuirselo e che questo gli venga

Comunque, una proporzione che non pare rispecchiata nei risultati delle ricerche che abbiamo effettuato attraverso *Google*.

riconosciuto esclusivamente sulla base di una sua decisione e azione, seppur trasformativa (Laswell, Kaplan, 1997).

Il passaggio dai dati raccolti, da incrementare, e la base teorica richiedono ancora ulteriori passaggi euristici. In particolare, riconosciamo nel lavoro qui esposto i seguenti limiti: formali nella presentazione non sempre lineare, in quanto *work in progress* di un più ampio lavoro; la mancanza di interviste che facciano emergere l'esperienza, il vissuto e la percezione di donne transitati uomini rispetto a possibili discriminazioni rispetto a persone che hanno fatto il percorso inverso; la concentrazione sulla visibilità all'interno dello "star system"; uno sconfinamento tra il nazionale ed il globale, che andrebbe meglio argomentato e utilizzato semmai come confronto, ad esempio tra il *Festival di Sanremo* e l'*Eurovision Song Contest*. La consapevolezza di queste lacune indirizza il seguito della ricerca nel rinforzare l'apparato teorico, metodologico, la raccolta e la considerazione delle informazioni.

Bibliografia di riferimento

- Bell-Metereau, R. (2019). *Transgender cinema*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Berger, P.L., Luckmann, T. (1997). *La realtà come costruzione sociale*. Bologna: il Mulino.
- Billard, T. (2016), Writing in the Margins: Mainstream News Media Representations of Transgenderism. *International Journal of Communication*, 10, 4193–4218.
- Billard, T.J., & Zhang, E. (2022). Toward a Transgender Critique of Media Representation. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 61(2), 194-199.
- Blumer, H. (2008). *Interazionismo simbolico*. Bologna: Il Mulino.
- Boccia Artieri G., Colombo F., Gili G. (2022). *Comunicare. Persone, relazioni, media*. Bari: Laterza.
- Bourdieu, P. (1983). *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
- Calefato, P. (2009). La costruzione sociale del corpo e del genere attraverso la moda. In Capecchi, S., Ruspini, E. (a cura di). *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*. Milano: FrancoAngeli, 19-36.
- Campus, L. (2015). *Non solo canzonette. L'Italia della ricostruzione e del miracolo attraverso il Festival di Sanremo*. Milano: Mondadori.
- Ciampi, M. (2016). La sociologia visuale contemporanea. Un approccio introduttivo. *SocietàMutamentoPolitica*, 7(14), 217-236.
- Codeluppi, V. (2007). *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Codeluppi, V. (2015). *Mi metto in vetrina. Selfie, Facebook, Apple, Hello Kitty, Renzi e altre "vetrinizzazioni"*. Milano-Udine: Mimesis.
- Colombo F. (2012), *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Bari: Laterza.
- Colombo F. (1990). *Ombre sintetiche - Saggio di teoria dell'immagine elettronica*. Napoli: Liguori Editore.
- Colombo, E., Domaneschi, L., Marchetti, C. (2009). *Una nuova generazione di italiani. L'idea di cittadinanza tra i giovani figli di immigrati*. Milano: FrancoAngeli.
- Corsi, M. (2003). *Il coraggio di educare: il valore della testimonianza*. Milano: Vita e Pensiero.
- De Rosa, E., & Inglese, F. (2018). Disuguaglianze e discriminazioni nei confronti delle persone LGBT: quale contributo della statistica ufficiale. *Rivista Italiana di Economia Demografia e Statistica*, 72(4), 77-88.
- Di Gregorio, L. (2019). *Oltre il corpo: la condizione transgender e transessuale*. Milano: FrancoAngeli.

- Ekins, R. (1997). *Male Femaling: A Grounded Theory Approach to Cross-Dressing and Sex-Changing*. New York and London: Routledge.
- Ekins, R. and King, D. (1996). *Blending Genders: Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing*. London: Routledge.
- Ekins, R. and King, D. (2006). *The Transgender Phenomenon*. London: Sage.
- Eliasoph, N., Lichterman, P. (2003). Culture in Interaction. *American Journal of Sociology*, 108, 735–794.
- Facci, S., Soddu, P., Piloni, M. (2011). *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*. Roma: Carrocci.
- Giglioli, P.P., Dal Lago, A. (1983, a cura di). *Etnometodologia*. Bologna: Il Mulino.
- Gillig, T. K., Rosenthal, E. L., Murphy, S. T., & Folb, K. L. (2018). More than a media moment: The influence of televised storylines on viewers' attitudes toward transgender people and policies. *Sex Roles*, 78, 515-527.
- Greif, C. (2015). Drag queens and gender identity. *Journal of Gender Studies*, 25 (6): 655–665.
- Griswold, W. (1987). A Methodological Framework for the Sociology of Culture. *Sociological Methodology*, 17, 1–35.
- Griswold, W. (1997). *Sociologia della cultura*. Bologna: Il Mulino.
- Hakim, C. (2010). Erotic Capital. *European Sociological Review*, Volume 26, 5, 499-518.
- Hess, A. C., Dodds, S., & Rahman, N. (2022). The development of reputational capital – How social media influencers differ from traditional celebrities. *Journal of Consumer Behaviour*, 21(5), 1236– 1252.
- Hines, S, Sanger, T. (2010, a cura di). *Transgender Identities Towards a Social Analysis of Gender Diversity*. London-New York: Routledge.
- Hines, S. (2007). *TransForming Gender: Transgender Practices of Identity and Intimacy*. Bristol: Policy Press.
- Lambertini, M. (2019). *E le stelle non stanno a guardare. I divi, l'umanitarismo e l'uso politico della celebrità*. Formigine (Mo): Infinito Edizioni, Formigine (Mo).
- Lasswell, H, Kaplan, A. (1997), *Potere e società: uno schema concettuale per la ricerca politica*, Bologna: il Mulino.
- Luxuria, V. (2007). *Chi ha paura della muccassassina, il mio mondo in discoteca e viceversa*, Bompiani. Milano: Bompiani.
- Mangone, E., Ieracitano F., Russo, G. (2020). *Processi culturali e mutamento sociale*. Roma: Carrocci.
- Martelli S. (2006). Comunicare il capitale sociale: le attività e le iniziative delle Organizzazioni del Terzo settore a Palermo. In Donati, P., Colazzi, I., (a cura di). *Terzo settore e valorizzazione del capitale sociale in Italia: luoghi e attori*. Milano: FrancoAngeli.
- Masullo, G. Coppola, M. (2022). *Affettività invisibili. Storie e vissuti di persone e famiglie transgender*. Milano: PM edizioni.
- McLaren, J.T., Bryant, S., Brown, B. (2021). “See me! Recognize me!” An analysis of transgender media representation. *Communication Quarterly*, 69:2, 172-191.
- Monro, S. (2005). *Gender Politics: Citizenship, Activism and Sexual Diversity*. London: Pluto Press.
- Poole, R.J. (2017). Towards a Queer Futurity: New Trans Television. *European journal of American studies*, 12-2.
- Rheingold, H. (1994), *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciberspazio*, Milano: Sperling & Kupfer.
- Richards, C., Bouman, W. P., Seal, L., Barker, M. J., Nieder, T. O., T'Sjoen, G. (2016). Non-binary or genderqueer genders. *International Review of Psychiatry*, 28(1), 95-102.
- Rinaldi, E.E., Strizzolo, N. (2020), *Persone con disabilità, sex appeal e relazioni sentimentali nelle serie-tv: il caso "Special"*. *Salute e Società*, XIX, 2/220, 71-89.
- Roszack, T. (1971). *La nascita di una controcultura. Riflessioni sulla società tecnocratica e sulla opposizione giovanile*. Milano: Feltrinelli.
- Russo, G. (2020). *Industria dell'intrattenimento e tempo libero*. In Mangone et al., op. cit.

- Sanger, T. (2008). Trans governmentality: the production and regulation of gendered Subjectivities. *Journal of Gender Studies*, 17(1), 41–53.
- Schutz, A. (1974). *La fenomenologia del mondo sociale*. Bologna: il Mulino.
- Sena, B. (2011). *Etnometodologia e sociologia in Garfinkel. L'indicalità inevitabile*. Milano: FrancoAngeli.
- Suchman, L. A. (1987). *Plans and situated actions: The problem of human-machine communication*. Cambridge: University Press.
- Swidler A. (1986). Culture in Action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*, 51, 273–286.
- Swidler A. (2001). *Talk of Love: How Culture Matters*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thompson, J. (1998). *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Bologna: Il Mulino.
- Zhang, E. (2023), “She is as feminine as my mother, as my sister, as my biologically female friends”: On the promise and limits of transgender visibility in fashion media. *Communication, Culture and Critique*, 16 (1), 25–32.