

José Sasportes

Danza ed erotismo. Di chi? Per chi?

Le tutu est un costume pornographique qui prouve combien était avilie la notion de la danse.

Maurice Béjart

Les costumes de Gianni Versace ont parfois une fâcheuse tendance à accentuer le côté folklore homo avec des cuirs aussi désespérément clichés que le tutu de la ballerine.

Marie-Christine Vernay¹

I calzoni color carne di queste ragazze, adattati in modo molto aderente alle loro forme, e il velo di garza trasparente non lasciano alcunché da immaginare allo spettatore: questo è quel che sappiamo. E ora c'è che molte di queste ninfe hanno deciso in più di decorare le gambe con giarrettiere, innovazione che sembrò infelice alla platea più conservatrice, che vide in questi ornamenti inusuali, che indicano con eccessiva precisione la parte del corpo in cui terminano le gambe, una delle più grandi sconvenienze mai viste all'Opéra².

La questione del colore dei calzoncini, meglio sarebbe dire “calzonetti”, che le ballerine dovevano indossare sotto i tutù più o meno lunghi, fu nel diciannovesimo secolo un assunto spinoso che suscitò soluzioni ugualmente controverse. Per esempio, Maria Taglioni, la stella per eccellenza del balletto romantico, si rifiutò di danzare al Teatro San Carlo di Napoli, uno dei più importanti d'Europa e nel quale imperava suo zio Salvatore Taglioni, perché non poteva accettare i calzoncini verdi che erano la norma del teatro per evitare sensazioni forti ai signori spettatori. Cosa che non impedì che nel 1826 l'austriaco Leopoldo, principe di Salerno, si sentisse obbligato a sedurre Fanny Essler, altra futura diva romantica, che aveva allora sedici anni, e le facesse fare un figlio. Per placare lo scandalo, la ballerina abbandonò Napoli, ricevette una

¹ Vernay, Marie-Christine, *Le presbytère n'a rien perdu de son charme*, «Libération», 21 gennaio 1997.

² «Almanach des Spectacles», 1825, cit. in Jacq-Mioche, Sylvie, *Danseurs et ballerines durant la genèse du Ballet Romantique (1820-1832)*, in *L'Homme et la Femme dans la Danse*, Louvain, Edition Association Européenne des Historiens de la danse, 1990, pp. 65-66.

pensione, e Leopoldo, che era sposato, fu trasferito a Roma, alla corte pontificia.

Nel 1908, una Salomè danzata da Maud Allan fu presentata in questi termini:

I piedi nudi, snelli e arcuati, battono un tempo sensuale. Quando si muove, perle color di rosa oscillano armoniosamente sul suo collo e sul busto, mentre lunghe catene di gioielli le pendono dalla cintura e fluttuano languidamente intorno alle anche setose. Il desiderio che le incendia gli occhi ed esplose in caldi sbuffi dalla bocca scarlatta contagia l'aria stessa con la follia della passione. Agitandosi come una strega bianca, con le braccia supplicanti e le mani che implorano, Maud Allan è un'incarnazione della lussuria tanto deliziosa, che meriterà di essere perdonata per i peccati di una così meravigliosa carne³.

Altri osservatori della stessa danza elogiarono invece il tono casto e decente di Maud Allan, che appartiene, a fianco di Loie Fuller e Isadora Duncan, al nucleo delle pioniere di una nuova danza all'inizio del ventesimo secolo.

Nel 2009, Rosita Boisseau, critico di danza di "Le Monde", inizia la recensione di uno spettacolo di Jan Fabre con queste parole:

L'Orgie de la tolérance sarà rappresentato al Théâtre de la Ville, a Parigi, fino al 4 di aprile. La mano nello slip. Direttamente e senza avvertire. Ops! Masturbazioni a *gogo*, orgasmi ripetuti fino all'esaurimento... Ri-ops! Il motore ha i suoi difetti. I terroristi del piacere impugnano una spingarda. Martedì, 31 Marzo, erano in nove sul palco del Théâtre de la Ville per un'ora e quaranta. Il capobanda si chiama Jan Fabre"⁴.

In altri spettacoli recenti detti di danza fu possibile vedere ballerini nudi con falli artificiali gonfiati nell'ano (*Pâquerette*, di Cecilia Bengolea e François Chaignaud) o semplicemente dita gonfiate nello stesso posto (*Stupid men*, di Nigel Charnok).

Le citazioni qui riportate ci permettono di dedurre che, in relazione alla generalità delle pratiche sociali in un dato momento e dei mutamenti specifici della danza, la percezione dell'erotismo e la nozione di "senso comune del pudore", a cui si suppone faccia riferimento, si evolvono in parallelo. Gli esempi precedenti riguardano l'arte della danza teatrale in Occidente, ma la

³ Citato da Felix Cherniavsky, *The Salome Dancer*, Toronto, McClelland & Stewart, 1991, pp. 5-6.

⁴ *Le 'pire' spectacle du chorégraphe Jan Fabre*, «Le Monde», 3 aprile 2009.

toccheremo appena, perché sarebbe impossibile investigare in questo spazio tutto l'universo della danza e le sue espressioni giudicate erotiche.

Il discorso sull'erotismo nella danza non è lineare e comincia subito coll'inciampare nella definizione stessa di erotismo, per via della mobilità della sua accezione nel corso dei secoli. L'erotismo si manifesta tanto nelle azioni dei ballerini in scena come nell'esacerbazione sensuale provocata nello spettatore. Così come si dice per la bellezza, che starebbe più negli occhi di chi osserva che nell'oggetto ammirato, anche l'erotismo starebbe più nell'effetto di ricezione che nello stimolo che scuote lo spettatore. Stando così le cose, meglio che procedere a un'analisi teorica sarà interrogarsi, attraverso una successione di esempi e di testimonianze, sulle forme in cui è stato articolato il binomio concezione/ricezione nella produzione di opere assunte, esplicitamente o implicitamente, come erotiche.

Definiremo erotico il pezzo danzato che mira a risvegliare il desiderio nello spettatore, desiderio che non può avere soddisfazione immediata, poiché l'ambito pubblico in cui si svolge lo spettacolo non lo consente. La letteratura erotica ha l'obiettivo dichiarato di eccitare il lettore che, nell'intimità dell'atto di lettura, potrà o no rispondere alle istigazioni del testo. Una lettura del genere si fa con una mano sola, come insinua un'espressione inglese, supponendo la seconda impegnata in altro modo. Questo atteggiamento è impensabile in uno spettacolo di danza teatrale, poiché il semplice fatto di stare di fronte a *una rappresentazione* impedisce un'identificazione dello spettatore con le elucubrazioni corporali che si svolgono sul palco. Può esserci l'invito a un'esaltazione dionisiaca, ma la platea non partecipa.

La danza o è rituale o è erotica, e quando è rituale è quasi sempre erotica; per questo la tradizione cristiana, sia nella dottrina sia negli editti comminatori, la considerò sempre peccaminosa, avendo difficoltà a gestire i passaggi dell'Antico Testamento che rendono testimonianza di danze di giubilo, come quella del re David. La danza era corruttrice quando, copiando i riti pagani, invadeva chiese ed eremi, come fu il caso del Portogallo fino alla fine del XVIII secolo e come si può dedurre dalla continuata condanna di tali abusi. La danza fu giudicata peccaminosa quando poneva faccia a faccia un uomo e una donna che danzavano per sedursi reciprocamente. Dando ironicamente ragione a

questa prospettiva, Bernard Shaw avrebbe definito: «dancing: the vertical expression of a horizontal desire legalized by music». Alle ballerine furono attribuite arti di impadronirsi della volontà dei maschi e di farli schiavi della loro voluttà. L'esempio immediato, e costantemente impugnato da tutti i detrattori della danza, fu quello di Salomé.

Ancor prima di assumere le forme teatrali che conosciamo, l'arte della danza fu vista con sospetto. Platone ammette la danza come esercizio e certe danze corali, ma per quanto riguarda le danze comiche o burlesche, dice che devono essere riservate agli schiavi o a stranieri pagati perché le eseguano (*Leggi*, XIX). Il lungo dialogo sulla danza attribuito a Luciano di Samosata (II secolo d.C.), che servirà da modello nei secoli XVI, XVII e XVIII a tanti altri dialoghi, contrappone un interlocutore favorevole alla danza a un altro suo feroce nemico, il quale alla fine sarà convertito. Dottrinari e panflettisti cattolici e protestanti non avrebbero cessato i loro anatemi, ma questa visione negativa costituì una risposta inutile al ruolo sempre crescente della danza nelle società europee, esattamente per le stesse ragioni che dettavano la sua condanna.

Nei teatri reali del Portogallo e nella Roma pontificia alle donne fu proibito di danzare fino all'inizio del XIX secolo, così che i personaggi femminili erano rappresentati da uomini, ma fuori da questo contesto le ballerine costituivano la principale fonte di attrazione del balletto in tutta Europa, cosa che non impedì l'affermazione di grandi ballerini. Al di là dei talenti artistici, l'ammirazione per le ballerine era dettata dalla loro bellezza, dalle loro scollature e dalle gonne che svolazzavano al di sopra delle caviglie, sempre oltre le norme della moda corrente nelle diverse epoche, offrendo allo sguardo dello spettatore una parte della loro anatomia ridotta, ma sufficiente per poter essere recepita come promessa erotica. A questa "spogliazione" corrispondeva l'accezione che le ballerine, come le attrici, fossero ragazze di costumi facili, sensibili ai corteggiatori attratti dalla loro danza. E così doveva essere, per lo meno in parte, a giudicare dalle cronache e dagli archivi di polizia, ma questo non impediva che anche il pubblico femminile provasse uguale attrazione per la danza, che rappresentava il condimento principale di tanti teatri d'opera. La teoria femminista ha insistito che il balletto sarebbe stato modellato da un

“*male gaze*”⁵, che ha subordinato l’evoluzione dell’arte ai suoi desideri. Questo predominio di uno sguardo maschile ossessivamente sessuato non condizionava, del resto, solo l’arte della danza, ma si estendeva a ben altri settori delle attività artistiche e non artistiche.

Delle centinaia di balletti prodotti nei secoli XVIII e XIX ben pochi sopravvivono, e anche questi in forme ben diverse dalle originali. Quel che sappiamo proviene dalla lettura dei libretti, sempre distanti dalla realtà scenica, dalle relazioni, dalle critiche e dalle immagini. Queste immagini largamente diffuse traducevano la popolarità delle ballerine dell’Ottocento, paragonabile a quella delle dive cinematografiche di oggi, e costituivano un’iconografia di culto che esaltava una valenza erotica. L’incontro con gli ammiratori danarosi giunse perfino a una forma di istituzionalizzazione, quando il nuovo teatro dell’Opéra progettato da Charles Garnier (1875) arrivò a disporre di un *Foyer de la Danse* destinato precisamente a questo fine. Le caricature dei giornali dell’epoca illustrano la concezione dei teatri di danza come terreno di caccia, facilitata dalle umili origini della maggior parte delle ballerine e dalle loro aspirazioni sociali.

Nel 1858, una *ballet girl*, o chi per essa, scrisse una lettera al giornale «The Era» di Londra, per difendere l’onore della classe:

Perché usiamo abiti corti e mostriamo i piedi che Dio ci ha dato, molte delle persone del nostro sesso che si siedono nei teatri e a cui piace molto vederci ci compatiscono, malgrado pensino male di noi. Ma io penso che se qualcuno riflettesse seriamente, arriverebbe alla conclusione che, prendendoci nell’insieme, e considerando le tentazioni cui siamo esposte, non siamo così cattive come sembriamo⁶.

Quel che si vedeva in scena nel XIX secolo difficilmente potrebbe essere considerato erotico agli occhi di oggi, ma la narrativa della maggior parte dei balletti presupponeva una tensione di ordine erotico e tendeva ad attrarre l’attenzione dello spettatore per questa via. Si parlava di passioni fulminee, amori contrastati o proibiti, con un terzo incomodo, che culminavano, in linea

⁵ L’espressione “*male gaze*”, molto usata dalla teoria femminista, sarebbe stata coniata da Laure Mulvey nell’articolo *Visual pleasure and narrative cinema* («Screen 16», n. 3, 1975), più tardi incluso nel volume *Visual and other pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

⁶ Citato da Judith Hatcher, *Victorian ballets girls. Trials, troubles and temptations in a dangerous era*, «Dance Magazine», January 1994. p. 86.

generale, in unioni felici celebrate con intensi *pas de deux*. Sempre di amore si danzava. Molte volte le ballerine rappresentavano creature inaccessibili, ora soprannaturali ora del lontano oriente e, proprio per questo, più desiderabili. Ne *La Sylfide* (1832), una silfide si insinua nei sogni di James per sedurlo e rubarlo alla promessa sposa. In *Giselle* (1841), un nobile seduce una campagnola per poi ritornare tra le braccia della fidanzata, portando Giselle alla pazzia. Ne *La Bayadère* (1877), Solor si innamora della ballerina Nikiya nonostante debba sposarsi con Gamzatti, la quale finirà per provocare la morte della rivale. Lo spirito di Nikiya tornerà dal Regno delle Ombre per impedire la concretizzazione delle nozze già in corso.

I balletti orientali, secondo l'immaginario dell'epoca, consentivano abiti più succinti alle ballerine, incluso l'uso di calzamaglie che meglio evidenziavano le loro forme. L'uso del travesti era un espediente che aveva questa intenzione e *Coppélia* (1870) debuttò con Eugénie Fiocre nel ruolo dell'appassionato Franz, dalle curve ben delineate, come ci dicono le incisioni. Altri espedienti erano messi in pratica per eccitare gli spettatori, nonostante la vigilanza dei censori. In *La Péri* (1843), Carlotta Grisi si esibiva in un *Pas de l'Abeille*, ipoteticamente importato dall'Egitto, in cui si vedeva forzata a fare un moderato *strip-tease ante litteram* per liberarsi di un'ape che le si era infilata nei vestiti. Identica danza fu introdotta in *Sacountala* (1858). Entrambi i balletti furono concepiti a partire dai libretti di Théophile Gautier, che come altri scrittori francesi praticava il turismo sessuale. Dopo essersi incontrato con una giovane ballerina a Venezia, evocò i ritmi di Giselle per descrivere la relazione che mantenne con lei⁷.

Il crescente dominio tecnico delle ballerine, la loro capacità virtuosistica, l'accelerazione dei loro movimenti, aggiungeva un'arma supplementare alla loro capacità di seduzione. Così, Mallarmé può scrivere che Elena Cornalba gli piaceva, perché danzava «*comme dévêtue*»⁸.

Molti personaggi femminili erano presentati come donne fatali, antenate dei personaggi incarnati nel cinema da Sharon Stone, che portavano gli uomini alla perdizione. Così si potrebbe definire, per esempio, il personaggio del Cigno Nero nel *Lago dei cigni* (1895). Heinrich Heine, che avrebbe ispirato a Gautier

⁷ Gautier, Théophile, *Lettres à la Présidente*, Paris, Mille et une nuits, 1994, p. 24.

⁸ Mallarmé, Stéphane, *Ballets*, in Id., *Divagations*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasque Éditeur, 1897, pp. 45-47 e 56-57.

l'argomento di *Giselle*, propose dettagliatamente a un impresario di Londra un balletto sul tema di Faust nel quale il diavolo era femmina, Mefistoféla!⁹ Questo filone si prolungò nel XX secolo e in esso si inscrivono i primi successi dei Ballets Russes, particolarmente i balletti di Fokine: in *Cléopâtre* (1909), Arnoun, amante di Ta-hor, affascinato dalla visione di Cleopatra, accetta il patto che lei gli propone di bere una tazza di veleno dopo una notte d'amore; in *Schéhérazade* (1910), le odalische seducono gli schiavi e tutti vengono uccisi quando sono sorpresi dal signore dell'*harem*, il sultano Cheriari; in *Tamar* (1912), questa regina della Georgia attira nel palazzo i viandanti ai quali si offre e che poi pugnala. Lo stesso *Petruska* (1912) viene ucciso dal Moro quando desidera conquistare le grazie della Ballerina. Scrivendo su *Schéhérazade* nel 1917, quando i Ballets Russes presentarono questo balletto al pubblico di Lisbona, il critico Manuel Sousa Pinto pare essersi lasciato ammaliare da quel che si esponeva sul palco:

Come leoni che irrompono nella cavea, si precipitano, seminudi, dei negri agitati, nei cui occhi bramosi arde un fuoco sensuale, al quale corrono, rapidamente, a riscaldarsi ancor di più, le dolci braccia delle odalische desiderose. Sui tappeti si allacciano, a coppie, in un fremito di voluttuosa emancipazione.

Tutte sono servite, tutte contente, quando lo sguardo fulminante di Thernicheva [la ballerina che interpretava la protagonista] manda il servo ad aprire la terza porta, quella che imprigiona la mascolinità acrobatica del più robusto dei negri di Cheriari, che vale all'eunuco una ricca collana. [Subornato, l'eunuco ha acconsentito all'orgia].

E quello, con una risata barbara nella bocca carnosa, riso di fiera che pregusta la carne, avanza, strisciante e incredulo, verso il piacere proibito. Nella sua mente servile, Zobeida è la preferita del signore, l'intoccabile, la gioia preziosa della quale le sue mani esitano a impadronirsi.

Ella lo accoglie con un imperioso gesto lubrico. Gli permette, quasi gli ordina di possederla. Maestosa, si dà a lui tanto facilmente quanto le altre. Con folle avidità, i denti del negro schiumano di furore. Con gesti da cieco che vuol sentire la forma, la palpa, la esplora tutta, fino a cadere intontito di voluttà¹⁰.

Negli spettacoli seguenti dei Ballets Russes, le sirene tentatrici riappaiono, in particolare in due opere ispirate a temi biblici, *La légende de Joseph* (1914) di Fokine e *Le Fils Prodigue* (1929) di Balanchine.

Roland Petit, nel dopo-guerra, si colloca in questa linea con *Le Jeune homme et la mort* (1946) e *Carmen* (1949), e, dopo di lui Béjart nella *Symphonie pour un*

⁹ Sorell, Walter, *Heinrich Heine's Unproduced Faust Ballet*, «Dance Magazine», gennaio 1961.

¹⁰ de Sousa Pinto, Manoel, *Bailados Russos*, Lisbona, Edição de Atlântida, 1918, p. 10.

homme seul (1955), che sottolinea l'incontro con la *femme fatale* con una gestualità via via più esplicita. Nel cinema, Cyd Charisse aveva un identico profilo in *Cantando sotto la pioggia* (1952) e in *Spettacolo di varietà* (1953). Ma già Balanchine aveva inserito nel musical *On your toes* (1936) il balletto *Slaughter on tenth avenue*, in cui l'eroe attratto da una *strip-teaser* è minacciato di morte dal suo protettore. In *The Cage* (1951), di Jerome Robbins, le ballerine sono amazzoni che annichiliscono gli uomini che le avvicinano. Questo balletto fu giudicato immorale e ritirato dal calendario degli spettacoli del New York City Ballet a Firenze e Amsterdam negli anni Cinquanta.

Gli esempi sono infiniti e questa strategia di captazione degli spettatori fu bersaglio della più aspra critica femminista, che la denunciò come prodotto di una visione macista che mostrava le donne come una minaccia irrazionale. Recentemente, comunque, la prima ballerina del Teatro di Stato di Berlino, Polina Semionova, non solo ha dichiarato che «quando danzava il pubblico era come un innamorato che doveva sedurre», ma ha aggiunto: «adoro i ruoli di femme fatale»¹¹.

La critica femminista ha stigmatizzato anche i *pas de deux* del balletto classico, nei quali la donna sarebbe dipendente dal suo *partner* che la espone al pubblico, e pertanto ha collocato la ballerina in una posizione di inferiorità. Anche in questo caso alcune ballerine si esprimono in maniera differente: così Lynn Seymour, del Royal Ballet di Londra, non ha difficoltà nel riconoscere che «danzare insieme è la cosa migliore di un *pas de deux*, perché amplia quel che siamo capaci di fare da sole, possiamo girare, cadere, elevarci, eseguire all'ennesima potenza tutti i movimenti»¹².

Molti di questi *pas de deux*, anche quelli creati per i balletti del XIX secolo, sono andati evolvendosi con sequenze di movimento sempre più prossime alle illustrazioni dei libri erotici. I *pas de deux* del *Lago dei cigni*, così come li vediamo oggi, benché sublimino un'espressione di possesso, suggeriscono una visione della ballerina come oggetto di desiderio, tanto per il suo partner quanto per lo spettatore, implicando direttamente gli interpreti stessi. Nella versione de *La bella addormentata* (2001) di Jean Christophe Maillot, la bella è descritta: «come

¹¹ Citato da Valeria Crippa, *Quando danzo, il pubblico è come un fidanzato da sedurre*, «Donna/Corriere della sera», Milano, 24 maggio 2008, pp. 23-24.

¹² *Intervista a Lynn Seymour*, «Dancing Times», marzo 2009, p. 17.

una donna sul ciglio dell'abisso, tra la vita e la morte, fragile ma anche vibrante e che vibra in una spirale al sapore del bacio più lungo della storia della danza»¹³.

I successivi balletti sul tema di Romeo e Giulietta danzati sulla partitura di Prokofiev (1940) andarono lasciando senza veli gli incontri amorosi, esibendo più che suggerendo. Parlando delle diverse ballerine con le quali ha interagito, Angel Corella non si è trattenuto dall'affermare che «Alessandra Ferri era tanto passionale che a volte [danzare con lei] in *Romeo e Giulietta* era come sesso puro»¹⁴.

Anche nei balletti non narrativi, la ballerina, ancor prima di arrivare alla fase del nudo, è proposta ogni volta allo spettatore come oggetto di desiderio. Balanchine diceva che «*Ballet is woman*», e, difatti, nei suoi balletti definiti astratti la sensualità delle interpreti è per la sua semplice presenza un'arma di seduzione, amplificata dall'uso di *collant* che modellano il corpo e sostituiscono i tutù come *uniforme* del cosiddetto “balletto classico”. Tony Bentley, ex ballerina del New York City Ballet, dopo aver seguito Balanchine a uno spettacolo del Crazy Horse a Parigi, conclude:

Quando danziamo per Balanchine danziamo nude (se danziamo bene), non solo mostrando tutti i contorni di un corpo altamente esercitato, ma anche perché stiamo *en-dehors*, il marchio del Balletto classico, aprendo letteralmente anche, gambe e piedi. Viene rivelato il centro sessuale. Eseguendo questa apertura non-naturale, gli incontri dei nostri corpi morali e spirituali sono inevitabili; è un'esibizione profonda e pericolosa¹⁵.

I coreografi che si inscrivono nella linea di Balanchine, come Van Manen o William Forsythe, hanno accentuato questa tendenza, e se alle loro forme di danza si può applicare l'espressione «*drastic classicism*», coniata da Karole Armitage, sarà anche giusto dire che l'uso che fanno delle capacità fisiche delle ballerine si traduce in una “*drastic sensuality*”. Qui la ballerina potrebbe essere esempio superlativo dell'asserzione di Jean Baudrillard: «*C'est que la femme n'est pas en position de désir, elle est en position, bien supérieur, d'objet de désir*»¹⁶. Questa

¹³ Frague, François, «Dance Europe», febbraio 2002, p. 25.

¹⁴ *Intervista ad Angel Corella*, «Dance Europe», agosto-settembre 2010, p. 15.

¹⁵ Bentley, Toni, *The Sisters of Salome*, New Haven, Yale University Press, 2002, pp. 5-6.

¹⁶ Baudrillard, Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, B. Grasset, 1983, p. 138.

oggettivazione è esacerbata in pezzi come *Das Glas im Kopf wird von Glas* (1987) di Jan Fabre, dove le ballerine danzano in punta, ma nude.

Se il progressivo svestirsi del corpo femminile è avvenuto senza una teorizzazione precedente, la possibilità della nudità si è fatta strada invece sull'onda di argomentazioni più o meno conseguenti. Isadora Duncan proclamò: «In arte, il tema più nobile è il nudo. È una verità da tutti riconosciuta, pittori, scultori e poeti. L'unica che se ne dimenticò fu la ballerina, che avrebbe dovuto essere proprio la prima a ricordarla, perché il corpo è lo strumento della sua arte»¹⁷.

Non risulta che Isadora abbia danzato nuda, ma presentarsi coi piedi scalzi e solo con una tunica sul corpo aveva per i contemporanei l'effetto di nudità. Nella *Salomè* di Oscar Wilde non si chiarisce che cosa sarebbe una danza dei sette veli, ma Erode si mostra eccitato alla semplice idea che Salomè danzi scalza e questa reazione doveva corrispondere al sentimento vittoriano.

Poiché nel campo del balletto i creatori erano stati quasi esclusivamente maschi, che facevano danzare le ballerine secondo un'ottica condizionata dal loro genere, sarebbe toccato al sesso femminile essere protagonista della cosiddetta danza moderna e mostrarsi avverso a esibizioni di sensualità, a cominciare proprio da Isadora, capace di entusiasmare il pubblico in altro modo. La corrente espressionista, che le succedette, nonostante fosse nata in un momento di piena espansione del movimento naturista in Germania, scelse di evidenziare i lati più oscuri della natura umana e le ballerine danzarono coperte da vesti pesanti, al contrario di quel che si vedeva nei cabaret della Repubblica di Weimar, nei quali il nudo più o meno artistico imperava. La corrente americana, anche se con identiche vesti, diede voce alle passioni, specialmente nell'opera di Martha Graham. Nella fase iniziale della carriera, la sua compagnia era esclusivamente femminile, ma in seguito cominciò a reclutare ballerini, che, come Erick Hawkins, Merce Cunningham e Paul Taylor divennero figure significative della danza americana. Non c'era una provocazione diretta agli spettatori, benché in scena si vivessero passioni pronte a esplodere. Nell'autobiografia, scritta o dettata alla fine della sua lunga carriera, dichiara che: «Per ciò che riguarda il sesso, penso che sia bello. Non so

¹⁷ Duncan, Isadora, *The Art of the Dance* (1928), a cura di Sheldon Cheney, New York, Theatre Arts Books, 1969, p. 58.

che sarebbe la vita senza di esso. Non credo nella danza nuda sul palco. Per me, è fastidioso. Esiste una certa bellezza sessuale che può essere espressa anche solo attraverso l'erotismo». Riferendosi alla creazione di *Night Journey* (1948), un lavoro sul mito di Edipo, ci informa che nella sequenza «in cui Giocasta si accoccola sul terreno ai piedi del letto e poi si alza [...] il corpo si apre in una profonda contrazione. Io lo chiamo il grido vaginale; è il grido della vagina. Grida per l'amante, per il marito, grida per i figli». E più avanti:

Tiene tra le mani il ramo che Edipo le ha offerto quando l'ha portata dal letto verso il piccolo banco in cui ella diventa regina. Si lascia cadere aprendo le gambe, agita un fiore nella sua direzione, si siede a ritroso, incrocia le ginocchia, aprendole e chiudendole, chiudendole e aprendole. Alcune ballerine [nel fare questo ruolo] esitano ad accettare che lo stanno invitando nell'intimità del loro corpo¹⁸.

Gli eredi di Graham si sono allontanati da questa volontà espressiva e nei lavori di Merce Cunningham, ad esempio, vediamo corpi che compiono evoluzioni nello spazio senza intenzioni sensuali. Quando il nudo, questa volta integrale, fece la sua apparizione nella scia di certi *happening*, come *Parades and Changes* (1965) di Anna Halprin o in *People Flag Show* (1970) di Yvonne Rainer, la proposta venne accolta come scandalosa, sebbene non avesse provocazione erotica e i corpi sembrassero spogliati della loro sensualità, posti come oggetti neutri di una composizione coreografica. Il rifiuto della seduzione fu uno degli elementi caratteristici della *postmodern dance*, condizionata dalla teoria femminista che le ballerine non dovrebbero consentire che la loro sensualità sia un'arma estetica.

Per molte donne, tutta la danza teatrale cominciò a essere sospetta, perché la danza è parte della pura presenza, in cui le donne più sono identificate con i loro corpi. Le pioniere della danza *postmodern* ambivano a dimostrare di avere cervelli oltre che corpi¹⁹.

I movimenti cominciarono a essere normalizzati per i due sessi in scena, svuotandosi della componente erotica tradizionale e lasciando spazio perché si affermasse una tendenza omosessuale.

¹⁸ Graham, Martha, *Blood Memory*, New York, Doubleday, 1991, p. 211 e 214.

¹⁹ Copeland, Roger, *Why women dominated modern dance*, «New York Times», 18 aprile 1982, p. 22.

Fino all'avvento dei Ballets Russes, il mondo del balletto occidentale era, essenzialmente, eterosessuale, sia perché le sue opere soddisfacevano fantasie maschiline sulle donne, sia perché nel seno del teatro e in quello degli ammiratori il commercio tra i due sessi era esaltato alla maniera degli amori rappresentati in scena. I Ballets Russes significarono, allo stesso tempo, una rivitalizzazione della virilità della danza maschile e una diffusione dell'omosessualità. La Scuola Imperiale russa era conosciuta per fornire all'aristocrazia giovani ballerini di ambo i sessi. La famosa ballerina Matilda Kshessinska, prima di sposarsi con il duca Andrej, fu amante del futuro zar Nicola II. Nijinsky, prima di essere amante di Diaghilev, fu il favorito del principe Pavel Lvov. I Ballets Russes furono lanciati sul talento di Nijinsky, e se i balletti proposti non avevano tic effeminati e non traducevano direttamente una dominante omosessuale, la verità è che la compagnia attrasse immediatamente l'attenzione di circoli come quello di Jean Cocteau o di Bloomsbury. I protagonisti di questi circoli forse videro qualcuna delle produzioni dei Ballets Russes con gli stessi occhi con cui Diaghilev vedeva Serge Lifar, a giudicare da una scena descritta da Balanchine a Robert Craft:

È chiaro che nessuno lo crederà, ma Diaghilev non capiva niente di danza. Nel Balletto, quel che generalmente gli interessava era sessuale. Non poteva guardare Danilova e mi disse: «Quelle tette mi danno il vomito». Un giorno, quando stavo al suo fianco durante una prova di *Apollon*, Diaghilev esclamò: «Come è bello!». Concordai, pensando che si riferisse alla musica, ma lui mi corresse rapidamente: «No, no. Il culo di Lifar, pare una rosa»²⁰.

Il primo scandalo dei Ballets Russes non avvenne per una ballerina, come nel passato, ma per Nijinsky, per il suo corpo disegnato come nudo da Bakst e per la sua postura nel finale de *L'Après-Midi d'un Faune* (1912), quando, fuggite le ninfe, si gettava sopra il velo abbandonato da una di loro e abbozzava un gesto che fu letto come una masturbazione o la mimica di una copula, seguendo forse alla lettera le parole di Mallarmé: «*bien seul je m'offrais/ Pour triomphe la faute idéale des roses*». Quel gesto suscitò un articolo indignato del direttore di «Le Figaro», nella prima pagina del giornale, a cui risposero Rodin e Odilon Redon, su suggerimento di Diaghilev.

²⁰ Stravinsky, Igor, *Selected Correspondence*, a cura di Robert Craft, London, Faber and Faber, 1984, vol. II, p. 43, nota 55.

Stava per aver inizio un processo di trasferimento dell'attrazione dal corpo femminile alla seduzione del corpo maschile, corrente che si rinforzò nel dopoguerra ed ebbe il più chiaro esempio nell'opera di Béjart, con una costante esaltazione dell'olimpismo dei corpi dei ballerini e con la moltiplicazione dei *pas de deux* per soli maschi, come nel celebrato *Chant du compagnon errant* (1971) danzato da Rudolf Nureyev e Paolo Bortoluzzi.

Al di là dei coreografi – non tutti – che si manifestarono in questa direzione, sorse un'altra singolare inversione, ossia la reinterpretazione in chiave maschile di balletti in cui il corpo femminile era stato veicolo erotico. L'esempio immediato viene ancora da Béjart con *Bolero* (1961), inizialmente concepito per una ballerina che eseguiva, sopra una tavola rotonda circondata da uomini, una danza incantatoria dal significato inequivoco. La ballerina fu poi sostituita da un ballerino (Jorge Donn) che si esibiva una volta per un cerchio di uomini, un'altra per un cerchio di donne, senza che la coreografia di base venisse alterata. Ne *L'uccello di fuoco* (1970), il ruolo dell'uccello magico attribuito a una ballerina nella versione originale (Fokine, 1910) fu coreografato per Michaël Denard, l'interprete favorito di Béjart. Ancora Béjart: nel suo *Mandarino meraviglioso* (1992) la prostituta che seduce il mandarino fu danzata da un travestito. Recentemente, Tero Saarinen si è appropriato di *Blue Lady* (1983), il famoso solo di Carolyn Carlson.

Da semplice sostituzione di una solista, si è arrivati a compagnie totalmente maschili, che si sono impossessate del repertorio classico e moderno danzando in punta con più o meno talento e ironia, come i Ballets Trockadero di Montecarlo attivi dal 1977, o il Muzskoy Ballet, lanciato nel 1992 a San Pietroburgo da Valery Mikhailovsky. Su questa linea, la produzione più consistente, e di maggior successo, è il *Lago dei cigni* (1996) di Mathew Bourne, nel quale tutta la trama è stata esplicitamente rivista in chiave omosessuale, tanto che un critico ha asserito che «non esiste oggi da nessuna parte uno spettacolo più sexy»²¹. In Giappone, si verifica il fenomeno opposto, con una compagnia di musical esclusivamente femminile, la Tarakazuka Kagekidan, che danza e canta il repertorio occidentale.

²¹ Weiss, Deborah, «Dance Europe», ottobre-novembre 1996, p. 13.

Più aggressivamente, il gruppo DV8 (leggasi *deviated*) Physical Theatre di Lewis Newson, formato nel 1986, scende alla violenza dei *bas fonds* omosessuali.

Se, come afferma Daniel Sibony, «la nascita è uno degli oggetti della danza»²², una danza che escluda la donna sarà condannata alla sterilità. O, secondo Baudrillard:

La donna-oggetto era sovrana e signora della seduzione (di una regola del gioco segreto del desiderio). L'uomo-oggetto è solo un soggetto spogliato, nudo, orfano del desiderio, che sogna un'autorità perduta – né soggetto né veramente oggetto del desiderio, ma solo strumento mitico di una libertà crudele²³.

Contemporaneamente, si è manifestata l'esplorazione della completa nudità femminile, preludio a un'identica esibizione del corpo maschile. Il nudo femminile, che sembrava essere l'ultima speranza degli spettatori di danza, si è banalizzato, deteriorato, divenendo oggetto di manipolazioni più o meno scabrose, come nei pezzi di Jan Fabre. In *Quando l'uomo principale è una donna* (2004) la ballerina nuda spasimava in un palco coperto d'olio, e in *My movements are alone like street dogs* (2000), il nudo assume pose giudicate particolarmente oscene muovendosi in una pozza di yogurt. L'immagine femminile è diversamente massacrata, punita, in modo tale che il desiderio che potrebbe suscitare si trasforma in repulsione. I corpi hanno iniziato a confrontarsi con particolare violenza, in situazioni quasi di stupro. Recentemente, il coreografo italiano Alessandro Sciarroni ha proposto in *Your girl* una sua interpretazione di *Madame Bovary*, interpretata da una nana mezza nuda al fianco di un amante slanciato completamente nudo.

La nudità femminile e maschile è diventata una moda, ma spogliata, nella maggior parte dei casi, della sua sensualità. Il nudo è finito per essere una maschera e non una rivelazione. In Canada alcuni coreografi sembrano averlo adottato come uniforme. Daniel Léveillé o David St.Pierre hanno scelto la pelle come costume di scena, come afferma uno di loro, ma questi nuovi vestiti dell'imperatore finiscono per essere meno trasparenti di quelli del racconto di Andersen, trasformando gli spettatori in *voyeurs*. La nudità in scena non è

²² Sibony, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 49.

²³ Baudrillard, Jean, *Les Stratégies fatales*, cit., p. 139.

sempre facile per i ballerini stessi e le decisioni del coreografo possono configurare una forma di dominio, un esercizio di potere nel gioco sado-masochista di annichilimento della personalità del ballerino. Dichiaratamente. Maguy Marin, che nel suo eccellente pezzo *May B.* (1981) trasformò i suoi ballerini in modelli di Botero e che più tardi, in un altro pezzo, li spogliò, può dire:

Quando in *May B.* li obbligo a coprirsi il corpo di argilla, non è gradevole; l'argilla è fredda, fa prurito, è una specie di violazione della loro bellezza, perché, nel loro insieme, i ballerini sono piuttosto belli. Non c'è molta gente che sia veramente disposta a passare attraverso questo. I ballerini vogliono lavorare bene, ma senza soffrirne le conseguenze. Sono molto contenti delle critiche e delle *tournées*, ma quando diciamo loro: ora inginocchiati e striscia di qui a lì per venti minuti, spariscono tutti²⁴.

Se nella vita contemporanea, dalle spiagge alla pubblicità, il nudo è diventato banale, la sua esibizione su di un palco, davanti a spettatori vestiti, non è facile per i ballerini, dato che, nella disparità, la nudità comporta sempre un senso di fragilità. Nel già distante 1999, la coreografa francese Valérie Rivière, interrogata sulla reazione dei ballerini alla richiesta di spogliarsi in determinati momenti del suo lavoro *40 paysages fixes mis en mouvements*, rispose:

È molto difficile. Personalmente, quando danzo stabilisco una differenza tra quel che sono come persona e come personaggio. Non mi espongo in scena. I ballerini avevano difficoltà. Le ragazze hanno assimilato più facilmente. Alle volte ci si trova bloccati per stupidaggini... L'essenziale è che sia rispettata l'identità umana di ciascuno, di questa specie di bellezza lunare. La nudità non deve essere vissuta come una degradazione ma come un abbellimento. Così, benché non sia semplice, il ballerino dirà: voglio farlo e farlo bene²⁵.

L'esibizionismo può avere i suoi pericoli, come evidenzia un incidente avvenuto nel 2002 durante la rappresentazione del pezzo *Antonio Miguel* nell'ambito di "Mudanças" – VI Piattaforma Portoghese durante gli Incontri Coreografici Internazionali di Seine-Saint-Denis:

Il titolo del pezzo traeva origine dal nome dei due creatori Miguel Pereira (che ne aveva delineato la concezione) e Antonio Tagliarini. Questa estrema ed esaustiva contemplazione di una du-

²⁴ Intervista a Maguy Marin, «Danser», n. 1, aprile 1983, pp. 36-37.

²⁵ «Les Saisons de la danse», luglio 1999.

plice identità e il carattere della rappresentazione implicavano nudità e un senso comico eccessivo, addirittura disagiata. Non aveva la pretesa di essere un'opera d'arte significativa, ma non la dimenticherò mai. Perché? Perché uno degli uomini, quando il suo partner stava togliendogli i calzoncini, rimase col pene preso nella chiusura lampo e dovette danzare per la maggior parte del tempo sanguinando visibilmente. Più tardi, mi hanno detto che l'incidente ha richiesto dieci punti. Un esempio genuino, eroico, che “*the show must go on*”. (Donald Hutera, *Dance Europe*, June 2002).

Esaurita la provocazione che poteva costituire la nudità, si è passati a forme prossime alla pornografia o alla scatology, che costituiscono un vuoto erotico. In *Mimas, lune de Saturne* (1981) e *Marie Chien noir* (1982), Marie Chouinard si masturbava in scena. In pezzi come *Petite danse sans nom* (1980) di Marie Chouinard, *Jerome Bel* (1995) di Jerome Bel, o *Histoire des Larmes* (2005) di Jan Fabre, divenne legittimo urinare in scena, il che motivò osservazioni teoriche in articoli come *Nudité, la danse des orifices* di Roland Huesca, che afferma che, in un universo in cui i corpi si espongono come in una rivista di anatomia e si procede a inventari corporali, «gli orifici conducono la danza»²⁶. Boris Charmatz, che qualche scandalo provocò danzando nudo in *Aatt enen tionen* (1996) e oggi dirige il Centro Coreografico Nazionale di Rennes, considera necessario «ridonare alla danza la sua parte organica».

Il panorama attuale della danza è estremamente variato e, oltre alla continua riproduzione dei balletti di repertorio dei secoli XIX e XX, si assiste con frequenza a una integrazione eterodossa di diverse tecniche di esplorazione corporea, dalle arti marziali all'hip hop, come forma di negazione del filone artistico occidentale, arrivando così al semplicismo di danze scabrose, narcisiste (*le nombrilisme*), convulse e isteriche, secondo modelli che si ripetono fino all'esaurimento. Il sillogismo fallace che giustifica questa posizione, pare essere quello che, essendo la danza un'arte del corpo, tutto ciò che fa il corpo è danza, e poiché il corpo è la sede della vita sessuale, tutto quanto tra i corpi pubblicamente si esibisce è danza. Fino a epoche recenti, i ballerini e i coreografi avevano qualche reticenza a parlare del proprio lavoro, preferendo mostrarlo, oggi il discorso è centrale e dice, frequentemente, tutto quello che la danza non è stata capace di mostrare. Gli aspetti più scatologici di questo processo non sono esclusivi degli operatori di questo settore, ma vengono già

²⁶ Huesca, Robert, *Nudité, la danse des orifices*, «Mouvement», n. 1, giugno-luglio 1998, pp. 50-59.

dalle pratiche di flagellazione pittorica, principalmente di marca austriaca, dalla televisione o dal cinema pornografico, e l'estetica perversa di *Salò* di Pasolini è dichiarata come guida. Lacan, Foucault, Deleuze, Guattari sono citati indiscriminatamente. Ancor prima che un tale comportamento fosse diventato sistematico sia nelle parole che nei fatti, il filosofo Michel Bernard lo aveva stigmatizzato con chiarezza:

Il più delle volte, per uno strano paradosso, e per meglio sottolineare la sua qualità privilegiata, questo spontaneismo anti-linguaggio si autodefinisce come “linguaggio del corpo”, o, se si vuole, linguaggio organico anteriore al linguaggio verbale, volendo indicare con questo non il potere di comunicazione di una organizzazione semiotica corporea molto elaborata, analoga al discorso, bensì il potere di espressione immediata, totale e affettiva del Soggetto come Io interiore. Ossia, il più delle volte, la proclamazione dell'esistenza di un “linguaggio del corpo” (cioè proprio e inerente al corpo) si trasforma ironicamente nella professione di fede di una specie di razzismo anti-linguaggio. Ma allora, la collusione o l'estensione telescopica semantica dei due usi di questo concetto di “linguaggio del corpo” suscita la frequente conciliazione di questi due discorsi in una retorica eclettica in cui si proclama la complementarità dell'espressione del desiderio con la comunicazione non-verbale e verbale del senso. Per questo assistiamo nei molteplici dibattiti, convegni, libri e articoli di divulgazione sul corpo, alla congiunzione bizzarra di dichiarazioni virulente contro l'oppressione sistematica del corpo da parte del linguaggio e a sermoni pacificatori di un umanesimo sincretico. Dichiarazioni e sermoni, è bene notare, che molte volte si annunciano al servizio della rivoluzione, senza mai precisare quale, e che, in qualche modo, non sembra mai essere la stessa²⁷.

In parallelo con queste oscillazioni sessuali, Pina Bausch ha svolto, a partire dal 1973, un lavoro in cui l'incontro/*choc* tra persone di sesso opposto, ballerine e ballerini, è il fulcro del discorso coreografico. Non già una visione romantica di queste relazioni, ma un'illustrazione ludica, senza retorica, di una conflittualità perenne in cui trapela la nostalgia di un'armonia possibile ma distante, più prossima ad essere raggiunta nelle ultime opere che nelle prime. Il combattimento erotico è una sfida ora tragica ora ironica, costruita in scena attraverso delle sequenze eterogenee in cui la volontà di potere degli uomini e delle donne è fonte di continue tensioni. Le ballerine, quasi sempre coperte/scoperte da abiti eleganti, setosi, sono oggetto di desiderio, molte volte caricaturale, al quale gli uomini rispondono ora con violenza ora con

²⁷ Bernard, Michel, *Le corps*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 161.

tenerezza, sempre cercando rivelazioni e contatti difficili. Le situazioni più assurde sono metafore di un desiderio insoddisfatto. L'utopia di una giusta relazione pare raggiunta nel finale di *Mazurka Fogo* (1998), risultato di una residenza a Lisbona, in cui i partner si allacciano tropicalmente in un'evidente euforia sensuale.

Il circo dei desideri che Pina Bausch ha portato sul palco suscitò inizialmente l'indignazione della critica femminista americana, ma la sua arte ha finito per vincere queste reticenze. Ann Daly ha seguito da vicino il lavoro della coreografa e si è arresa all'emozione che i suoi pezzi comunicano:

Bausch è riuscita a bloccare la meccanica femminista con l'affermazione del potere dell'emozione pura. I critici femministi, così come i critici formalisti, non possedevano una teoria dell'emozione teatrale e questo ha impedito loro di accedere alla sua opera. L'emozione teatrale era scartata come non compromessa per i primi e come auto-indulgente per i secondi. L'emozione è una realtà umana e la teoria femminista non può continuare a ignorarla²⁸.

Paul Claudel scrisse che la bellezza non è cosa che si raggiunge quando si procura, e lo stesso si potrà dire dell'erotismo in un pezzo danzato quando il coreografo cerca deliberatamente di esplorarlo. Philippe Verrièle in un libro su questo tema²⁹ ha concluso semplicemente che la fama della danza come sede di erotismo è mal fondata e che la danza erotica non esiste. Certo è che il potenziale erotico della danza è meglio evidenziato in opere come *Agon* (1955) di Balanchine o *Amélie* (2001) di Edouard Lock, in cui corpi particolarmente ben addestrati esalano un profumo sensuale, piuttosto che nei pezzi ostentatamente trasgressivi o scabrosi. In questi lavori, più di quel qualcosa che si dirige allo spettatore, quello che si vede è la disgregazione della personalità stessa del ballerino e un'inattesa soddisfazione in questo tracollo. L'immagine corporea di chi sta in scena viene umiliata e le sue azioni non riescono a staccarsi dal palco e ad arrivare allo spettatore che rifiuta la condizione di *voyeur*.

Il meccanismo dell'erotismo è un processo sottile e i coreografi che vogliono servirsene dovrebbero tener presente quel che è sempre stato ovvio: ciò che si nasconde è più desiderabile di quel che si rivela. «La verità del corpo, è il desiderio. Questo, che è in sé mancanza, non è mostrabile. L'esibizione più

²⁸ Daly, Ann, *Critical gestures*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, p. 338.

²⁹ Verrièle, Philippe, *La muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, Paris, La Musardine, 2006

spinta non fa che sottolinearlo come assenza, e in fondo non fa che censurarlo»³⁰. E, se è così, un discorso formale rigoroso, controllato, è un mezzo più efficace per evocare l'erotismo, per sedurre lo spettatore, di un esacerbato esibizionismo.

³⁰ Baudrillard, Jean, *La société de consommation: ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 209.