

Rita Maria Fabris

Femminile/Maschile nel corpo danzante: *Il lago dei cigni*

“Magnum» Caenis ait «facit haec iniuria votum
tale pati iam posse nihil; da, femina ne sim:
omnia praestiteris”¹.

La metamorfosi di genere nel mito di Ceni

Fra le numerose violenze sulle donne narrate nelle letterature dell'antichità greco-romana, Ovidio racconta nelle *Metamorfosi* un'insolita trasformazione del corpo femminile e vulnerabile di Ceni nel corpo maschile e invulnerabile di Ceneo, a seguito della richiesta di Ceni al dio Nettuno, che l'aveva violata, di non poter subire mai più un'ingiustizia simile. Ceneo si trova poi a prendere parte alla sanguinosa lotta tra Centauri e Lapiti, conclusa dalla morte dell'eroe – o dell'eroina – soffocato/a da una catasta di alberi e trasformato/a in uccello². Il mito interroga la cultura del tempo che sancisce che Ceni non può che essere femmina, sia perché Ceneo muore soffocato come una donna, secondo la modalità femminile individuata da Nicole Loraux³, sia perché troviamo Ceni di

¹ Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994² [1979¹], libro XII, vv. 201-203: “Questa violenza – risponde Ceni – mi suscita un grande desiderio: non poter subire più nulla di simile. Concedi che non sia femmina: mi avrai dato tutto”. La traduzione è di chi scrive. L'occasione di questo saggio è stato il seminario sul mito di Ceni organizzato il 25 maggio 2007 dalla Scuola di Dottorato in ‘Logos e rappresentazione. Studi interdisciplinari di letteratura, estetica, arti e spettacolo – Sezione Innovazione e tradizione. Eredità dell'Antico nel Moderno e nel Contemporaneo’, diretta dal Prof. Gioachino Chiarini presso l'Università degli Studi di Siena. La revisione ha proceduto in concomitanza con la riflessione sulle urgenze femminili nella società attuale, dopo la ratifica della Convenzione di Istanbul da parte del governo italiano (Legge 27 giugno 2013, n. 77). Non si intende quindi affrontare un balletto come *Il lago dei cigni* in una prospettiva complessiva, per la quale si rimanda all'ottimo lavoro di Mei, Silvia, ‘*Lacus amoenus/horridus*’. *Messinscena di storie e immaginari sul Lago dei cigni*, in “Annali On-line Lettere”, n. 2, 2008, pp. 253-286.

² *Ivi*, vv. 168-536.

³ Loraux, Nicole, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 100-117 (ed. or. *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Éditions Gallimard, 1989).

nuovo nel suo originario genere femminile tra le ombre dell'Ade virgiliana⁴. Alcuni studiosi dell'antichità nel campo dei *gender studies*, come Loraux, hanno indagato la categoria del femminile nella consapevolezza di lavorare “sulla rappresentazione mentale dei Greci a proposito della differenza dei sessi”⁵ o hanno affrontato, come Alison Keith, “the process by which subjectivity is engendered [...] in complex counterpoint with the centaurs to whose bestial nature is superadded a hyper-masculinity that threatens to feminize their opponents”⁶, per analizzare come si costruisce l'identità maschile attraverso la dinamica relazionale dei corpi maschili, femminili e animali. Alcune questioni simili, nate all'interno dei *cultural studies*, hanno dato la parola a nuovi soggetti, gruppi, comunità attraverso nuovi oggetti d'indagine e nuove fonti di documentazione e hanno ispirato le recenti ricerche dei *dance studies* su *Femminile/Maschile*, fra le quali la metamorfosi di genere del cigno nei diversi “Laghi dei cigni”, simbolo della danza classica occidentale, suscita interrogativi sempre più urgenti. L'analisi del corpo come oggetto culturale, decifrabile in base all'interpretazione di codici e convenzioni attraverso i quali esso agisce, trova nella danza un campo di studio privilegiato perché il corpo danzante viene a costituire una fonte specifica nell'analisi di pratiche sociali come incarnazione di “una teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé, e tra i corpi e la società”⁷.

Uno dei discorsi della danza focalizza in questa prospettiva le parole chiave *Femminile/Maschile* allargando la categoria di genere, nata dalla critica

⁴ Virgilio, *Aeneide*, a cura di Giuseppe Vergara, Napoli, Fratelli Conti Editori, 1987, libro VI, vv. 448-449.

⁵ Loraux, Nicole, *Il femminile*, cit., p. V.

⁶ Keith, Alison, *Versions of Epic Masculinity in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie, Philip – Barchiesi, Alessandro – Hinds, Stephen (eds.), *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphoses and its Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 216 e 236: “il processo attraverso il quale la soggettività assume un genere [...] nel complesso contrappeso con i centauri, la cui natura bestiale è caricata da una iper-mascolinità che minaccia di femminilizzare i suoi avversari”. La traduzione è di chi scrive.

⁷ Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Libreria, 2005, p. XIV. Le curatrici riportano il pensiero di Foster, Susan Leigh, *New Areas of Inquiry*, in Cohen, Selma Jeanne (a cura di) *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. IV, pp. 376-379.

femminista degli anni Settanta per far parlare il soggetto femminile, all'analisi dell'esperienza di vita di uomini e donne mentre negoziano nella relazione la propria identità, rivelando “i discorsi che hanno prodotto o da cui sono stati prodotti”⁸. Con l'aiuto del pensiero fenomenologico si pone una domanda radicale: l'identità di genere rientra nell'ontologia della persona o è “un accordo culturale, vale a dire il risultato di un uso sistematico di codici e convenzioni condivise da un gruppo”⁹? E come si comportano i testi della cultura di fronte a tale domanda? A partire dal concetto di corpo vissuto, “che prova se stesso nel momento in cui sente quanto lo circonda”¹⁰, possiamo riscoprire la corporeità come fonte di ogni conoscenza nel suo essere al mondo, indipendentemente da noi, ma per una comune passività ontologica che ci costituisce originariamente e che si rivela indubitabilmente nell'esperienza del dolore. Nella dinamica della relazione umana, però, l'esperienza del dolore dell'altro, ad esempio, non è mai raggiungibile se non nella “trasposizione analogica” della propria esperienza¹¹, perché si incontra non il corpo dell'altro nel modo in cui l'altro si vive, come carne, ma solo il suo corpo oggettivo, “il corpo inerte dell'universo, che si tratti di una pietra sulla strada o delle particelle microfisiche che si ritiene la costituiscano”¹². Allo stesso modo nella scoperta della differenza sessuale si incontra un'incarnazione di genere che non è la propria e che alla propria è irriducibile, ma che è data a se stessa dalla comune matrice ontologica della Vita assoluta, fondamento di senso dell'essere al mondo di ogni persona, indipendentemente dall'identità geografica e storica¹³.

⁸ Nordera, Marina, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., p. 205.

⁹ *Ivi*, p. XIV.

¹⁰ Henry, Michel, *Incarnazione: una filosofia della carne*, Torino, SEI, 2001, p. 4 (ed. or. *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2000). L'autore chiama questo tipo di corpo col termine carne, “ciò che provando, soffrendo, subendo e sopportando se stessa e così godendo di sé secondo impressioni sempre rinnovate, si trova per ciò stesso capace di sentire il corpo che le è esterno, di toccarlo, come pure di essere toccata da esso”.

¹¹ Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 43.

¹² Henry, Michel, *Incarnazione*, cit., p. 4.

¹³ Pontremoli, Alessandro, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET Libreria, 2005, pp. 56-59.

La metamorfosi del corpo femminile di Ceni nel corpo maschile di Ceneo, non riconosciuto però dalla comunità dei Centauri, mezzi uomini e mezzi cavalli e perciò doppiamente virili di fronte a Ceneo, mezzo maschio e mezzo femmina, costituisce un campo privilegiato d'indagine sullo statuto dell'identità come costruzione culturale, che se da una parte si definisce a partire dalla distinzione tra natura bestiale e cultura umana, dall'altra si incarna in maschio o in femmina, socialmente riconoscibili in una forma chiusa che non ammette l'ambivalenza originaria dell'essere al mondo. Come il mito racconta di un corpo chimerico che all'origine dei tempi può essere animale e femminile o maschile insieme, così il corpo danzante nei "Laghi dei cigni" pone domande continue sulla diversa stratificazione delle costruzioni identitarie.

La trasformazione dei cigni danzanti



Immagine 1. Natalia Makarova Antony Dowell in *Swan Lake*, coreografia di F. Ashton e R. Nureyev, diretto da John Michael Philips, USA, Thames Television and NVC ARTS.

“L’intuizione di trasformare i cigni da esserini delicati in tutù in forti maschi in braghe di pelle di capra” – cita una recensione italiana del celeberrimo balletto *Swan Lake* di Matthew Bourne¹⁴ – coglie l’urgenza di rimettere in discussione la categoria di genere nella metamorfosi della Principessa-Cigno in Principe-Cigno alla luce di alcune istanze postmoderne: come si costruisce l’identità di genere in danza? Che cosa dicono i corpi danzanti su se stessi, sulle relazioni con gli altri e sulla cultura che li crea? Come opera il mito di

¹⁴ Trombetta, Sergio, *Cigni alla corte del re*, in “Danza&Danza”, n. 202, Settembre/Ottobre 2007, p. 12.

Ceni/Ceneo sulla metamorfosi de *Il lago dei cigni*? E quali risposte suggerisce? La proposta di Jane C. Desmond di analizzare la “cinestetica della sessualità”¹⁵, che compete anzitutto alla danza come arte del movimento del corpo, mi permette di lavorare sul duplice binario della danza sia come sistema di movimento che rivela una certa ideologia del corpo sia come pratica sociale incorporata, che produce una certa identità.

Parlare de *Il lago dei cigni* e dei corpi danzanti che lo interpretano geograficamente e storicamente in modo diverso, significa affrontare le varianti più efficaci di una narrazione che mobilita nuovi significati e nuovi valori¹⁶, attraverso uno stereotipo della cultura occidentale a partire dal XIX secolo: l’arte della danza è femminile e la ballerina è incarnazione dell’archetipo dell’eterno femminino, mentre per l’uomo è sconveniente danzare¹⁷. All’origine di questo statuto della rappresentazione si colloca la rivoluzione epistemologica e socio-politica che alla fine del Settecento porta la nuova identità borghese a fondare l’ideologia delle sfere separate sulla biologia del modello bisessuale, che distingue radicalmente il corpo maschile dal corpo femminile, assegnando al primo lo spazio pubblico e al secondo lo spazio privato. In questo modo si costruisce un’ontologia della differenza sessuale per rispondere alla crisi della differenza prospettata dall’egualitarismo rivoluzionario a partire da una prospettiva maschile, che informa di sé anche la pratica di danza. Infatti dal punto di vista della tecnica coreutica sistematizzata nel 1820 da Carlo Blasis nel *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse*, se da un lato assistiamo alla omologazione del corpo danzante che si allena secondo il sistema di movimento modellato da Blasis attraverso il proprio corpo, come dimostrano le tavole disegnate del trattato¹⁸, dall’altro l’introduzione delle

¹⁵ Desmond, Jane C. (a cura di), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on & off the Stage*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001, p. 7.

¹⁶ Principe, Quirino, *Bellezza, metamorfosi, paura*, in *Il lago dei cigni*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Stagione 2000-2001, pp. 39-49. L’autore distingue tra la catena narratologica degli archetipi figurati del cigno e la qualità delle sue varianti, che indagano l’efficacia dell’incarnazione del mito. Propendo, come si vedrà, per questa seconda strada.

¹⁷ Nordera, Marina, *Generi in corso*, cit., pp. 209-211.

¹⁸ Blasis, Carlo, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le*

scarpe con la punta e il tutù conducono l'immagine della donna ad assumere connotati quali la leggerezza dinamica, la rotondità nelle forme, l'uso dello spazio curvo e limitato, la morbidezza e la flessibilità in totale opposizione alle forme angolari, allo spazio ampio, alla tonicità muscolare, alla forza, alla potenza e alla stabilità dell'uomo danzante, che secondo uno dei critici del tempo, Théophile Gautier, tenderà talvolta a una disgustosa femminilizzazione¹⁹. Sul finire dell'Ottocento l'immagine della ballerina così connotata lascia i panni di Maria Taglioni – Silfide (*La Sylphide*, Parigi 1832) o di Carlotta Grisi-Giselle/Villi (*Giselle*, Parigi 1841) per incarnarsi nella Principessa-Cigno Pierina Legnani (*Lebedinoe ozero*, San Pietroburgo, 1895), che, nella coreografia completa di Marius Petipa e Lev Ivanov, con la musica di Pëtr Čajkovskij, “smussò le angolosità [maschili?] dello stile italiano e acquisì la morbidezza [femminile?] della scuola russa”²⁰. Il *partner* di Legnani era l'anziano Pavel Gerdt, non più in grado di sostenere la ballerina nei consueti *pas des deux*, così Ivanov compose per l'*Adagio* del secondo atto un *pas des deux à trois* con l'amico del Principe come aiuto. Nelle successive rappresentazioni Gerdt viene però ben presto scalzato dal giovane Nikolaj Legat, che riassume pienamente il ruolo di *porteur* in grado di presentare il corpo etereo della ballerina al pubblico²¹. Il libretto della prima versione del 1877 narra la storia del Principe Siegfried, che durante una battuta di caccia raggiunge un lago dove incontra la Principessa Odette, trasformata in un bianco cigno, come le sue compagne, dal malvagio mago Rothbart. Solo una promessa di amore eterno potrà salvare Odette dall'incantesimo e Siegfried giura. Ma il giorno dopo, durante la festa di fidanzamento del Principe organizzata dalla Regina-

danseur. Par Ch. Blasis *premier danseur*, Milan, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820, rist. anast. Bologna, Forni, 2000. Fondamentale l'edizione critica di Pappacena, Flavia, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, LIM, 2005.

¹⁹ Nordera, Marina, *Generi in corso*, cit., p. 212.

²⁰ Lo Iacono, Concetta, *Il Balletto in Russia*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 295-390: p. 349.

²¹ Grillo, Elena, *L'intramontabile Lago dei cigni*, in *Il lago dei cigni*, cit., pp. 12-21. Questo saggio sintetizza e aggiorna il volume di Id., *Il lago dei cigni*, Roma, Di Giacomo, 1982. Analizzeremo nel dettaglio le caratteristiche di genere di questo *Adagio* prendendo come testimonianza una ricostruzione video.

Madre, si presenta Odile, il cigno nero, insieme con suo padre Rothbart, sotto mentite spoglie. La somiglianza con Odette è tale che Siegfried cade nell'inganno e rinnova il giuramento, infrangendo la precedente promessa. Il Principe disperato torna sul lago dove Odette muore di dolore e tutto viene sommerso dalle acque. Si ritroveranno insieme nel regno delle onde²². Se il libretto racconta questa storia, la drammaturgia della danza della donna-cigno creata da Ivanov attraverso l'osservazione della natura sembra invece svelare il racconto del desiderio maschile di raggiungere, avere, possedere la donna che sfugge²³.

Una seconda incarnazione della donna danzante e ben più internazionale, in grado di sfondare i confini di un luogo e di un'epoca, è *Lebed'* (*Il cigno*) di Anna Pavlova²⁴, assolo nato nel 1905 con la coreografia di Michail Fokine e la musica di Camille Saint-Saëns, per un concerto di beneficenza al Teatro Marijnskij di San Pietroburgo, ed entrato nell'epoca della riproducibilità tecnica nell'immortale provino hollywoodiano intitolato *La Mort du Cygne* del 1925²⁵. Fondamentale per la creazione del mito del cigno in questo lasso di tempo è l'esperienza degli spettacoli dei *Ballets Russes* di Sergej Djaghilev in Occidente, dalla quale si distaccherà Anna Pavlova con le sue *tournées* personali, per non parlare della fuga dalla Rivoluzione d'Ottobre di Nikolas

²² Warrack, John, *Ciajkovskij. I balletti*, Milano, Rugginenti Editore 1994, pp. 25-44.

²³ Se nella mitologia classica il cigno è legato al divino come messaggero o come divinità maschile, ad esempio nel mito di Leda e il cigno, mentre nella mitologia induista costituisce con l'oca l'unione perfetta (Cooper, Jean Campbell, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, ed. or. *Dictionary of Symbolic and Mythological Animals*, London, Thorson, 1992, pp. 101-103), in quella nordica è "epifania del divino in forma di sposa celeste. È perciò simbolo di natura femminile" (Chiesa Isnardi, Gianna, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 1997, p. 556). Questa connotazione di genere visibile nella rielaborazione di fiabe tedesche e russe per il balletto, emerge soprattutto nel modo in cui si incarna nei corpi dei danzatori, costruiti secondo l'ideologia romantica della messa a punto del corpo femminile per l'esposizione agli sguardi morbosi dei ballettomani, nel passato in prevalenza uomini che rasentavano la scopofilia, nel presente anche donne che ambiscono essere, incarnare, quella idea di donna.

²⁴ Cfr. Carbonneau, Suzanne, *The Dying Swan*, in Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, vol. II, p. 471 e Lazzarini, Roberta, *Anna Pavlova*, in *ivi*, vol. V, pp. 119-127.

²⁵ MusicArchive, Spécial Danse, *Anna Pavlova*, La Sept/Arte, 1993. Il documentario si trova presso l'archivio video di danza Cro.me di Milano. Su questa celeberrima artista si legga l'innovativa ricerca di taglio antropologico di Mei, Silvia, *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica? (I parte)*, "Antropologia e Teatro", n. 1, 2010, pp. 1-32.

Sergeev, che già nel 1918 porta con sé ben 21 manoscritti che trascrivono alcuni capisaldi della tradizione del balletto russo – oggi conservati all’Università di Harvard – e che nel 1934 consentono di mettere in scena il *Lago a Londra*²⁶.

L’analisi coreologica del film di Pavlova individua alcuni movimenti persistenti fino oggi, grazie alla *performance* cinematografica con un punto di vista fisso²⁷, la cinepresa, che duplica lo sguardo maschile sul femminile e pubblicizza l’immagine della donna in tutù²⁸. Ciò che la critica femminista non ha mai sufficientemente rilevato è il disincanto di molte artiste nello sfruttare in prima persona lo sguardo maschile, affascinato e fisso²⁹. Nel clima di rinnovamento dell’inizio del Novecento questo assolo coniuga le aspirazioni della danza libera verso l’espressione dei vissuti della danzatrice emergenti dal tronco, come insegnava François Delsarte, con la tecnica accademica della scuola russa concentrata nel lavoro delle gambe, per raccontare un *pensare/essere al mondo* attraverso l’immediatezza comunicativa del corpo, simbolo che dice di sé e apre a un orizzonte di senso comune³⁰. I segni teatrali convenzionali dell’identità di genere si fermano al primo livello di lettura del corpo femminile danzante di fronte alla camera fissa, il *partner* immobile: i capelli raccolti in un’acconciatura decorata da piume bianche che incorniciano il viso, il tutù bianco che sormonta le gambe avvolte dalla calzamaglia bianca e infine le scarpe da punta. Se tali elementi denotano la danzatrice, a un secondo livello le connotazioni dinamiche aprono a un sovrappiù di senso che rivelano il

²⁶ Grillo, Elena, *L'intramontabile Lago dei cigni*, in *Il lago dei cigni*, cit., p. 22.

²⁷ Non occorrerà ricordare che l’episteme dello sguardo dal Rinascimento in poi si prevede una prospettiva a fuoco centrale, che dal teatro all’italiana passerà direttamente alla settima arte. Cfr. Dalla Palma, Sisto, *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e Pensiero, 2001 (La città e lo spettacolo, 12), pp. 147-150.

²⁸ Si tratta infatti di un *promovideo*, con caratteristiche che appartengono alla videodanza e come tale va analizzato (cfr. Pontremoli, Alessandro, *La danza*, cit., p. 138).

²⁹ Sulla questione dello sguardo fisso nel balletto romantico, con impostazione critica femminista, cfr. Foster, Susan Leigh, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003, pp. 224-284, ed. or. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

³⁰ Pontremoli, Alessandro, *L'assolo di danza, ovvero scrivere col corpo il proprio essere al mondo*, in “Il Castello di Elsinore”, n. 47, 2003, pp. 21-23.

dualismo ideologico presente nella costruzione del corpo danzante d'inizio Novecento, la danza libera nel tronco e la danza accademica nelle gambe: le corse in punta (*pas de bourrée suivis*) tremanti come lo sviluppo circolare e incerto delle direzioni e le braccia che ondeggiavano nello spazio 'sono' l'effimera vita della donna-cigno, che danza la continua opposizione tra la necessaria verticalità del corpo che si allunga in l'alto sulle punte, con le gambe e le braccia tese, e la caduta a terra (*cambré en avant*) con le braccia incrociate, che si riaprono in un *cambré en arrière* rilasciato nell'abbandono della testa e delle braccia, non più regolate dalle convenzioni dei *port des bras* accademici, ma libere di esprimersi. Recuperata di nuovo la verticalità in punta, le braccia come ali avvolgono in opposizione la testa e il petto (*port des bras del cigno*) a proteggere la fragilità del corpo chiudendolo in un movimento spiraliforme, per poi aprirlo fino all'ultimo, leggerissimo volo, dove le ali ondeggiavano (*ali del cigno*) mentre il cigno si allontana di schiena dalla cinepresa e piega indietro la testa, per poi riavvicinarsi di fronte, occupando tutta l'inquadratura, con gli ultimi battiti di ali e con il corpo che si inginocchia delicatamente chiudendo un'ala sulla gamba tesa in avanti, dove si adagia la testa.

Il mito del cigno danzante in Occidente inizia un nuovo corso con altre fughe dall'Unione Sovietica, quella di Rudolf Nureyev nel 1961 e di Natalia Makarova nel decennio successivo, icona vivente dell'ideologia della danzatrice ottocentesca³¹. Adesso però la Principessa-Cigno si è trasferita alla Royal Opera House del Covent Garden di Londra, sede del prestigioso Royal Ballet, che affonda le radici nella tradizione russa di Enrico Cecchetti e dei *Ballets Russes*, e che detiene il primato, come abbiamo visto, della ricostruzione del *Lago* di Sergeev. Limiterò l'analisi al secondo atto della versione filmata nel 1980, con la coreografia di Frederick Ashton e Rudolf Nureyev³², ma in particolare concentrerò l'attenzione sulla relazione tra Makarova-Odette e Anthony Dowell-Siegfried, perché questo è il nucleo drammatico ed espressivo, che

³¹ Cfr. Makarova, Natalia, *A Dance Autobiography*, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1979.

³² Tchaikovsky Piotr Ilyic, *Swan Lake*, coreografia di F. Ashton e R. Nureyev (coreografia originaria di M. Petipa e L. Ivanov), diretto da John Michael Philips, USA, Thames Television and NVC ARTS, 1982.

attraverso il sistema di movimento costruisce l'identità di genere della donna-cigno e che meno si è trasformato durante le rivisitazioni coreografiche³³. Di nuovo mi trovo a lavorare con un documento video nato dal montaggio delle riprese dello spettacolo in teatro e quindi con una selezione delle immagini che già contiene una focalizzazione sui dettagli, uno sguardo mediato che se consente al lavoro dello studioso di verificare delle intuizioni, rischia anche di fuorviare dalla “conoscenza esperienziale” dello spettacolo dal vivo³⁴.

Nel primo incontro tra il Principe e la Principessa-Cigno, lo sguardo di Dowell segue il volo immaginario di un cigno e porta l'attenzione degli spettatori dalla parte opposta della scena per l'ingresso di Makarova, accolta dall'applauso quale diva del momento, che vola attraverso il palcoscenico in *grand jeté*. Si ferma guardando con le ali dietro la schiena in *cambré en avant* e presenta un leggerissimo equilibrio in primo *arabesque* e un morbidissimo *cambré en arrière* che si trasforma nel *port des bras del cigno* mentre la testa si scuote nell'incertezza. Ripete poi la stessa sequenza finché Dowell le si rivela improvvisamente. La fuga ha il tremore di *pas de bourrée suivi* in punta senza una direzione precisa, poi Makarova si avvita per sciogliersi in una camminata e fermarsi nel *port des bras del cigno*. Mentre Dowell ne cerca lo sguardo, gli occhi di lei rimangono bassi, spersi, incerti dove posarsi come tutto il corpo, che poi riprende la fuga disegnando nuove spirali con *pas de bourrée suivi* in punta e le ali che salgono e scendono, con equilibri in *attitude*, finché lo sguardo e le mani decise di lui la convincono a entrare in relazione, prima attraverso un contatto di mani che diventa un appoggio per una *promenade* in equilibrio, poi, dopo un abbraccio rubato di spalle, il contatto diventa un vero e proprio sollevamento di lei tra le braccia di lui in un vortice. Ormai il nuovo *partner* è diventato il sostegno per gli equilibri di Makarova e arriva addirittura a inginocchiarsi per accogliere un *attitude penché* finale prima che entri Rothbart

³³ Se ad Ashton si riconosce la paternità dello stile britannico del balletto, a Nureyev si riconoscono le versioni più significative del *Lago*, dal 1964 al 1984, con scelte drammaturgiche che ridanno spessore al personaggio del Principe, da lui stesso interpretato, in direzione di una rivalutazione del ruolo maschile del ballerino. Cfr. Grillo, Elena, *L'intramontabile Lago dei cigni*, cit., p. 29.

³⁴ Per la dibattuta questione cfr. Pontremoli, Alessandro, *La danza*, cit., pp. 138-139.

a interrompere l'incontro e a ricondurre Odette in suo potere, trascinandola via senza toccarla, attraverso il *leitmotiv* che lo contraddistingue, segnato dal 'volo' di lei, un leggerissimo *pas de bourrée suivi* in punta, di schiena, con *ali da cigno*. Tutto l'incontro è costruito su un continuo avvicinamento del Principe alla Principessa-Cigno, un costante inseguimento per guardarla, toccarla, sostenerla, sollevarla, ma egli giungerà a possederla, per quanto fugacemente, solo nel *pas des deux* successivo alle danze del coro femminile di bianchi cigni. Tra questi, immobili, entra Siegfried alla ricerca di Odette che cammina sull'arpeggio musicale muovendo le sinuose ali fino ad adagiarsi a terra, distendendosi con le braccia incrociate sulla gamba. L'*Adagio* inizia con un *Andante* nel quale tocca di nuovo a Dowell aprirle le braccia sollevandola da terra, quasi richiamandola in vita, per aiutarla a girare, per sostenerla negli equilibri che più richiedono morbidi movimenti, linee allungate del corpo e leggerezza nel controllo estremo di ogni posizione, mentre gli sguardi reciproci diventano sempre più diretti, finché Makarova, dopo un *développé en avant* sostenuto solo attraverso le mani che incrociano i corpi, si lascia cadere con un *cambré en arrière* tra le braccia di lui (immagine 1), in un movimento di fiducia totale nei confronti del *partner* che la accoglie e la riporta in piedi per ben tre volte. Il secondo movimento musicale, *Andante non troppo*, inizia con il coro dei cigni che circonda la coppia stretta in una *promenade* con l'equilibrio di lei in *attitude penché* che termina in un abbraccio. Poi insieme si dirigono di spalle verso il fondo del palcoscenico. La sintonia di coppia è totale: Dowell solleva in verticale Makarova per dei *grand jeté* altissimi e poi la accoglie nei giri che terminano in equilibrio. Infine nell'*Allegro*, che inizia lungo la diagonale formata dal coro dei cigni, il volo di Odette nel sollevamento compie un arco completo intorno alla testa di Siegfried, come se il corpo avesse perso tutta la sua gravità, per poi tornare tra le braccia di lui che può finalmente avvolgerle le spalle in un abbraccio che la culla. Dopo altre sequenze di equilibri e di giri sostenuti dal *partner*, il finale richiama musicalmente l'inizio dell'*Adagio* attraverso una variazione degli equilibri, dei giri multipli, del *port des bras del cigno* ormai stemperato nell'abbraccio confortante del Principe e, se un ultimo

richiamo al tremore iniziale è evidente nel *battus sur le cou de pied* della *promenade* in equilibrio seguita dalle lentissime e controllatissime pirouettes, che dire della posa finale in *arabesque penché* con la testa di Makarova in linea con il braccio diretto a terra, mentre la testa alta di Dowell dirige lo sguardo lontano? I ruoli nella coppia sono irriducibili, non sono interscambiabili, sono separati tra il portare e il guardare di lui e l'essere sostenuta, sollevata, guardata di lei; all'immobilità di lui corrisponde l'estenuante movimento di lei, che, con una grazia che dissimula ogni stanchezza e ogni affanno si presenta come essere incorporeo, etereo.

La parodia del femminile



Immagine 2. Les Ballets Trockadero de Monte Carlo.
Swan Lake, act II, www.trockadero.org.

Come si inscrive l'immagine del cigno danzante in un corpo maschile? Nel 1974, “in a loft owned by the West Side Discussion Group, a homophile society on Fourteenth Street”, a New York, la neonata compagnia di soli uomini, *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo*, mette in scena il secondo atto del *Lago*, con tradizionali tutù e punte³⁵. Cambia il contesto, cambia il pubblico, cambiano i corpi danzanti ma l'ideologia e il sistema di movimento

³⁵ Croce, Arlene, *The Ballets Trockadero reviewed*, October 14, 1974, in www.trockadero.org. L'articolo completo, intitolato *The Two Trockaderos*, si può leggere in Id., *Afterimages*, New York, Vintage Books, 1979, pp. 76-81.

rimangono gli stessi, quasi una sfida a rievocare l'essenza del mito. Con Arlene Croce, concordo che lo spettacolo colga il suo intento, ma il gioco parodico apre altri discorsi sull'identità di genere, a partire dall'estetica *camp*, una sensibilità diffusa in ambienti gay durante gli anni Sessanta e Settanta in Inghilterra e negli Stati Uniti e caratterizzata dall'esagerazione di alcuni segni della femminilità³⁶, giocando con gli stereotipi del femminile e sottolineando ancora una volta come l'identità di genere femminile sia costruita dallo sguardo maschile che desidera raggiungerla, ma fermandosi alla superficie. Nella parodia del femminile, inoltre, non si esita a mettere in scena una relazione omosessuale maschile, ma come sarebbe stato accolto se fossero state due donne a interpretare la storia d'amore? Dalle riprese della *tournee* italiana della compagnia nel 2004 il sistema di movimento incarnato del codice accademico è riconoscibile ma le trasgressioni lavorano sulla drammaturgia, nella creazione delle immagini e delle opposizioni significanti nel gioco dei corpi in relazione³⁷.

Concentrando l'attenzione sempre sul primo incontro della coppia, nel *port des bras del cigno*, ad esempio, si può osservare come Odette scuota la testa esagerando l'imitazione del cigno che ora 'becca' il biondo Principe imparrucato con la bocca marcata dal rossetto rosso, non più un fremito di timore quindi, ma una grottesca minaccia di aggressione. Rothbart interrompe l'incontro e contende al Principe il cigno, che invece di volare con le braccia ali cerca di nuotare via in stile rana. Infine, il cigno non scivola fuori scena con le ali ondegianti viste di spalle, ma viene trascinato pesantemente da Rothbart per la punta della gamba in *arabesque*. Nell'*Adagio*, poi, il *pas des deux* diventa *à trois*, come nella versione del 1895, con l'aiuto dell'amico del Principe, che altrimenti non sarebbe in grado di sostenere questo robusto cigno, ma anche l'amico, troppo piccolo in proporzione alla corporeità del cigno, fallisce la presa

³⁶ Marquié, Hélène, *Dispositif trouble: quando ciò che si dice non è ciò che si mostra*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza*, cit., pp. 288-289. Per la definizione di *camp* Marquié cita Sontag, Susan, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 359-383, ed. or. *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

³⁷ Il video utilizzato è disponibile presso l'archivio del CRUD, il Centro Regionale Universitario per la Danza "Bella Hutter" (2003-2012), acquisito dal Laboratorio Multimediale "Guido Quazza" dell'Università degli Studi di Torino.

lasciando cadere Odette sgraziatamente a terra. Nella posa finale, la testa del cigno non segue più la linea del braccio a terra nell'*arabesque penché*, ma, a sorpresa, sull'ultimo accento si volta a guardare il pubblico (immagine 2). Emerge chiaramente il gioco di ammiccamento agli spettatori che rispondono con fragorose risate e applausi in una circolarità di sguardi efficace soprattutto in uno spazio teatrale di piccole dimensioni e in una comunicazione allusiva a un'esperienza comune, nella consapevolezza di essere sia spettatori del *Lago* sia, magari, partecipanti attivi della sensibilità ludica *camp*.

L'ironia nordica sul femminile



Immagine 3. Ana Laguna in Svansjön, regia di Mats Ek, SVT, 1990. Immagini 4-5. Ana Laguna e Ivan Auzely, in ibidem.

I *gender studies* trovano nuovo materiale negli anni Ottanta sulle scene della danza teatrale del mondo anglosassone e nordico³⁸: *My sex, our dance* del gruppo inglese dei DV8 Physical Theatre in Gran Bretagna e la ricreazione de *Il lago dei cigni* di Mats Ek in Svezia, entrambi del 1987, rivelano le nuove domande identitarie delle ultime generazioni di danzatori e coreografi. Da un lato, infatti, la coreografia dei DV8, ossia “deviati, [...] oscilla fra proiezione onirica e desiderio [...] ai limiti dell’erotismo da soft porno”³⁹, dall’altro il riferimento al più famoso balletto classico ottocentesco sembra costituire un passaggio obbligato per Mats Ek nella sua poetica di danza in dialogo continuo

³⁸ Burke, Peter, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, ed. or. *What is Cultural History?*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2004, pp. 107-108.

³⁹ Pontremoli, Alessandro, *La danza*, cit., pp. 142-143.

con la tradizione⁴⁰. Tuttavia questa versione del *Lago* dove i cigni calvi in tutù e a piedi nudi sono donne e uomini e il Cigno protagonista è incarnato da Ana Laguna (immagine 3), completamente rasata – stilema riconducibile alla danza di espressione tedesca in prima istanza e alla danza butoh giapponese secondariamente⁴¹ – non sembra di facile decodificazione nel suo riferimento a una mitologia di confine tra Oriente e Occidente, risultando così incomprensibile da parte della critica italiana⁴². In realtà, come aiuta a chiarire Ada D'Adamo nella monografia su Ek, la rilettura parte dall'idea del femminile etereo incarnato nell'immagine del cigno per arrivare alla sovrapposizione ironica dell'immagine dell'oca, in una operazione di distanziamento dal sogno romantico in direzione della realtà della donna postmoderna, indipendente e sgraziata. Ma se nella mitologia induista l'oca e il cigno sono accoppiati e rappresentano l'unione perfetta, l'ispirazione e l'espiazione, il volo dello spirito⁴³, allora la rivisitazione di Ek non si allontana molto dalla concezione della donna come tramite per l'uomo all'innalzamento spirituale, al raggiungimento del Sé universale, salvo che questa stessa donna invece di essere

⁴⁰ Formatosi dapprima come attore e poi come danzatore nella compagnia della madre, Birgit Cullberg, pioniera della danza moderna in Svezia, Mats Ek è noto a livello internazionale per la sua ricerca espressiva nel balletto contemporaneo. Cfr. D'Adamo, Ada, *Mats Ek*, Palermo, L'Epos, 2002. Precedente significativo, ma non drammaturgicamente rilevante, nella trasformazione dei cigni è il *divertissement* "Les cygnes blanc", contenuto in *Ma Pavlova* (1985) di Roland Petit, coreografia per soli uomini in calzamaglia bianca sul finale della partitura di Čajkovskij: l'uso della braccia imita i movimenti dei cigni femminili, mentre le punte sono sostituite dai piedi nudi e dalla sintesi fra tecnica accademica e *modern* (Lester Horton). Nel 1998 l'idea coreografica verrà ripresa da Petit per Massimo Murru in *Le lac des cygnes et ses maléfices* (1997), accentuando i movimenti arrotondati nella costruzione del corpo danzante maschile del Cygne blanc. Purtroppo la mancanza di una documentazione video completa del balletto non consente di analizzarne l'esito coreografico complessivo. Ringrazio Silvia Mei per la preziosa segnalazione. In attesa di una monografia italiana, cfr. il sito www.roland-petit.fr e la biografia Petit, Roland – Mannoni, Gérard, *Roland Petit: une chorégraphe et ses danseurs*, Paris, Éditions Plume, 1992.

⁴¹ In questa direzione bisogna ricordare almeno gli spettacoli anticipatori *en travesti* del giapponese Kazuo Ohno e dell'inglese Lindsay Kemp. In particolare secondo lo studioso Mark Franko Ohno in *Suiren* creando un terzo corpo "propone un modo di interfacciare le identità sessuali, senza mescolarle e senza sdoppiarle all'interno di un unico corpo". Cfr. Franko, Mark, *Where He Danced*, in Id., *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1995, pp. 93-107.

⁴² D'Adamo, Ada, *Mats Ek*, cit., pp. 148-149. La critica accusa Ek di essere eccessivamente personale e di non trattare in modo musicologicamente corretto la partitura intoccabile di Čajkovskij, senza prendere in considerazione la problematica *gender*.

⁴³ Cooper, Jean Campbell, *Dizionario degli animali mitologici*, cit., pp. 102 e 235.

angelo o cigno è connotata dinamicamente come un animale da cortile. Il trattamento *unisex* del corpo di ballo, composto indifferentemente da cigni maschi e femmine in tutù che ha sconcertato la critica, non mi pare che una ulteriore conferma dell'ironia straniante che investe lo stereotipo della danzatrice. Possiamo quindi analizzare in questa ottica il corpo grottesco del Cigno, Ana Laguna, nei suoi incontri con il Principe, Yvan Auzely, accentuato dalle inquadrature della telecamera nei suoi dettagli animaleschi, come emerge nella versione televisiva del balletto del 1990⁴⁴. Già nel prologo l'assolo del Principe dilaniato tra il desiderio di prendere il volo e la paura che lo blocca sul posto, si conclude con l'incontro immaginario del Cigno bianco, a piedi nudi, in tutù e calvo ma con una protuberanza sulla testa a nascondere lo *chignon* dei capelli, traccia residua dello stereotipo della danzatrice. Il tremore di lei, una volta appena accennato dal *pas de bourrée suivi*, diventa una convulsione che coinvolge tutti e due i corpi in sintonia, nell'annuncio di un evento sconvolgente. Nel primo incontro, in un sogno separato dalla vita reale della festa di corte, l'ingresso della Laguna è di nuovo preparato dallo sguardo del Principe, reso ancora più incisivo dal montaggio televisivo. Ma questa volta non sono più gli aerei *grand jeté* a introdurre la danzatrice, ma le loro equivalenti spaccate a terra seguite da capriole, in una coreografia che risente della gravità del corpo umano e predilige camminate a piedi piatti e piegamenti del corpo che si sviluppano in orizzontale piuttosto che in verticale. Il primo avvicinamento del Principe che solleva improvvisamente di schiena il suo Cigno tra i tanti del coro, si conclude con una sconfitta, perché lei si difende violentemente fino a scaraventarlo a terra: un combattimento più che un corteggiamento. A nulla vale il tentativo del Principe di inseguire i cigni in fuga. Il rientro del coro è contrassegnato di nuovo da una camminata strisciata in mezza punta con le ginocchia piegate, nel gioco continuo di trattamento ironico degli equilibri in punta. Il *pas des deux* dei protagonisti presenta una drammaturgia antitetica rispetto all'originale ottocentesco: sull'arpeggio

⁴⁴ *Svansjön*, regia di Mats Ek, SVT, 1990. Il documentario si trova presso l'archivio video di danza Cro.me di Milano.

musicale non è il Principe a sollevare da terra la donna-cigno, ma è quest'ultima che entra correndo alla ricerca di lui che, impaurito, si accovaccia a terra e la guarda danzare. I *port des bras del cigno* si frantumano in micromovimenti che nascondono parti del corpo e, dopo due energiche manate del Cigno per respingere il Principe, il primo contatto intimo avviene attraverso la pianta del piede di lei che accarezza la guancia di lui. Inizia allora la sintonia e danzano insieme con movimenti convulsi trattenuti; a vicenda danzano l'uno per l'altra, alternando dei momenti in cui si prendono per mano e si sostengono nei salti, appoggiandosi l'uno al corpo dell'altra, in una totale parità di ruoli, fino a rotolarsi a terra in un cerchio di capriole che lega i due corpi in un'unione perfetta, per quanto momentanea (immagini 4-5).

Femminile/Maschile



Immagine 6. Adam Cooper in Tchaikovsky's *Swan Lake*, regia e coreografia di Matthew Bourne, diretto da Peter Mumford, BBC and NVC ARTS, 1996.



Immagine 7. Adam Cooper e Scott Ambler, in *ibidem*.

Uno sguardo complessivo e sfaccettato sulla questione *Femminile/Maschile* si trova infine nel citato *Swan Lake*, la ricreazione del coreografo inglese Matthew Bourne⁴⁵ con la compagnia *Adventures in Motion Pictures*, che più ha avuto

⁴⁵ Dedicatosi allo studio della danza dopo i vent'anni, lavora per l'archivio della BBC e produce una serie di *Dance for the Camera*. La sua formazione al Laban Centre di Londra, l'istituto che ha raccolto l'eredità del pedagogo più prolifico tra gli esponenti della danza di espressione tedesca, si rivela nel processo di costruzione dello spettacolo, dove ai danzatori è richiesto di collaborare creativamente attraverso l'improvvisazione di movimenti, selezionati e montati in un secondo momento dal coreografo in una sintesi eclettica di tecniche classiche, *modern* e contemporanee. In questo spettacolo Bourne riconosce i diversi contributi dei danzatori nella creazione coreografica che trascende i singoli in una superiore unità. Cfr. Macaulay, Alastair, *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures*, London, Faber and Faber, 1999.

successo dal 9 novembre 1995 quando fu messo in scena nel West End londinese fino a raggiungere Broadway e ogni parte del mondo⁴⁶. La novità sorprendente è l'interpretazione dei cigni da parte di soli danzatori uomini e la conseguente relazione omosessuale tra il Cigno bianco e il Principe della casa reale dei Windsor, con continui riferimenti alle traversie pubblico-private della più nota regina contemporanea, Elisabetta II.

Ma perché il Cigno incarnato da Adam Cooper sembra essere riconducibile alla trasformazione di Ceni in Ceneo⁴⁷? Nell'immaginario collettivo occidentale la figura della donna-cigno è simbolo di femminilità assoluta e incarna i valori della classe dominante, dell'aristocrazia rinascimentale prima e della borghesia poi: grazia, leggerezza, mansuetudine, sottomissione. Tale immagine assume contemporaneamente il ruolo della donna-angelo, viatico per un mondo altro nel rito di passaggio del Principe Siegfried dall'adolescenza all'età adulta. Se a un primo livello di lettura il corpo maschile che danza è denotato dai segni della virilità (villosità del petto e delle ascelle, muscolatura possente messa in evidenza dal taglio a "v" della cintura delle "braghe"), a un secondo livello la dinamica di movimento rievoca i connotati del cavallo/centauro da un lato con la prevalenza di salti ampi e veloci e il ritmico galoppo a piedi nudi, mentre dall'altro è riconducibile alla delicatezza e sensualità del cigno, totalmente controllata e leggera, ma non fragile, in una dialettica dei generi che rivela come non esista ontologia dell'identità, che invece la cultura pretende come

⁴⁶ Per una rassegna delle tournée si veda www.swanlaketour.com Fondamentale per la ricostruzione dell'evento Macaulay, Alastair, *Matthew Bourne*, cit. Questo spettacolo, giunto in Italia solo nel 2000, ha particolare successo tra le associazioni gay che organizzano proiezioni dello spettacolo in dvd (comunque già in commercio dal 1996). Ho avuto occasione di vedere lo spettacolo teatrale nel giugno 2007 al Ravenna Festival, con la regia ripresa da Scott Ambler (il Principe del dvd), Etta Murfitt, Vicky Evans e altri interpreti rispetto alla prima rappresentazione e al dvd.

⁴⁷ Adam Cooper, danzatore del Royal Ballet di Londra, è stato scelto da Bourne per la sua virilità e l'uso delle sue braccia: "He's very manly. And I think, above all, that it was the way he uses his arms that was the most appealing factor for this role". Cfr. Macaulay, Alastair, *Matthew Bourne*, cit., p. 215. Inoltre la sua potente presenza scenica sembra in grado di dominare il palcoscenico attraverso la forza dei suoi movimenti: "Adam is more over-powering and more dominant and has a much more powerful presence [...]. His dancing has more strength and power and, therefore, seems to dominate the Prince much more easily, much more casually. Just by his presence, he can dominate the whole stage. When he walks on [...] he looks enormous". *Ivi*, p. 278.

dato naturale, anzi “lungi dall’essere l’espressione di differenze naturali, l’identità esclusiva è la soppressione di somiglianze naturali”⁴⁸. Questo corpo chimerico ha trovato consensi anche da parte della critica gay⁴⁹, che finalmente vede riconosciuti i propri valori in un’arte in grado di parlare non attraverso la stilizzazione del *gender*, come era il caso della parodia *drag* de *Les Ballets Trockadero de Monte Carlo* che abbiamo analizzato sopra. In questo senso Bourne inserisce un momento di teatro nel teatro in cui costruisce una parodia del balletto romantico con falene androgine che salvano il principe-boscaiolo di turno, per sottolineare la distanza di tale operazione dal suo *Lago* che vorrebbe di valore universale. Non mancano infatti le contestazioni critiche a suo favore contro la *vulgata* dell’omosessuale castrato da una madre edipica, come sembra emergere dalla relazione tra la Regina e il Principe nel primo e nel terzo atto e, sotto forma di proiezione delle fobie sociali del Principe, anche nel quarto atto, dove i persecutori assumono le sembianze di quei cigni inizialmente benevoli e protettivi⁵⁰. Proprio il secondo atto, per entrare nel dettaglio, si rivela di importanza decisiva per il nostro discorso, influenzato dal montaggio delle riprese video in teatro supervisionato da Bourne, esperto anche nella danza in video⁵¹. Fin dalle prime inquadrature è privilegiato il piano americano del torso del Cigno denotato dai segni della virilità (immagine 6), mentre la lettura universale di Bourne è marcata dalla dissolvenza incrociata che dal profilo del volto sudato e stanco del Principe si trasforma nei lineamenti scultorei del giovane Cigno, in una proiezione-identificazione che vorrebbe prevalere sulla storia d’amore.

Sull’orlo del suicidio per l’inadeguatezza rispetto al proprio ruolo di Principe, figlio e giovane innamorato, il protagonista si trova di fronte al

⁴⁸ Glover, David – Kaplan, Cora, *Genders*, London-New York, Routledge, 2000, p. XXIV.

⁴⁹ www.gay.com.

⁵⁰ Secondo Susan Leigh Foster il successo di questo *Lago* è dovuto alla conferma dell’orizzonte eteronormativo di riferimento, che non critica l’ordine sociale aprendo spazi ai gruppi minoritari come i gay, ma racchiude l’utopia dell’amore omosessuale nella parentesi onirica del secondo atto. Cfr. Foster, Susan Leigh, *Modern Dance’s Performance of Masculinity and Sexuality*, in Desmond, Jane C. (ed), *Dancing Desires*, cit., pp. 187-199.

⁵¹ *Tchaikovsky’s Swan Lake*, regia e coreografia di Matthew Bourne, diretto per il video da Peter Mumford, BBC and NVC ARTS, 1996.

laghetto londinese di St. James Park dove gli appare il bianco Cigno che alza le braccia-ali fin sopra la testa e poi indietro esibendo il suo petto muscoloso con una gamba in *arabesque* (immagine 7). La trasformazione di genere nella coreografia del primo incontro si esplica nella dinamica minacciosa dell'ingresso del Cigno che attraversa la scena con potenti salti in *grand jeté en attitude* e si ferma guardingo e aggressivo, con le braccia-ali allungate dietro la schiena e una riga nera tra gli occhi in primissimo piano che accentua gli scatti della testa nelle diverse direzioni, mentre il Principe cade in ginocchio tra lo stupore e lo spavento. Poi i tentativi di quest'ultimo di avvicinarsi sono interrotti dai gesti minacciosi del Cigno, tra i quali spiccano le mani a becco chiuso di fronte al viso e il singolare *pas de cheval* con la gamba pronta all'assalto. La "equus idea" che Bourne ammette come sottofondo del lavoro di ri-creazione⁵², opera a livello di connotazioni dinamiche quali la velocità e la potenza, presenti in generale nella qualità prevalentemente saltata di tutta la coreografia, sostenuta dall'esecuzione più veloce della partitura di Čaikovskij, rispetto all'effetto di estenuazione delle versioni tradizionali per la danza al femminile⁵³. Come entrare in contatto con questo vigoroso uomo danzante? L'unica soluzione per il Principe sembra quella di cercare di imitarlo in una breve coreografia a canone interrotta nuovamente da un gesto minaccioso del Cigno che fugge via scavalcandolo con un altissimo *passé grand jeté*, analogo dinamicamente alla prima fase del salto a ostacoli del cavallo che piega le zampe anteriori (il *passé* nel caso del danzatore) dandosi lo slancio con quelle posteriori (la gamba che viene tesa dietro dal danzatore)⁵⁴. La sequenza termina con un *arabesque*, come all'ingresso, ma con un braccio intorno alla testa e l'altro

⁵² Macaulay, Alastair, *Matthew Bourne*, cit., pp. 192 e 268. Bourne dice di essere stato impressionato dallo spettacolo, poi anche film, *Equus* di Peter Shaffer: la storia di un amore morboso di un adolescente per un cavallo. Cfr. www.equustheplay.com.

⁵³ *Ivi*, pp. 242-243. Sarà un caso che la celeberrima danza dei piccoli cigni sia stata coreografata con un ritmico pulsare dei piedi, come rumore di zoccoli al trotto, sia all'inizio sia alla fine, dove addirittura due cignetti saltano "in groppa" agli altri due per uscire?

⁵⁴ Tale forma in movimento ha un chiaro corrispondente iconografico nelle impennate sul posto del cavallo, che in etologia è così spiegato: "l'impennata è un movimento aggressivo/difensivo che non è solo usato nel liberarsi da un predatore ma anche nella lotta fra stalloni". Mc Lean, Andrew, *Il principio della paura*, in "The Horse Magazine", febbraio 2005, ora in www.equestrian.it/add_horse_mclean.

aperto (*port de bras del cigno*) insieme con lo sguardo ora diretto al Principe, che infatti lo segue fuori scena. Se l'*arabesque* suggerisce sempre la fuga, la variazione del *port de bras del cigno* che non protegge più il corpo ma anzi lo apre alla visione è una spia dei nuovi rapporti di forza fra i protagonisti.

Il secondo incontro è mediato dalla presenza del coro di cigni che interrompono l'inseguimento del Cigno da parte del Principe con la stessa modalità minacciosa in *passé jeté*. Poi il Cigno guida davanti ai suoi un gesto di apertura (*port de bras del cigno*) in direzione del Principe che si avvicina, ma subito dopo ritornano le aggressioni delle mani a becco chiuso e il *pas de cheval*. Infine la seconda uscita di scena ripropone l'affascinante *arabesque* con il *port de bras del cigno*.

Il Principe si perde nel coro di cigni che diventano sempre più minacciosi ripetendo e variando i movimenti precedenti, fino all'arrivo salvifico del Cigno che protegge il Principe ormai costretto, impotente e timoroso, con la faccia a terra. I ruoli sono ormai esplicitamente invertiti rispetto all'*Adagio* tradizionale: è il Cigno che risollewa da terra il Principe e, dopo averne catturato lo sguardo, apre il braccio che circondava la testa per farsi sostenere in una *promenade en attitude*, conclusa con uno scarto in *attitude* con il *port de bras del cigno* sulla spalla del Principe, in una vicinanza intima non del tutto pacifica. Segue una coreografia corale dove i due protagonisti danzano sempre a specchio, con una breve presa di mano da parte del Principe per far girare il Cigno, un appoggio laterale di quest'ultimo sul fianco del Principe e l'uscita di scena con un abbraccio reciproco di spalle, a confermare la fiducia crescente⁵⁵. Il celeberrimo *Adagio* inizia con l'ingresso del Principe tra i cigni alla ricerca del proprio Cigno, in una generale atmosfera di distensione, sottolineata dalle ali dei cigni che si aprono e dalle spalle del Principe che si abbassano rilassate dopo l'iniziale irrigidimento. Il Cigno gli appare alle spalle in una danza non esente ancora da

⁵⁵ Nella revisione musicale operata da Bourne insieme con il direttore d'orchestra David Lloyd-Jones vengono selezionate accuratamente tutte le parti legate al tema del lago ed utilizzate solo in presenza dei cigni, escludendo la figura di Rothbart, qui il Segretario, dal secondo e dal quarto atto. Inoltre viene posticipato l'assolo del Cigno per ragioni drammaturgiche. Macaulay, Alastair, *Matthew Bourne*, cit., pp. 242-243.

istanti minacciosi, in una avanzata verso il Principe seduto, fino al contatto fisico, di schiena. Il *pas de deux* approfondisce l'intimità speculare fra i due, giocata tra l'imitazione dei movimenti del Cigno da parte del Principe e le diverse prese reciproche per i salti o gli abbandoni con fiducia sul corpo dell'altro, con gesti di tenerezza sempre fugaci – accarezzare il viso, sfiorare con la guancia il petto o la spalla, abbracciare le spalle – finché il Cigno prende in braccio il Principe che si avvinghia al suo collo per poi lasciarlo fuggire di nuovo in *arabesque* con il *port de bras del cigno*. Dopo l'ironico *pas de quatre* dei piccoli cigni trotterellanti, il Cigno esibisce la sua forza e sensualità in un assolo davanti agli occhi del Principe, *alter ego* del pubblico, rinnovando *arabesque*, *port de bras* e salti vorticosi, finalmente senz'ombra di minaccia. Nella *Coda* finale le sequenze dei gruppetti di cigni sono ripetute all'unisono dal Cigno e dal Principe, che proprio negli ultimi movimenti, prima di correre abbracciati in fondo alla scena, richiamano quel *passé grand jeté* iniziale che avevo rilevato come dinamicamente analogo al movimento del cavallo sopra l'ostacolo. Sembra che ormai l'identificazione del Principe con il Cigno sia completa nella sintonia perfetta dei movimenti.

Quasi una conclusione



Immagine 8. Adam Cooper e Scott Ambler, in Tchaikovsky's Swan Lake, regia e coreografia di Matthew Bourne.

Una lettura psicanalitica del *Lago* di Bourne rivelerebbe lo scacco del processo primario di identificazione del bambino attraverso l'inserimento

nell'ordine del simbolico⁵⁶. Il fantasma del desiderio, provocato dalla lontananza della madre, si proietta sull'oggetto transizionale, sostituto dell'oggetto d'amore, il cigno di *pelouche*, caricato di istanze riparative e persecutorie nella crisi esistenziale vissuta dal soggetto. Nella scena in cui il Principe si specchia nella sua camera, si passa alla fase successiva in cui potrebbe scoprire la propria identità distinta dal volto materno all'interno dell'intervallo tra la percezione di se stesso che si rispecchia e la rappresentazione di se stesso rispecchiato, metafora dell'oggetto desiderato, quel «*bis in idem* che inaugura la dialettica elementare tra due figure originariamente confuse»⁵⁷, l'esperienza dell'identità nella differenza. Se nella prima fase era stato il cigno a farsi significante dell'oggetto perduto, ora dovrebbe essere il Principe stesso a farsi sostituto simbolico della madre assente, attraverso l'azione teatrale di sparire dallo specchio, ma entra in scena la Regina alle spalle del figlio che la vede nei contorni dello specchio, privandolo di quella lontananza necessaria all'elaborazione della separazione: il figlio non può agire l'esperienza dell'abbandono interpretando la madre che lo abbandona, poiché la Regina è onnipresente e a ogni incontro è lei che agisce, reiterando il lutto dell'abbandono, cosicché il Principe non riesce a gestire tale vissuto disastroso ed entra in una crisi depressiva. Quindi, disattese le istanze riparative ricercate in un'altra donna, la Fidanzata pagata dal Segretario, il Principe tenta di suicidarsi nel laghetto. Sospeso in questa fase il processo di individuazione, il Principe rimane preda dei suoi fantasmi proiettivi che, se da una parte risarciscono il suo narcisismo, presentificando figure riparative e benevole (immagine 8), dall'altra mettono in crisi la sua onnipotenza narcisistica e assumono i contorni persecutori di un potere punitivo e proibitivo, che interdice l'accesso alla madre. Non è difficile scorgere il risarcimento fantasmatico del narcisismo onnipotente nel Cigno/Cavallo, benché l'allucinazione sia temporanea e non esente inizialmente dai fantasmi persecutori rappresentati dal coro di cigni. Quando invece si presenta la realtà

⁵⁶ Cfr. Dalla Palma, Sisto, *L'altra scena*, in *La scena dei mutamenti*, cit., pp. 21-54.

⁵⁷ *Ivi*, p. 35.

della festa di corte, prevalgono i persecutori, innanzitutto colui che interdice la Regina, lo Straniero, quella figura sulla quale si proiettano i vissuti ambivalenti del Principe, di morte da una parte e di piacere dall'altra. Con la moltiplicazione delle allucinazioni persecutorie, i cortigiani prima, le infermiere poi e i cigni alla fine, si conclude il "galoppo" del desiderio incompiuto del Principe, lo scacco del processo di individuazione e di significazione che fa rimanere il Figlio a livello di io infante, nell'indifferenziazione che precede la nascita del soggetto e del linguaggio.

Se un filo rosso in tutte le drammaturgie del *Lago* si può rintracciare nel gesto emergente dei danzatori (del Principe verso la madre, del Cigno verso il Principe, del Principe verso il Cigno), un *port de bras* di apertura che mostra il divenire del processo espressivo e comunicativo, il desiderio di dare senso al mondo e quindi di essere nel mondo, la richiesta mitica di Ceni di non essere più femmina sembra dettata dallo stesso desiderio di essere, di consistere, di agire, al di là della sua individuazione di genere inconsistente, come centro intenzionale del processo di significazione, di assumere cioè, come direbbe Judith Butler, il "fallo lesbico", per entrare tra i "bodies that matter"⁵⁸.

⁵⁸ Butler, Judith, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, ed. or. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London, Routledge, 1993.

Bibliografia

- Blasis, Carlo, *Traité Élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse contenant les développements, et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur. Par Ch. Blasis premier danseur*, Milan, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, 1820, rist. anast. Bologna, Forni, 2000.
- Burke, Peter, *La storia culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006, ed. or. *What is Cultural History?*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2004.
- Butler, Judith, *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996, ed. or. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, New York-London, Routledge, 1993.
- Chiesa Isnardi, Gianna, *I miti nordici*, Milano, Longanesi, 1997.
- Cohen, Selma Jeanne (a cura di), *International Encyclopedia of Dance*, New York, Oxford University Press, 1998, 6 voll.
- Cooper, Jean Campbell, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, ed. or. *Dictionary of Symbolic and Mythological Animals*, London, Thorson, 1992.
- Croce, Arlene, *Afterimages*, New York, Vintage Books, 1979.
- D'Adamo, Ada, *Mats Ek*, Palermo, L'Epos, 2002.
- Dalla Palma, Sisto, *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- Desmond, Jane C. (a cura di), *Dancing Desires. Choreographing Sexualities on & off the Stage*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001.
- Foster, Susan Leigh, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003, ed. or. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Libreria, 2005.
- Franko, Mark, *Where He Danced*, in Id., *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1995, pp. 93-107.
- Glover, David – Kaplan, Cora, *Genders*, London-New York, Routledge, 2000.
- Grillo, Elena, *Il lago dei cigni*, Roma, Di Giacomo, 1982.
- Henry, Michel, *Incarnazione: una filosofia della carne*, Torino, SEI, 2001, ed. or. *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Il lago dei cigni*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, Stagione 2000-2001.
- Keith, Alison, *Versions of Epic Masculinity in Ovid's Metamorphoses*, in Hardie, Philip – Barchiesi, Alessandro – Hinds, Stephen (a cura di), *Ovidian*

- Transformations. Essays on the Methamorphoses and its Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 214-239.
- Lo Iacono, Concetta, *Il Balletto in Russia*, in Basso, Alberto (a cura di), *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, vol. V, *L'arte della danza e del balletto*, Torino, UTET, 1995, pp. 295-390.
- Loroux, Nicole, *Il femminile e l'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, ed. or. *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.
- Macaulay, Alastair, *Matthew Bourne and his Adventures in Motion Pictures*, London, Faber and Faber, 1999.
- Makarova, Natalia, *A Dance Autobiography*, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1979.
- Mei, Silvia, 'Lacus amoenus/horridus'. *Messinscena di storie e immaginari sul Lago dei cigni*, in "Annali On-line Lettere", n. 2, 2008, pp. 253-286.
- Mei, Silvia, *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica? (I parte)*, in "Antropologia e Teatro", n. 1, 2010, pp. 1-32.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994².
- Pappacena, Flavia, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, Lucca, LIM, 2005.
- Petit, Roland – Mannoni, Gérard, *Roland Petit: une chorégraphe et ses danseurs*, Paris, Éditions Plume, 1992.
- Pontremoli, Alessandro, *L'assolo di danza, ovvero scrivere col corpo il proprio essere al mondo*, in "Il Castello di Elsinore", n. 47, 2003, pp. 21-24.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2004.
- Pontremoli, Alessandro, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Torino, UTET Libreria, 2005.
- Sontag, Susan, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1987, ed. or. *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- Trombetta, Sergio, *Cigni alla corte del re*, in "Danza&Danza", n. 202, settembre/ottobre 2007, p. 12.
- Virgilio, *Aeneide*, a cura di Giuseppe Vergara, Napoli, Fratelli Conti, 1987.
- Warrack, John, *Ciajkovskij. I balletti*, Milano, Rugginenti Editore 1994.