

Indice

Introduzione.....	p. 2
Capitolo 1	
Definire e tracciare il <i>gender</i>	p. 4
Capitolo 2	
Tra Ottocento e Novecento:scomparsa e (ri)costruzione del danzatore.....	p. 18
Rivoluzione e scomparsa: le strade del <i>danseur</i> tra fine Settecento e Ottocento.....	p. 18
I Ballets Russes: nuove forme, nuovi sguardi.....	p. 41
Moltiplicare le forme: alcune piste dal secondo Novecento a oggi.....	p. 61
Capitolo 3	
Una prospettiva di genere nel lavoro di Iván Pérez.....	p. 87
Nota biografica e professionale.....	p. 88
Le produzioni per i Balletboyz.....	p. 95
<i>The Male Dancer</i> all'Opéra Garnier.....	p. 106
Superare il <i>gender</i> : altre soluzioni.....	p. 116
Conclusioni.....	p. 128
Appendice: Intervista a Iván Pérez.....	p. 131
Bibliografia.....	p. 143
Sitografia.....	p. 152

Introduzione

La presente tesi di laurea ha l'intento di affrontare un discorso sulla danza, in chiave sincronica e diacronica, che porti alla luce e allo stesso tempo crei l'occasione di parlare di due aspetti che si ritiene importante approfondire; in primo luogo portare il discorso sulla figura del danzatore uomo nella danza teatrale - soprattutto europea - a partire dall'Ottocento fino ai giorni d'oggi, riflettendo dapprima sul balletto e poi su alcune delle molte piste nella danza del Novecento; in seconda battuta ci si sofferma, secondo la strada tracciata in questo percorso sull'uomo nella danza, su un esempio dell'oggi particolarmente rilevante rispetto alla tematica trattata.

Uno studio sulla contemporaneità della danza e sul concetto-costrutto *uomo in danza*, per quanto parziale e non lontanamente esaustivo, non può non partire da alcune definizioni che debbono necessariamente trovare delle radici guardando indietro, ponendo il ricercatore con uno sguardo perennemente strabico - o meglio mobile - capace di apprezzare le cose dell'oggi con la forte coscienza del passato, ma anche ripescando nelle storie del passato (più o meno recente) le motivazioni utili alla contemporaneità.

Volendo dividere lo studio in tre parti si proverà, nel primo capitolo, a dare alcune di queste definizioni e a mappare lo stato dell'arte dei *Dance Studies* rispetto alla tematica trattata, seguendo le dinamiche dei *Cultural*

Studies e dei *Gender Studies* - aventi una non indifferente importanza negli studi accademici della materia - proprio sulla questione del genere e sull'approccio di alcuni accademici e ricercatori in materia di *gender* in danza.

Il secondo capitolo è il luogo in cui si entra nel vivo dell'argomento, il *male dancer*, la figura del danzatore maschio, seguendo un *cursus* cronologico a partire dall'Ottocento fino al ventunesimo secolo; in questo capitolo ci si sofferma su alcune figure principali e si sottolineano alcuni fenomeni, non solo propri della danza ma talvolta sociali e interdisciplinari, che hanno portato dapprima alla scomparsa, poi allo stigma e dopo ancora alla ricomparsa e alla "rivincita" del danzatore; uno sguardo particolare è dedicato agli aspetti omosessuali e ai problemi ingenerati dall'omosessualità, vera o presunta, dei danzatori da una parte e dell'opera danzata dall'altra.

Gli spunti presi in visione nel secondo capitolo sono quelli utili alla tessitura del capitolo successivo, che ha invece un carattere monografico e, in un continuo riferimento con la storia e le riflessioni avanzate fino a prima, analizza la coreografia, la carriera e la poetica del giovane coreografo spagnolo Ivàn Pérez, classe 1983, autore nel 2018 di un balletto-corto dal titolo *The Male Dancer* per l'Opéra di Parigi, che sarà il punto di partenza come caso di studio per presentare altri lavori a tema maschile e connessi, su diversi livelli, alle tematiche del *gender* da lui affrontati nel suo operato; data la sostanziale assenza, in letteratura specifica, di studi e approfondimenti su questo autore, si riporta in appendice l'esito di un'intervista intercorsa con Pérez in cui si indagano i punti più rilevanti della sua carriera, utili a chiarire e approfondire le tematiche affrontate in questo studio.

Capitolo 1: Definire e tracciare il *gender*

Volendo aprire uno studio sulle questioni legate alla mascolinità nella danza occorrerà fornire delle definizioni, *in primis* sulle nozioni di genere.

Iniziamo dunque, con la “questione del genere”, per parafrasare un famoso titolo di Judith Butler ¹. I *Gender Studies* sono quella branca degli ‘studi culturali’ (propriamente detti *Cultural Studies*, essendo nati in ambiente anglosassone) incentrati sulla sessualità e l’identità di genere; nati in Nord America alla fine degli anni Settanta, si pongono «al crocevia tra l’antropologia, la sociologia e la filosofia, ma si caratterizzano non di meno per un’immediata ricaduta sulle scienze specificamente ‘umane’»².

Tali studi si inseriscono tanto sulla scia dell’esperienza dei post-strutturalisti e dei decostruzionisti francesi ³ quanto sull’esperienza delle riflessioni femministe “sacrileghe” degli anni Settanta; riguardo al lavoro delle femministe, in particolare, i *Gender Studies* ne nascono per poi distaccarsene, dal momento in cui si inizia a riflettere non solo sul ruolo della donna ma anche su quello dell’uomo:

¹Judith Butler, filosofa autorevole nel panorama contemporaneo, figura di spicco nella riflessione dei *Gender Studies* e nella letteratura di ottica femminista, in riferimento alla traduzione in italiano del titolo del suo saggio *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990.

² Lisa El Ghaoui, Filippo Fonio, *Introduzione*, in «Cahiers d’études italiennes», n.16, 2013, pp 5-12: p. 5.

³ Su tutti Michel Foucault e Jacques Derrida.

È mia opinione che dovremmo interessarci sia della storia delle donne sia di quella degli uomini, che non dovremmo occuparci soltanto del sesso succube, così come uno storico delle classi sociali non può dedicarsi esclusivamente ai contadini ⁴.

Lo scopo degli studiosi (principalmente studiosi negli anni Settanta a cui si aggiunge la compagine maschile in tempi più recenti) è di «comprendere il significato dei sessi, dei gruppi di genere nel passato storico», così come «scoprire la gamma dei ruoli e del simbolismo sessuale in società e periodi diversi, e di capire quale ne fosse il significato e quale funzione svolgessero nel mantenere l'ordine sociale o nel promuoverne il mutamento»⁵.

Una riflessione sulla sessualità e sul genere parte proprio dalle parole e dall'uso stesso del termine *gender*, che dalla letteratura anglosassone si trasferisce integralmente (in linguistica si definirebbe un “prestito integrale”), inserendo nella nostra lingua - e non solo - il concetto di neutralità che è esso stesso portatore di una revisione del genere ⁶.

Il termine *gender*, mutuato dalla grammatica, veniva a correggere i pericoli di essenzialismo connessi al femminismo culturale, che attribuiva all'appartenenza sessuale femminile valori positivi potentemente naturali e collegati, in qualche caso, persino con la biologia. L'equazione simbolica tra donna e natura rischiava di ricacciare il femminile fuori dal mondo storico dell'azione e del mutamento. In questo senso, il termine *gender* andava sostituito a *Sesso* per sottolineare che anche la fisiologia umana non era mai stata univocamente interpretata e vissuta, come mostrava

⁴ Natalie Zemon Davis, *Women's History in Transition. The European Case*, in «Feminist Studies», 3, 3, 1976, pp. 83-103: p. 90 citato in Lisa El Ghaoui, Filippo Fonio, *Introduzione*, cit., p. 5.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Il concetto di genere nella linguistica italiana è stato recentemente oggetto di un'accesa discussione che esula questo studio, soprattutto sull'uso dei generi e sull'introduzione di nuove soluzioni per la lingua scritta e/o parlata.

soprattutto l'antropologia (economica, sociale e culturale, della parentela e della famiglia) ⁷.

Come sintetica ricostruzione del fenomeno dei *Gender Studies*, si riporta la teoria da Ida Fazio sulla storia del concetto di *gender*. Fazio spiega che il termine *gender* viene utilizzato col fine di smussare le derive concettuali del femminismo storico e segna la netta divisione tra sesso "biologico" e sesso "sociale", indicando «[...]la maniera con cui mascolinità e femminilità sono concepite come categorie socialmente costruite, in opposizione a "sesso" che si riferisce invece alle distinzioni biologiche tra maschio e femmina »⁸.

Destruendo i termini della differenza sessuale, l'esistenza di una "condizione" femminile o maschile, l'idea di un'identità sessuale "naturale" o "normale", i *Gender Studies* mettono profondamente in crisi le basi di un mondo essenzialmente costruito su norme eterosessuali (eteronormative) e spesso omofobe. I *Gender Studies* hanno avuto, sin dai loro inizi, una decisa impronta politica, nata proprio dal legame originario, e consolidatosi nel tempo, tra il pensiero filosofico e le problematiche sociali. Tra i saggi e le teorie fondative della costruzione del *gender* riporto quelle di Robert Stoller e Gayle Rubin⁹.

Robert Stoller in *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*¹⁰, testo datato 1968, dà non tanto una definizione binaria o eteronormativa del *gender*, quanto una definizione quantitativa. In un contesto accademico in cui il genere era ritenuto una

⁷ Ida Fazio, *Gender history, Gender history*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore, Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 218-224: pp. 218-219.

⁸ Ida Fazio, *Gender history*, cit., p. 219.

⁹ Si rimanda a quanto spiegato in Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino, 2007, pp. 117-140: pp. 122-124.

¹⁰ Robert J. Stoller, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House, New York, 1968, (citato in Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit.)

categoria psicologica o culturale, piuttosto che biologica, e il sesso definito in termini di maschio e femmina, per Stoller il genere era sostanzialmente la quantità di maschile e femminile presente in un essere umano. Gli individui possono avere percentuali coesistenti di mascolinità e femminilità, ma, in questa ottica, solitamente una delle due componenti si manifesta come preponderante in una persona piuttosto che in un'altra. L'identità di genere, quindi, costituisce la consapevolezza di appartenere o non appartenere a un sesso piuttosto che a un altro, e il ruolo di genere corrisponde a comportamenti normati esibiti¹¹.

Lo studio antropologico condotto da Gayle Rubin intitolato *The Traffic in Women* (1975) ¹² è stato importantissimo per separare ulteriormente il genere dai costrutti biologici e per promuoverne tale nozione come fatto sociale radicato in determinate culture. Come ricorda Linda J. Tomko:

Il saggio di Rubin, da un lato, aiutò ad ammettere l'ipotesi che il divario tra sesso e procreazione fosse "natura" e radicato nella sfera biologica; dall'altro, a considerare il genere come "cultura", insito cioè nei meccanismi delle diverse società. Il genere come cultura era legato alle convenzioni che le società fissavano per i rapporti tra uomini e donne e alle categorie reciprocamente esclusive da esse escogitate per l'uno e per l'altro sesso.[...] Rubin non soltanto ha intuito che il genere è il frutto di un'elaborazione, ma ha riconosciuto che lo è anche il sesso.¹³

Scissione, dunque, tra un corpo biologico e un corpo sociale, natura e cultura che convivono, l'una sottoposta all'altra, nel corpo-natura soverchiato dal sesso-struttura. Tali affermazioni possono essere considerate fondative nella costituzione del *gender*. Ad esse debbono

¹¹ Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit., p. 123

¹² Gayle Rubin, *The Traffic in Women*, in *Towards an Anthropology of Women*, a cura di R. Neither, Monthly Review Press, New York 1975, (citato in Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit.)

¹³Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit., pp. 123-124

essere affiancate altre nozioni fondamentali mutuata da Judith Butler sulla “performatività” del *gender*.

Judith Butler, in *Bodies that matter* (1993), dice che il sesso è «un ideale regolatore la cui materializzazione è obbligatoria, e si realizza (oppure non si riesce a realizzare) attraverso una serie di pratiche fortemente regolamentate»¹⁴. Esso è un costrutto ideale che è stato «materializzato forzatamente nel tempo»¹⁵, rafforzato e costruito attraverso la sua pratica. Il sesso prescinde dall’essere un semplice dato di fatto, ma è sostanzialmente la messa in pratica di una serie di norme regolatrici reiterate, che diventano necessarie sempre come «segno che la materializzazione non è mai veramente completa e che i corpi non aderiscono mai veramente alle norme che spingono a questa materializzazione»¹⁶.

Ma come può questa nozione di performatività del *gender* mettersi in reazione con il concetto di materializzazione? In prima istanza, la performatività deve essere intesa non come un atto singolo o deliberato ma, piuttosto, come la pratica reiterata e citazionale con la quale il discorso produce gli effetti che esso nomina.¹⁷

Il *gender* è quindi un costrutto culturale, non solo creato nella storia ma ripetutamente messo in atto, forzatamente esibito, performato, posto a legge universale, «Butler mette in risalto l’enunciazione ottenuta per mezzo dell’iterazione: la capacità di azione dell’individuo o le possibilità di cambiamento restano in sospeso».¹⁸ A queste riflessioni, sempre

¹⁴ Judith Butler, *Bodies That Matter*, Taylor and Francis, New York 1993. Consultato on line <https://www.perlego.com/book/1607604/bodies-that-matter-pdf> (u.v. 1/4/202.2)

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *iIbidem*.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸ Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit., p. 125

attraverso Butler, si affiancano quelle legate alla sessualità, proprio perché generate in un *humus* che è quello dell'attivismo militante della comunità LGBT americana, da cui e in cui l'autrice opera; pertanto, è sua la nozione di “matrice eterosessuale” che inquadra il complicato processo con cui il corpo, il *gender* e il desiderio vengono “naturalizzati”. Come lei scrive:

uso l'espressione matrice eterosessuale per designare quella griglia di intelligibilità culturale attraverso cui i corpi, i generi e i desideri vengono naturalizzati [...] per caratterizzare un modello discorsivo epistemico di intelligibilità di genere che presuppone che i corpi, per essere coerenti e avere senso, debbano avere un sesso stabile espresso attraverso un genere stabile (il maschile esprime il maschio, il femminile esprime la femmina) che è definito in modo oppositivo e gerarchico attraverso la pratica obbligatoria dell'eterosessualità ¹⁹.

Chiaramente un tipo di riflessione di questo tipo porta all'assunto della categorizzazione dell'identità sessuale come binaria e eterosessuale, che nel linguaggio comune, oggi, si può tradurre con l'uso della terminologia d'uso, vedi eteronormatività, vedi le logiche del *binary* e del *non-binary*.

Riflessioni sul corpo come strumento sociale atto alla performance di un genere portano all'idea di un *corpo genderizzato* ²⁰. Tale corpo è portatore di questa ripetizione del genere analogamente a quanto succede con una messa in scena teatrale:

Il gender è un atto che è stato provato, molto similmente come un copione sopravvive nei particolari attori che ne fanno uso, ma richiede attori

¹⁹ Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2022 (I ed. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1990)

²⁰ “gendered body” da Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, New York-London 2022 (prima ed. Taylor&Francis 1995)

individuali in modo da essere attualizzato e riprodotto come realtà ogni volta di nuovo ²¹.

In pratica, non si può rifiutare di performare il genere ascrivito a un individuo, ma se si rivendica il proprio corpo, si rivendicano i mezzi attraverso i quali si risponde e si interpreta questa esigenza.

Così come un copione può essere messo in scena e rappresentato in vari modi, e così come il testo drammaturgico richiede sia il testo che l'interpretazione, così il corpo genderizzato svolge la sua parte in uno spazio corporeo culturalmente circoscritto e mette in atto interpretazioni all'interno di confini tracciati da direttive già esistenti ²².

L'idea di performance e "performatività" del genere, con un uso così calzante di questi termini, funziona da *assist* per passare ad una veloce analisi della letteratura specifica legata ai *Dance Studies*.

Le nozioni di genere come rappresentazione ²³ e come "performatività" hanno generato tutto un filone di studi di danza a partire dagli anni

²¹ Judith Butler, *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, in Sue-Ellen Case (a cura di), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, John Hopkins University Press, Baltimore-London 1990, p. 277, (citato in Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit.) «gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualised and reproduced as reality once again», traduzione mia.

²² *Ibidem*. «Just as a script may be enacted in various ways, and just as the play requires both text and interpretation, so the gendered body acts its part in a culturally constricted corporeal space and enacts interpretations within the confines of already existing directives», traduzione mia.

²³ Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1987 (citato in Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit.)

Ottanta, principalmente in ambito anglosassone, dapprima negli Stati Uniti, poi in tutta Europa ²⁴, partendo dal Regno Unito.

La costruzione del *gender*, la sua fabbricazione e il suo distacco da qualsiasi presupposto biologico, hanno fornito il punto basilare per le indagini sui *Dance Studies* avviate in questa direzione a partire dagli anni Ottanta, tuttavia «il genere è una mossa decisiva nello studio accademico, non solo nella danza ma anche della storia»²⁵. Gli studi di danza di stampo femminista rivelano al loro interno diversi approcci, che coinvolgono la decodificazione dell'immagine della donna, la celebrazione di singole individualità, lo studio del ruolo della donna nella danza principalmente nel Novecento, fino alla denuncia della mercificazione del corpo femminile in scena con la sua apoteosi nel balletto romantico ²⁶.

Marina Nordera sottolinea come gli studi sul periodo compreso tra il Quattrocento e il Settecento si concentrino sullo studio della danza teatrale e poco sulla danza come pratica sociale, ponendo l'attenzione sul fatto che in quei casi il ballo fosse considerato come una questione da uomini per gli uomini ²⁷.

²⁴ «l'accoglienza della categoria del genere in Europa non è priva di resistenze. In primo luogo, il femminismo europeo, adottandola, teme la perdita della sua dimensione politica fondante, dovuta all'occultamento della questione della dominazione maschile. In secondo luogo, nelle lingue neolatine come il francese e l'italiano si delinea un problema terminologico tuttora vivo» Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Susanne Franco - Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza* (cit.), p. 206.

²⁵*Ibidem*. Linda J. Tomko, *Femminile. Maschile*, cit., p.124

²⁶ Marina Nordera, *Generi in corso*, cit., pp. 208-209

²⁷«La maggior parte degli studi pubblicati in questo campo hanno come oggetto la danza teatrale occidentale, in particolare del ventesimo secolo, mentre ben poco, o quasi nulla, è dedicato alla pratica sociale della danza e al periodo compreso tra quindicesimo e diciottesimo secolo. La stragrande maggioranza delle fonti risalenti a quel periodo è prodotta da uomini e, spesso, per gli uomini. D'altra parte le fonti prodotte da o per le donne non sono immuni dalla costruzione discorsiva frutto di una cultura maschile dominante. Nel diciottesimo secolo gli uomini sono organizzatori, maestri, teorici e coreografi, mentre le donne sono interpreti che spesso entrano storia più per la loro bellezza co sensualità che per le loro doti tecniche o artistiche. L'attuale connotazione femminile dell'arte della danza e l'idea che per l'uomo sia sconveniente ballare sono un retaggio di questo periodo.», *Ibidem*.

La letteratura di danza che indaga gli studi di genere ha cercato in prima istanza di rivedere la posizione della donna e del corpo femminile in chiave diacronica, proponendo svariate tesi e modelli. Carol Brown, ad esempio, dice che la storia della danza si è essenzialmente basata sugli scritti dei 'ballettoman' che idealizzavano il corpo della donna come un'identità "a-storica"²⁸ e, volendo individuare i momenti in cui le donne, nella danza, iniziano ad avere un ruolo attivo e quanto mai rilevante, dice:

[...] nella storia della danza, l'influenza delle artiste è stata progressivamente incorporata a partire dalla fine del diciannovesimo secolo: le coreografe donne, notoriamente le sperimentatrici delle forme moderne di danza, avevano capito l'importanza di scrivere della loro arte come mezzo per promuovere le loro coreografie a garantire loro una posterità artistica. L'influenza delle artiste donne (Duncan, St. Denis, Tamaris, Humphrey, Holm, Graham, Dunham) fu velocemente assimilata nel canone della danza americana del novecento, specialmente per quei casi in cui la coreografa decideva di creare una scuola ²⁹.

Altro studio importante sulla rivisitazione del ruolo della donna nella storia della danza è il famoso *Dancing Women: female bodies on stage* (1998)³⁰ di Sally Banes che copre il periodo che va dal balletto romantico fino agli anni Cinquanta in termini di una prospettiva femminista. Impostando la creazione di danze specifiche in contesti socio-politici e culturali, Sally Banes mostra che i coreografi hanno creato

²⁸Carol Brown, *Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories*. In, in Janet Adshead-Lansdale - June Layson (edited by), *Dance History: an introduction*, Routledge, London 1994 [prima ed. 1983], pp.198-216.

²⁹ Elizabeth Claire, *Dance studies, gender and the question of history*, in «Clio. Women, Gender, History»n. 46, 2007, p. 161-188, <https://www.cairn-int.info/journal-clio-women-gender-history-2017-2-page-161.htm> «in dance history the influence of women artists was incorporated progressively, as early as the end of the nineteenth century: women choreographers, notably those experimenting with modern dance forms, had understood the importance of writing about their artistry as a means to promote their choreographies and guarantee their artistic posterity. The influence of female dance artists was quickly assimilated into the canon of twentieth-century American dance, especially in instances when the choreographer chose to create a school», traduzione mia

³⁰ Sally Banes, *Dancing Women: female bodies on stage*, Routledge, London, 1998

rappresentazioni di donne che rispondono alle continue questioni sulla sessualità e l'identità femminile, esaminando come viene creato il *costrutto-donna* negli aspetti della struttura coreografica e dello stile attraverso la costruzione di una serie di immagini (spose, amanti, madri, sorelle, streghe, fantasmi, contadine e altro) e di comunità sulla scena; da un punto di vista innovativo e in controtendenza rispetto alle scritture femministe, Banes non solo celebra la donna e ne sottolinea la vittimizzazione, ma trova attraverso la sua figura una gamma molto più complessa di rappresentazioni culturali delle identità di genere.

Come spiega Gary Forgunson, «gli studi sulla mascolinità costituiscono, ad oggi, praticamente una sotto-disciplina [dei *Gender Studies*]]³¹ e soprattutto di gran lunga meno studiati e approfonditi degli studi femministi, stessa cosa che accade nei *Dance Studies*.

Lo studio specifico dell'uomo nella danza, infatti, ha richiesto tempi e riflessioni più lunghi, segno evidente di quanto i tempi di maturazione per una re-visione e una ri-collocazione della figura maschile, tanto disdegnata quanto ridicolizzata non solo dallo stigma sociale ³², ma anche dagli studiosi stessi, siano dovuti necessariamente essere più lunghi.

La prima ondata degli studi di genere nella ricerca in danza, in stretta connessione con gli studi femminili o femministi, si è limitata a indagare

³¹ Gary Ferguson, *L'homme en tous genres*, in «*Itinéraires*», Numéro inaugural, 2008, <http://journals.openedition.org/itineraires/2199> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2199>, (u.v. 20/04/2022)

³² Come indicato nel capitolo 2 di questa tesi, la danza teatrale maschile vive, a partire dall'Ottocento romantico, un periodo di sfortuna e dismissione, tanto da postulare, tra gli studiosi, una “scomparsa del danzatore” legata a motivi estetici e poetici oltre che sociali, dal momento che il *danseur* rappresenta in scena la controparte “brutta” della ballerina e del corpo di ballo femminile. Altre questioni legate a tale stigma sono poi, nel Novecento, derivate dal pregiudizio verso il danzatore come omosessuale, a partire, probabilmente, dalla grande fama dei *Ballets Russes* guidati dall'impresario Djaghilev che si presentava come omosessuale dichiarato, di volta in volta legato sentimentalmente ai vari primi ballerini della sua compagnia.

l'immagine e il ruolo della donna, mentre l'interesse si è esteso al maschile soltanto di recente ³³.

Portando ad esempio le date di alcuni di questi studi possiamo capire quanto recente sia questo fenomeno: nel 1995 Ramsay Burt pubblica la prima edizione di *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities* ³⁴, pioniere in un terreno ancora non indagato. Scrive nella prefazione alla terza edizione:

Quando scrissi il mio libro *The Male Dancer* venticinque anni fa, sentivo che danza e mascolinità nel ventesimo secolo era un argomento che aveva bisogno di essere discusso e che, visto che nessun altro lo faceva, avrei dovuto scriverne io. Uno dei temi che, a quel tempo, sembrava che nessuno volesse discutere era danza e omosessualità. C'era un pregiudizio che la danza non fosse una cosa che gli uomini dovevano fare, e quindi tutti i danzatori maschi, indipendentemente dalla loro sessualità, erano una fonte di ansia sociale e sospetto. Era questa la situazione che speravo potesse cambiare potendo generare una discussione sull'argomento ³⁵.

In questo studio, riedito e revisionato nel 2007 e nel 2022, ogni volta con piccole ma importanti modifiche e aggiunte, Burt propone un'analisi del danzatore soffermandosi non solo sulle dinamiche della scena, ma anche su quelle sociali con attenzione alla ricezione dello spettacolo di danza e allo sguardo dello spettatore. Il *leitmotiv* dell'intero testo è il "trouble with the male dancer", dal titolo di una sezione al suo interno, ovvero il senso di ansia, di attrazione e repulsione verso il danzatore in

³³ Marina Nordera, *Generi in corso*, (cit.) p. 210.

³⁴ Ramsay Burt, *The Male Dancer* (cit.). La seconda e la terza edizione sono del 2007 e del 2022.

³⁵ «When I was writing my book 'The Male Dancer' twenty-five years ago, I felt that dance and masculinity in the twentieth century was a topic that needed to be discussed and, since no one else was doing this, I should write about it. One of the issues that, at the time, no one seemed to want to discuss was dance and homosexuality. There was a prejudice that dancing was not something that men should do, so that all male dancers, regardless of their sexuality, were a source of social anxiety and suspicion. It was this situation that I hoped might change if a discussion about it could be generated.» *Ibidem.*, traduzione mia.

differenti momenti rilevanti nella storia della danza, passando dalla disamina delle dinamiche dell'uomo che scompare dietro la ballerina nell'iconoclastia del *pas de deux* romantico, fino alla rivelazione della nudità del corpo maschile nel novecento, strizzando l'occhio agli aspetti che fanno emergere i discorsi legati all'omosessualità.

A proposito di omosessualità, il 2006 è l'anno di *A Queer History of the Ballet* ³⁶ di Peter Stonely che, dall'esperienza di Burt, approfondisce le tematiche *queer* soprattutto nel balletto classico. Questo interessante studio, seppur legato all'omosessualità in senso lato, risulta in effetti principalmente sviscerare la questione dell'omosessualità maschile piuttosto che quella femminile ³⁷, quindi possiamo inserirlo all'interno di quegli studi sull'uomo che stiamo raggruppando. Sempre legato alla tematica gay (e non solo) ma in chiave post-colonialista si colloca il libro *Dancing Fear & Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance* ³⁸ scritto nel 2004 da Stavros Stavrou Karayanni, incentrando la sua ricerca sulle danze orientali e sulle contaminazioni tra mondo greco e medioorientale, il cui capitolo 3 porta il titolo *The Dance of Extravagant Pleasure: Male performers of the Orient and the Politics of Imperial Gaze* ³⁹. Come ulteriore studio seminale riportiamo il più recente *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders* ⁴⁰ a cura di Jennifer Fischer e Anthony Shay del 2009, che raccoglie molti spunti eterogenei sul tema chiave a cui si sta guardando, con una

³⁶ Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*, Routledge, New York-Abingdon, 2006

³⁷Di fatti, ben poco spazio viene dato alla danza lesbica in scena, e in generale ho riscontrato una mancanza di letteratura sull'argomento. Per uno studio più approfondito sul tema omosessuale, stavolta anche con spunti più precisi legati al femminile si veda Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires: choreographing sexualities on and off the stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2001

³⁸Stavros Stavrou Karayanni, *Dancing Fear & Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (Canada), 2004

³⁹ *Ivi*, pp. 141-198.

⁴⁰Jennifer Fischer - Anthony Shay (edited by), *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford University Press, Oxford-London. 2009

divisione in tre sezioni, una dissertava, una storica e una anti-colonialista e etnica, dove vengono analizzati diversi casi di studio e raccolte interviste e storie personali di uomini operanti nella danza a più livelli. Come riassumono gli autori nell'introduzione:

I *Dance studies*, come un campo relativamente nuovo, sono stati un po' lenti nell'approfondire quello che Ramsay Burt ha notoriamente chiamato "la questione del danzatore maschio" (1995). Lo studio seminale di Burt faceva parte di una avanguardia di esplorazione che solo adesso inizia a fiorire. [...] Ci sono anche state nuove prospettive stimolanti su danza e mascolinità nella raccolta *Dancing desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage* (Desmond 2001), [...] e in *A queer History of the Ballet* (2007) di Peter Stoneley. Questi lavori hanno iniziato a "esplorare la cinestesica storica della sessualità" e a "rendere visibile l'invisibile" (Desmond 2001, 27). Ancora oggi, nella prima parte del ventunesimo secolo, dopo passi avanti significativi nelle definizioni della mascolinità sia a livello popolare che accademico, e dopo che sia la scena che l'ambiente sociale sono stati dichiarati come un posto sicuro in molti contesti per la danza dell'uomo, vi è ancora molto da dire riguardo allo stigma e alle difficoltà che con regolarità si sollevano intorno al tema degli uomini che danzano ⁴¹.

Tutti questi lavori si distaccano dalla prima ottica in chiave femminista in seno alla quale sono sicuramente nati, per esplorare «l'elemento maschile non soltanto come agente della dominazione e responsabile dell'oppressione femminile [...], ma come termine relazionale e soggetto/

⁴¹ Ivi, pp. 6-7 «Dance studies, as a relatively new field, has been a bit slow off the mark to delve into what Ramsay Burt has famously called 'the trouble with the male dancer' (1995). Burt's seminal study was part of a vanguard of exploration just now beginning to flourish [...] There have also been stimulating new perspectives on dance and masculinities in the edited volume *Dancing desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage* (Desmond 2001) [...] and in Peter Stoneley's *A queer History of the Ballet* (2007). These works have started "to explore an historical kinesthetics of sexuality" and to "make the invisible visible" (Desmond 2001, 27). Yet today in the first part of the 21st century, after significant shifts in both popular and scholarly definitions of masculinity, and after both stage and social spaces have been declared as a safe place for men to dance in many contexts, there is still much to say regarding the stigma and challenges that regularly arise around the topic of men who dance». traduzione mia.

oggetto di forme alternative di sessualità»⁴², con particolare attenzione alla lettura omosessuale e al significato del lavoro dei corpi connotati in quest'ottica.

Concludendo, si rileva che in tempi piuttosto recenti, gli anni Novanta circa, gli studi femministi sulla danza hanno trovato una sorta di *alter ego* negli studi di genere rivolti al maschio. Tali studi, di cui Ramsay Burt può essere considerato il fondatore, hanno subito un leggero spostamento di direzione col passare degli anni, passando da una fase in cui l'istanza stessa del danzatore veniva re-visitata, in seno alle classificazioni di identità di genere (un'urgenza significativa degli anni Novanta, in cui viene affermandosi a livello globale l'importanza della comunità LGBT+) ad una fase in cui la danza maschile si analizza in termini antropologici, vedi gli studi di Stavros Stavrou Karayanni.

Gli anni Duemila paiono aver superato, o comunque esaurito la tematica omosessuale, aprendo ad una ri-collocazione dei *Dance Studies* in chiave più liberale, fuori dalle logiche binarie maschile-femminile, al netto delle analisi storiche in cui tale elemento risulta rilevante; eppure, proprio la terza riedizione nel 2022 del testo *The Male Dancer* di Burt, il quale ha affermato che questo testo sarà la sua ultima pubblicazione annunciando il pensionamento, deve far ragionare su quanto ancora il tema sia di rilievo, sia per i ricercatori che per i lettori, e quanto esso sia destinato a categorizzarsi, diventando una casella "sempreverde" nei *Dance Studies*, *Cultural Studies*, *Gender Studies*.

⁴² Marina Nordera, *Generi in corso*, in *I discorsi della danza*, (cit.) p. 210-211

Capitolo 2

tra Ottocento e Novecento: scomparsa e (ri)costruzione del danzatore

Ci si avvia, con questa sezione, ad addentrarsi in una visione del danzatore nella sua storia, a cavallo tra Ottocento e Novecento, cercando di tracciare alcune piste - sicuramente in un'ottica parziale e secondo esemplificazioni non esaustive - che conducono a una rilevazione dei processi chiave della poiesi e del corso di affermazione del danzatore uomo, inteso come entità-costrutto di tutta una serie di vicissitudini sociali e pratiche performative che verranno di seguito analizzate.

Rivoluzione e scomparsa: le strade del *danseur* tra fine Settecento e Ottocento

Auguste Vestris (1760 - 1842), danzatore figlio di Gaetano, è primo ballerino all'Opéra de Paris già dall'età di diciotto anni, proprio negli anni della Rivoluzione, e insieme ad essa simboleggia una rivoluzione formale nella danza. Auguste opera in un momento in cui la danza teatrale sembrava essersi arroccata sugli standard dettati dai maestri in auge (sopra tutti Noverre e Angiolini), in particolare sulla tipizzazione dei ruoli propri del danzatore che corrispondevano anche a quelli del genere dello spettacolo interpretato: il nobile o serio (da cui il *danseur noble*), il semi

serio (da cui il *demi-caractère*), e il comico. Questa tripartizione dei generi e dei danzatori (figlia del Settecento francese di Re Sole) rispecchiava appieno una fede nella gerarchia sovrana e nella verità della distinzione sociale. La tipizzazione rispondeva, oltre a una diversità di generi narrativi-stilistici dei balli, anche a una gerarchia della compagnia che si prefigura ad inizio del Settecento, che distingueva il rango e il genere dei ruoli al suo interno. Rispetto a questa impostazione “monarchica”, i fermenti della rivoluzione si dimostrano dirompenti anche nella nuova concezione della danza in quanto:

La conseguenza più drammatica della Rivoluzione sulla danza [...] riguardava i ballerini maschi. [...] Per farci un’idea completa di ciò che accadde, dovremmo ricordare che balletti e ballerini venivano di norma suddivisi in tre generi distinti [...]. Erano questi i pilastri della danza classica e sia pubblico sia artisti presumevano che tutti i danzatori (e tutte le danze) avessero un loro carattere intrinseco, definito e classificato da attributi fisici e stile. Il balletto era un’espressione della fede nella gerarchia e nella verità della distinzione sociale. Lo stile nobile era quindi la prova di un antico dato di fatto: re e nobili erano, per grazia di Dio, più elevati degli altri, e il loro modo di danzare lo dimostrava ⁴³.

Auguste Vestris con un fare rivoluzionario e oltraggioso è il primo a sfondare il muro di questa separazione, portando una sorta di unificazione dei generi sulla scena e in particolare sulla figura del danzatore uomo, il *danseur* appunto, in favore di un accentuato virtuosismo (il salto, il lazzo acrobatico e l’acrobazia erano proprie caratteristiche del *danseur comique* o del *demi-caractère*) verso i primi ruoli, quelli del “principe”, della divinità o dell’eroe.

⁴³ Jennifer Homans, *Gli angeli di Apollo. Storia del balletto*, EDT, Torino 2014, p. 106 (I ed. *Apollo’s Angels, A History of Ballet*, Granta Books - Random House, London - New York, 2010)

La sfida allo stile nobile era iniziata, come abbiamo visto, con il virtuosismo ribelle di Auguste Vestris nel decennio precedente alla Rivoluzione. All'epoca il suo comportamento era stato interpretato più come l'entusiasmo di un giovane danzatore piuttosto che come un presagio dell'imminente declino dello stile nobile, maneggi anni successivi questa spiegazione non era più sufficiente, e quello che era iniziato come un piccolo attacco si trasformò in una vera disfatta ⁴⁴.

L'attenzione verso Auguste Vestris, il suo successo, ma anche la preoccupazione mostrata da molti autori coevi verso le sorti dei *danseurs*, sono indice di uno sguardo pre-rivoluzione, pre-ottocentesco, ancora molto attento al ruolo dell'uomo nella danza, che pare rivestire un'importanza maggiore rispetto alla controparte femminile. In questo momento è Vestris il "dio" della danza, simbolo di un tempo che è ancora molto maschile, i grandi virtuosi di questi tempi sono gli uomini, sono i Vestris e i Gardel ⁴⁵ che, sebbene più moderatamente, riscuotono ancora il plauso del pubblico. Tuttavia, negli anni a seguire «diversi giovani ballerini di talento si affrettarono a imitare le audaci piroette e i grandi salti di Vestris» ⁴⁶.

Eppure, la scuola di Vestris non cancellò del tutto l'esperienza del passato, ma anzi in qualche modo raccolse in una figura unica i tre diversi caratteri della danza e li accentrò in una tecnica unica, ad uso del nuovo danzatore "tutto in uno" o "foglio bianco"⁴⁷, che sfoggiava i tratti del *danseur noble* nei momenti di *adagio*, del *demi-caractère* nei passi veloci

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ «Gardel, Pierre: (Nancy 1758 - Parigi 1840) ballerino, coreografo e *maître de ballet* francese. Fratello di Maximilien, lavora come solista all'Opéra di Parigi, dove sostituisce il fratello nel ruolo di *maître de ballet* e, in seguito, diviene direttore della scuola del teatro (1799-1815). Fra i suoi allievi si ricorda il grande Blasis. I suoi lavori principali: *Télémaque* (1790), *La Dansomanie* (1800), *Paul et Virginie* (1806).» Alessandro Pontremoli, *Storia della danza*, cit., p.209

⁴⁶ Jennifer Homans, *Gli angeli di Apollo*, cit., p. 107

⁴⁷ *Ivi*, p. 113.

e intricati degli *allegro* e degli *entrechats*, e lo stile comico nelle figure ancora più estreme.

L'esperienza di Vestris è responsabile, piuttosto direttamente, del percorso di almeno due suoi illustri successori: Carlo Blasis e August Bournonville.

Carlo Blasis ⁴⁸ è un danzatore, è un maestro di ballo importantissimo che, soprattutto in Italia insegna alla Scala e che insieme alla moglie Annunziata Ramaccini, introdurrà un metodo di insegnamento, basato sulla gradualità dell'apprendimento e della messa in pratica, oltre alla formazione del danzatore ⁴⁹. Ma Blasis è anche un uomo di lettere, le cui riflessioni culminano in un volume più avanzato negli anni cinquanta dell'ottocento, ovvero *L'uomo fisico avanzato e morale* ⁵⁰, che parla dell'essere umano nel suo complesso e che tocca molte delle forme dell'essere uomo, tra le quali la danza, ma non soltanto. L'intento di Blasis è l'introduzione e l'incorporazione di alcuni modelli estetici, a partire dal concetto di grazia intesa come un'armoniosa conciliazione tra interno ed esterno. La danza postulata da Blasis negli albori di questo promettente Ottocento è un'arte che guarda a due poli, non sempre opposti, ma certamente ben distinti: da una parte la ricerca della perfezione e della bellezza, una tendenza verso la bellezza estetica esteriore che mira alla beltà interiore:

⁴⁸ «Blasis, Carlo: (Napoli 1795 - Cernobbio 1878) ballerino, coreografo e teorico del balletto. Studia con Dauberval e Gardel. È solista del

⁴⁹A Carlo Blasis si deve l'invenzione della posa del balletto classico chiamata *attitude*, ispirata dalla statua del Mercurio del Giambologna. Inoltre, Blasis ha fissato le regole dell'*arabesque*, dei tempi dell'*adagio* e degli *enchainements*. Ha definito l'*endehors* a 180 gradi e ha impostato la struttura della lezione di danza, con gli esercizi alla sbarra, gli *adagio*, le *pirouettes* e gli *allegro*. Gli elementi degli esercizi alla sbarra sono stati tutti ideati da lui e la struttura della lezione, così come da lui definita, è rimasta invariata per oltre un secolo e mezzo, arrivando fino ai nostri giorni

Carlo Blasis, *L'Uomo fisico, intellettuale, e morale*, 1857 si veda Ornella di Tondo, Flavia Pappacena (a cura di), *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Libreria musicale italiana, Lucca 2007

Nel più alto e più nobile stile del danzare debbono trovarsi i contorni e le attitudini osservabili nelle opere di Raffaello, Correggio, Guido, Carracci e Albano; ogni movimento, passo, e cambio di caratteristica, dovrebbe portare una qualche idea, sensazione o passione ⁵¹.

L'intento di Blasis è l'introduzione e l'incorporazione di alcuni modelli estetici, a partire dal concetto di grazia intesa come un'armoniosa conciliazione tra interno ed esterno, la quale risveglia e inanima - o ancor meglio -incorpora «delle sensazioni dolci e aggradevoli: ella ci ispira l'idea del conveniente, dell'adatto, della proporzione, del piacevole, del lusinghiero e del bello» ⁵² tanto che una persona che abbia la grazia occorre che «ella ci mostri un certo che di facile, di pieghevole, di piacevolmente leggero, di svelto, di morbido, di delicato, di tornito e di mollemente ondeggiante».⁵³ Possiamo addirittura riscontrare che, in una sorta di testa a testa tra grazia e bellezza «le qualità costituenti della grazia, quel tal *nonsoche* [...] più seducenti ancora della stessa bellezza»⁵⁴.

Un testo pratico a fine didattici che vuole insegnare al corpo come aderire a delle posizioni, a dei movimenti e a plasmarsi secondo una tecnica che è al tempo stessa tecnica e poetica, è il *Traité élémentaire*,

⁵¹(anonimo), *Notes upon Dancing, Historical and Practical. By C. Blasis, ballet master to the Royal Italian Opera, Covent Garden; finishing Master of the Imperial Academy of Dancing at Milan; Author of a Treatise on Dancing, and other Work on Theatrical Art, published in Italy, France and England*, London 1847, p. 104. Tradotto e curato dagli originali francesi e italiani, come riportato in frontespizio, da R. Barton. «In the highest and most noble style of dancing are to be found the *contours* and attitudes observable in the productions of Raphael, Correggio, Guido, Carracci and Albano; every motion, step, and change of feature, should convey some idea, sensation or passion»

Carlo Blasis, *Studi sulle Arti imitatrici*, Milano 1844, [prima ed. 1814] p. 58, online: https://www.google.it/books/edition/Studi_sulle_arti_imitatrici/pEkYAQAIAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=ella%20ci%20mostri%20un%20certo%20che%20di%20facile%2C%20di%20pieghevole%2C%20di%20piacevolmente%20leggero%2C%20di%20svelto%2C&pg=PP11&printsec=frontcover (u.v. 24/04/2022)

⁵³ Ivi, p. 58-59

⁵⁴ Ivi, p. 59

théorique et pratique de l'Art de la Danse ⁵⁵, in cui Blasis affianca ai concetti sopra accennati una lunga sezione legata alla tecnica, alle *pirouettes* in particolare, dunque a quell'aspetto del virtuosismo legato anche alla spettacolarizzazione della tecnica che sembra aprire la strada al danzatore nel suo percorso verso il pieno Ottocento. Uno sguardo anche poco attento a questo volume non potrà non fare a meno di soffermarsi sulle significative figure dell'ultima sezione che, proprio come un vero manuale praticano illustrano le posizioni indicate nei capitoli precedenti. Raffigurato, guarda caso, è l'uomo (pare Blasis stesso, vedi figura 1 e 2), seminudo, come una scultura di Canova, in vesti "da lavoro", ritratto in XIII tavole didascaliche, raffiguranti gli esercizi pratici richiamati nei capitoli precedenti. Blasis porta avanti il lavoro di Vestris, ma al tempo stesso lo stempera, punta alla grazia e al sublime, alla ricerca di un'armonia estetica che è raggiungibile solo tramite la grazia, pur guardando allo studio del numero spettacolare, la *pirouette* (con possibili variazioni e atterraggi in molteplici soluzioni), il salto, le batterie. Leggiamo nel *Traité* :

L'uomo deve avere un modo di danzare che differisca da quello della donna; i tempi di vigore, di forza, e l'esecuzione audace, maestosa del primo, non si adatterebbero affatto alla seconda, che non deve piacere e brillare se non con movimenti gradevoli e morbidi, con graziosi passi terra-terra e con una dignitosa voluttà in questi atteggiamenti ⁵⁶.

Di fatti il nuovo stile apportato da Vestris e i suoi allievi è avvertito come una vera nuova scuola che fa tremare l'istituzione dell'essenza stessa del *danseur noble*, in favore di una nuova attenzione volta al vigore fisico, al

⁵⁵Carlo Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse*, Beati e Tenenti, Milano 1820. Per la traduzione in italiano si veda Flavia Pappacena (a cura di), *Il trattato di danza di Carlo Blasis. 1820-1830*, Lim Eitrice, Lucca 2005. La prima traduzione italiana, di Pietro Campilli, è del '30, e fu edita a Forlì col titolo di *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo*. Ad essa seguirono subito altre versioni italiane ed in lingue straniere (inglese, spagnolo e danese).

⁵⁶ Carlo Blasis, *Traité élémentaire*, cit., p. 101, citato in Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Clueb, Bologna 2017, p. 27.

salto, all'esplorazione *en l'air* con grandi salti (il danzatore Antoine Paul veniva denominato "l'aérien" ad esempio) e veloci batterie. Proprio riguardo a Paul, si ricorda come molti commentatori tacciarono le sue «"interminabili e insopportabili *pirouettes* come un affronto alla cultura colta, avvisando allarmati che le "posizioni distorte" preferite dalla "nuova scuola" avrebbero significato la "totale rovina della vera danza"»⁵⁷

Le loro sorprendenti prodezze tecniche sembravano assolutamente prive di contenuto drammatico. Inoltre questi danzatori erano spesso ritenuti bizzarri e i loro movimenti erano percepiti come "violenti". Sebbene fossero già conosciute dal teatro dei boulevard, alcune delle distorsioni incorporate nel nuovo stile apparvero diverse e cariche di nuovi significati quando furono interpretate dai ballerini professionisti sul palcoscenico dell'Opéra. Più questi danzatori si indirizzavano verso il virtuosismo e l'atletismo, più sembrarono corrompere e contaminare se stessi e la loro danza ⁵⁸.

La strada del danzatore, acclamato e applaudito (vedi Vestris) nei tempi di rivoluzione per la sua straordinarietà che trascendeva l'ordine e la compostezza sociale da Stato monarchico, stava prendendo un altro corso proprio perché il pubblico, seppur infuocato dai *divertissement* di questi divi, non riconosceva più loro la funzione narratrice, drammatica, pantomima; «[...] conquistarono le masse. Ma siccome (secondo molti osservatori) distorsero e degradarono lo stile nobile, finirono per scacciare il ballerino maschio, e quindi se stessi, dal trono che aveva occupato per così a lungo ⁵⁹».

Questa che si prefigura a partire da questo momento cronologico, la possiamo chiamare "scomparsa del danzatore" dalla scena, per lo meno dalle scene della danza teatrale dell'Europa occidentale, che toccherà il suo

⁵⁷ Ivor Forbes Guest (a cura di), *Gautier on Dance*, Dance Books, London 1986, p. 53 citato in Jennifer Homans, *Gli angeli di Apollo*, cit., pp. 108-109.

⁵⁸Jennifer Homans, *Gli angeli di Apollo*, cit., p. 114

⁵⁹*Ibidem*.

apice nel balletto Romantico e porterà con sé delle pesanti propaggini fino al Novecento inoltrato.

Per configurare il panorama di tale scomparsa appare necessario contestualizzare la situazione della scena della danza e delle pratiche della danza a questa altezza cronologica. Innanzitutto si può riscontrare, con Vestris, con Blasis, con Bournonville e gli altri, un certo livello di differenziazione della tecnica maschile da quella femminile: l'uomo salta, gira frenetico e virtuoso, la donna si muove in un ambito che ha a che fare con la grazia, la morbidezza, la leggerezza, la nobiltà; e proprio da questa differenziazione dei ruoli e delle possibilità i due generi, il maschile e il femminile, si allontanano e specializzano. Non è un caso che da lì a poco l'utilizzo della scarpetta da punta si andrà ad affermare come pratica consolidata propria della donna, che la porterà sempre più in primo piano facendo sfumare verso il fondo l'uomo, che, più che come solista, verrà apprezzato come *porteur*, strumento necessario, utile ma trascurabile, per far brillare la partner nel suo assunto di ballerina “nuvola”.

Si può dire che oggi il danzatore davvero non esiste più. Pochi anni sono stati sufficienti per farlo passare allo stato di fossile. [...] I danzatori non sono più che professori, mimi, maestri di ballo, catapulte incaricate di lanciare in aria le loro danzatrici e di riprenderle al volo [...]; tutto quello che si richiede loro è di essere ragionevolmente brutti e di destreggiarsi senza troppo sforzo con un fardello di duecento libbre ⁶⁰.

Questa asserzione, per quanto provocatrice e ironica, riportata nel 1857, indica che è proprio la prima metà dell'Ottocento, a Parigi, il tempo di azione di questa sparizione, che si accompagna anche a toni di stizza e fastidio nei confronti della nuova danza in uso.

⁶⁰Charles de Boigne, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857, pp. 43-44, citato in Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit., pp. 27-28.

Se prendiamo Parigi come nucleo generatore di questa nuova danza, occorrerà soffermarsi sul perché proprio qua si manifestino certe differenziazioni così categoriche.

Il teatro dell'Opéra di Parigi, sebbene non l'unica sede per gli spettacoli di danza in città, è internazionalmente considerato come il tempio del balletto. Sul suo palco si susseguono le celebrità internazionali del balletto, al fine di ricevere una consacrazione formale del loro successo, così come tutte le sperimentazioni fondative del balletto romantico, nel suo lento distaccarsi come intermezzo alle opere liriche fino a costituire un genere indipendente, il cui antefatto può essere riscontrato nel celebre episodio ballato conosciuto come *Ballet des nonnes* (1831), intervento danzato in *Robert Le Diable* (1831) di Meyerbeer. Si ricorda anche che è l'Opéra il palco ove vanno in scena i due pilastri del vero e proprio balletto romantico propriamente detto, *La Sylphide* (1832) e *Giselle* (1841). Una scena che vede sempre più il moltiplicarsi di figure femminili, a formare delle vere e proprie *pièces à femmes*⁶¹, in candide mussole leggere, che iniziano talvolta a diventare più corte, e che formano il motivo di più valida attrazione del pubblico⁶², sempre più borghese, che si reca al teatro. La modalità più diretta e affidabile, seppur parziale, per interpretare lo sguardo dello spettatore su questo spettacolo di donne è sicuramente quella della cronaca e della recensione; le penne più autorevoli e più universalmente riconosciute in ambito storico di questo periodo sono sicuramente quelle di

61 alla voce "pièces à femmes": "esibizione di carne vivente" da Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent: poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatique*, Librairie de Firmin-Didot, Paris, 1885, p.598 citato in Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit., p.28.

62«Apprezzato davvero soltanto quando mostra una sincronia e un'armonia nei movimenti tali da farlo muovere in perfetto unisono, è comunque piacevole quando permette allo spettatore di godere della vista di tante graziose ragazze in movimento» in Elena Cervellati, *ibidem*.

Théophile Gautier ⁶³ e Jules Janin ⁶⁴. Tra i loro scritti, cercheremo di mappare una traccia del nascente disappunto verso la nuova istanza dell'uomo in danza.

Monsieur Perrot è un uomo molto leggero, è vero; ma è tutto qua. Salta in aria, poi ne ricade, meno pesantemente di un altro uomo, ma nient'altro. Quello che fa non significa né più né meno di quello che fanno gli altri danzatori [uomini n.d.a]. Ciò è vago, non dice niente, non segna niente, non prova niente, non piace, affatica, annoia. Un uomo non ha il diritto di danzare, un uomo non ha il diritto di arrotondare la gamba o il braccio, né di sorridere eseguendo un entrechat. Un uomo è un animale troppo ragionevole e troppo brutto; ha degli abiti troppo sgradevoli, un collo troppo grosso, la pelle troppo dura, mani troppo rosse, delle gambe troppo sottili e dei piedi troppo piatti per fare assolutamente lo stesso mestiere di Mademoiselle Taglioni, per esempio, o della Dupont o della Noblet, o di Mademoiselle Julia, edimolte altre che hanno un bel visino, un collo affascinante, delle mani bianchissime, la gamba molto sottile, un seno che batte, l'occhio che brilla, la

63 «Gautier, Théophile. Scrittore e poeta francese (Tarbes 1811 - Neuilly-sur-Seine 1872). Si dedicò dapprima alla pittura, ma fu ben presto attratto dalla letteratura romantica, partecipando alle polemiche del tempo, come pure alla clamorosa prima dell'Her- nani di V. Hugo (1830). Esordì con Poésies (1830), cui fece seguire Albertus ou l'Âme et le péché (1833) e Les Jeunes-France, romans goguenards (1833). Il suo temperamento di artista innamorato dei colori, delle forme, della voluttà, si affermò nel romanzo Mademoiselle de Maupin (1835-36), cui appose una prefazione che è quasi un manifesto letterario. Tornò alla poesia con La comédie de la mort (1838) e España (1845); poi pubblicò varî libri di viaggio, estrosi e brillanti: Tras los montes (1843; 2a ed. col titolo Voyage en Espagne, 1845), Italia (1852; col titolo Voyage en Italie, 1875), ecc. Raccolse nei Grotesques (1844) alcuni saggi critici su vecchi poeti quasi dimenticati, ed esercitò nei giornali la critica artistica e drammatica sui contemporanei (Les beaux-arts en Europe, 1855-56; His toire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, 1858-59; Histoire du Romantisme, postumo 1874). Con la raccolta di poesie Émaux et camées (1852 e successive ediz. accresciute), liriche di forma impeccabilmente cesellata, schiuse la via alla scuola parnassiana. Dei suoi libri narrativi si ricordano: Nouvelles (1845), Romans et contes (1857), Le roman de la momie (1858) e, più famoso di tutti, l'ultimo romanzo, Le capitaine Fracasse (1863), pittoresca ricostruzione della vita nomade d'una compagnia d'attori del Seicento, quasi specchio delle memorie e dei rimpianti dell'età romantica.» in Enciclopedia Treccani Online, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/theophile-gautier/> (u.v. 16/06/2022)

64«Janin, Jules. Letterato francese (Saint-Étienne, Loire, 1804 - Passy 1874). Giornalista e romanziere, fu critico teatrale del *Journal des Débats* dal 1836 alla morte. Favorevole al movimento romantico (di cui tuttavia aveva posto in ridicolo, nel romanzo *L'âne mort et la femme guillotinée*, 1829, il gusto dell'orrido), fu acclamato "prince des critiques"; in realtà mancò di acutezza e di larga dottrina. Raccolse tutti i suoi articoli di critica teatrale in sei volumi di *Histoire de la littérature dramatique* (1853-58). Fu nominato accademico di Francia nel 1870» in Enciclopedia Treccani Online, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/jules-janin/> (u.v. 16/06/2022)

bocca viva e rosea, e un vestito bianco che fluttua ai venti: ecco ciò che si dovrebbe dire e ridire a tutti i *messieurs* che danzano, leggeri o non ⁶⁵.

Janin si esprime così sul ritorno all'Opéra di Jules Perrot⁶⁶, ma commenti di questo genere si ritrovano altresì in interventi come i seguenti:

Forse voi saprete che noi siamo difficilmente tra coloro che sostengono quelli che vengono chiamati i grandi danzatori. Il grande ballerino ci sembra così triste, così pesante! È allo stesso tempo così infelice e così contento di se stesso! Non risponde a niente, non rappresenta niente, non è niente. Parlateci di una bella fanciulla che balla, che mostri a suo agio le grazie del suo viso, l'eleganza della sua figura, che ci mostri in modo così fugace tutti i tesori della sua bellezza; Grazie a Dio, la comprenderei a meraviglia; So cosa vuole questa bella persona da tutti noi, e molto volentieri la seguirò finché vorrà nel dolce paese dell'amore. Ma un uomo, un uomo terribile, brutto come te e me, un brutto coniglio sventrato, che saltella senza sapere perché, una creatura fatta apposta per portare il moschetto, la sciabola e l'uniforme! Questo essere qui, danzare come farebbe una donna, è impossibile! Questo portatore di barba che è il capo della comunità, un elettore, un membro del consiglio comunale, un uomo che fa e soprattutto disfa le leggi per la sua buona parte, viene verso

⁶⁵ Jules Janin, *Théâtre de l'Opéra. Rentée de M.Perrot*, in «Journal des Débats», 29 aprile 1983. «M. Perrot est un homme très léger, il est vrai; mais voila tout. Il saute en l'air, puis il retombe, moin lourdement qu'un autre homme, mais pas autrement. Ce qu'il fait ne signifie ni plus ni moins que ce que font les autres danseurs. Cela est vague, cela ne dit rien, cela n'apprend rien, cela ne prouve rien, cela ne plait pas, cela fatigue, cela ennuie. Un homme n'a pas le droit de danser, un homme n'a pas le droit d'arrondir la jambe ou le bras, ou de sourire en faisant un entrechat. Un homme est un animal trop raisonnable et trop laid; il a des habits trop disgracieux, un coup trop gros, une peau trop dure, des mains trop rouges, des jambes trop grêles et des pieds trop plats, pour faire absolument le même métier que M.lle Taglioni, par exemple, que M.lle Dupont, que Mlle Noblet, que Mlle Julia, et tant d'autres qui ont un joli visage, un cou charmant, des mains très blanches, la jambe très fine, un sein qui bat, un oeil qui brille, une bouche vive et rose, et une robe blanche qui flotte aux vents: voila ce qu'il faudrait dire et ridire à tous les messieurs qui dansent, légers ou non».

⁶⁶ «Perrot, Jules: (Lione 1810 - Paramé 1892) ballerino, coreografo e *maître de ballet* francese. Si forma a Lione. Ballapresso il Théâtre de la Gaité di Parigi (1823) e i Théâtre de la Porte-St.-Martin (1826). Studia inoltre con A.Vestris e nel 1830 diviene solista al King's Theatre di Londra. Nello stesso anno debutta all'Opéra di Parigi come partner fisso della Taglioni. Negli anni 1833-1836 lascia l'Opéra per esibirsi a Londra e a Napoli. In quest'ultima città incontra la Grisi, sua compagna sulla scena e nella vita. È ammirato ballerino e apprezzato coreografo. Il suo balletto più famoso è *Le Nymphé et le Papillon*, per il Kärntnertor Theater di Vienna (1836). È ospite alla Scala di Milano e a Napoli insieme alla Grisi. Nel 1840 torna a Parigi, per esibirsi l'anno dopo in *Giselle*, che va in scena anche a Londra ne 1842. È *maître de ballet* presso l'Her Majesty's Theatre fino al 1848. Fra i suoi balletti: *L'Aurore* (1843), *Ondine* (1843), *La Esmeralda* (1844), *Pas de quatre* (1845), *Le Jugement de Paris* (1846), *Les quatre saisons* (1848), *Faust* (1848). Si reca, in seguito, a San Pietroburgo (1851-58). Lavora nel frattempo anche a Berlino, Varsavia, Bruxelles, Lione e Parigi.» Alessandro Pontremoli, *Storia delle danza*, cit., pp. 285-286.

di noi in una tunica di raso azzurro cielo, il capo adornato un berretto la cui piuma fluttuante gli accarezza amorevolmente la guancia;⁶⁷

Nella recensione riportata, sempre di Janin e sempre su Perrot, si evince quanto lo sguardo maschile dello scrittore sia deluso, contrariato, tradito dalla presenza dell'uomo in scena, impegnato a fare il mestiere che dovrebbero fare le donne. Parole sicuramente molto aspre e molto violente, che tuttavia sono contraddette dalla recensione dello stesso spettacolo, pubblicata lo stesso giorno da Théophile Gautier sulle pagine de *La Presse*:

[...] le gambe di Perrot hanno fatto tutto. Ma che gambe! Perrot non è bello, è anzi estremamente brutto; fino alla cintura ha un fisico da tenore, questo dice tutto; ma da lì in poi è affascinante. Difficilmente è tra le abitudini moderne occuparsi della perfezione delle forme di un uomo; tuttavia, non possiamo passare in silenzio sulle gambe di Perrot. [...] gli attacchi del piede e del ginocchio sono di estrema delicatezza, e correggono eventuali curve del contorno che potrebbero essere troppo femminili; è allo stesso tempo morbido e forte, elegante e flessuoso; [...] Aggiungiamo che Perrot, vestito da Gavarni (*costumista dell'allestimento*, ndr), non aveva in alcun modo quell'aria molle e dolciastra che rende i ballerini così generalmente insopportabili; non aveva ancora ballato che il suo successo era già certo; a vedere la morbida agilità, il ritmo perfetto, la flessibilità del movimento della pantomima, non è stato difficile riconoscere Perrot *l'aérien*, Perrot la silfide,

⁶⁷ Jules Janin, *Théâtre de la Renaissance. Zingaro*, in «Journal des Débats», 2 marzo 1840, p. 3. «Vous savez peut-être que nous ne sommes guère les partisans de ce qu'on appelle les grands danseurs. Le grand danseur nous paraît si triste, si lourd! Il est à la fois si malheureux et si content de lui-même! Il ne répond à rien, il ne représente rien, il n'est rien. Parlez-nous d'une jolie fille qui danse, qui déploie tout à l'aise les grâces de son visage, l'élégance de sa taille, qui nous montre d'une façon si fugitive tous les trésors de sa beauté; Dieu merci, je comprends cela à merveille; je sais ce que nous veut à tous cette belle personne, et bien volontiers je la suivrai tant qu'elle voudra dans le doux pays des amours. Mais un homme, un affreux homme, aussi laid que vous et moi, méchant lapin vidé, qui sautille sans avoir pourquoi, une créature faite tout exprès pour porter le mousquet, le sabre et l'uniforme! Cet être-là, danser comme ferait une femme, c'est impossible! Ce porte-barbe qui est le chef de la communauté, un électeur, un membre du conseil municipal, un homme qui fait et surtout qui défait des lois pour sa bonne part, tenir à nous en tunique de satin bleu de ciel, la tête ornée d'une toque dont la plume flottante lui flatte amoureusement la joue.»

la Taglioni maschio! Inoltre, nel *grand pas* del *divertissement*, i *bravo!* sono esplosi come un tuono! ⁶⁸

Gautier stesso si sorprende colpito dall'abilità straordinaria di Perrot, e il suo particolare apprezzamento va verso quelle forme che caratterizzano la presenza del ballerino come un maschio con accentuati caratteri virili, oltre che per la velocità e l'agilità delle gambe, osservate e elogiati -quasi-alla pari delle carni della Taglioni o della Hessler nelle sue celebri osservazioni dei balletti all'Opéra. Un altro aspetto che merita un'osservazione negli appellativi che Gautier attribuisce a Perrot per esaltarne le qualità: *aérien*, Silfide, Taglioni maschio. Tali attribuzioni debbono far ragionare su quanto la scena ballettistica e la percezione del suo pubblico, ponesse la ballerina, la silfide, come misura di tutte le cose. Un balletto è bello quando ci sono tante donne, quando ci sono le punte, quando è donna. L'uomo, il Perrot di turno, è l'elemento altro, l'intruso, da guardare con sospetto e disprezzo (Janin) o eccezionalmente lodevole, raramente memorabile o meritevole di menzione (Gauthier). Infatti, continua Gautier nello stesso *feuilleton*: «Fatta eccezione per Mabilite e Petipa, i danzatori uomini dell'Opéra sono fatti per incoraggiare l'opinione che non si debbano ammettere che delle donne nel corpo di ballo ⁶⁹». Un forza tanto dispregiativa e denigratoria da parte dei critici è riscontrabile solo nel loro ancor più frequente silenzio sul soggetto maschile, prodigandosi di fatto con molta più attenzione,

⁶⁸ Théophile Gautier, *Feuilleton de La Presse. Théâtre de la Renaissance, Le Zingaro*, «La Presse», 2 marzo 1840, p.1.«[...] les jambes de Perrot ont tout fait. Mais quelles jambes! Perrot n'est pas beau, il est même extrêmement laid; jusqu'à la ceinture il a un physique de ténor, c'est tout dire; mais à partir de là il est charmant. Il n'est guère dans les moeurs modernes de s'occuper de la perfection des formes d'un homme; cependant nous ne pouvons passer sous silence les jambes de Perrot. [...] les attaches du pied et du genou sont d'une finesse extrême, et corrigent ce que les rondeurs du contour pourraient avoir de trop féminin; c'est à la fois doux et fort, élégant et souple;[...] Ajoutons que Perrot, costumé par Gavarni, n'avait en aucune manière cet air fade et douceâtre qui rend les danseurs si généralement insupportables; il n'y avait pas encore dansé que son succès était déjà certain; à voir l'agilité moelleuse, le rythme parfait, la souplesse du mouvement de la pantomime, il n'était pas difficile de reconnaître Perrot l'aérien, Perrot le sylphe, la Taglioni mâle! Aussi, au grand pas du divertissement les bravos ont-ils éclaté comme un tonnerre!»

⁶⁹*Ibidem*. «A l'exception de Mabilite et de Petipa, les danseurs de l'Opéra sont faits pour encourager l'opinion qui ne veut admettre que des femmes dans le corps de ballet»

voyeristica e talvolta morbosa, verso la ballerina⁷⁰. La scomparsa del danzatore, ancor prima di realizzarsi di fatto totalmente, è quanto di più auspicabile per l'avvenire della danza; il balletto è all'apoteosi della sua manifestazione fin quando non si palesa la figura dell'uomo sulla scena, uomo che, fino al momento del suo numero, se ne stava ben nascosto «è nascosto laggiù, sotto il melo in fiore, quando la scena è campestre; laggiù, dietro la colonna di Nerone, in *Britannicus*, se la scena è eroica⁷¹».

Lo sguardo tutto maschile verso lo spettacolo di danza, come visto negli estratti di Janin e Gautier, pone una questione problematica sull'identità stessa dell'osservatore; come abbiamo visto, i due critici fanno fatica a trovare delle parole che siano adatte al Perrot in *Zingaro* al fine di elogiarlo, ma anche di stigmatizzarlo allo stesso tempo; la necessaria premessa per entrambi è data dall'asserzione “noi non siamo tra quelli che sostengono il danzatore nobile”, portando le mani avanti, esibendo un alibi che ne giustifica le dichiarazioni a seguire. In questa modalità sicuramente possiamo riscontrare una sorta di disagio, il disagio di un occhio maschile che gode nel vedere uno spettacolo di belle ragazze con le gambe in mostra e che si infastidisce quando si trova a godere dello stesso spettacolo quando a far mostra di sé in scena è un uomo:

Questo non vuol dire che Janin e Théophile Gautier [...] disprezzavano necessariamente i danzatori uomini in quanto tali. Ma il fatto che, per loro (Janin e Gauthier, *ndr*), il balletto fosse una mostra piacevole di grazia

⁷⁰ Marian Smith, *The Disappearing danseur*, in «Cambridge Opera Journal», n. 19, 2007, pp. 33-57: p. 34.

⁷¹ Jules Janin, *Théâtre de l'Opéra. Mlle Taglioni*, in «Journal des Débats», 24 Agosto 1932, p. 1. «il est caché là-bas, sous le pommier fleuri, quand la scène est campêtre; là-bas, derrière la colonne de Néron, dans *Britannicus*, quand la scène est héroïque».

femminile ma non impegnativa, rendeva sempre più difficile per loro trovare un modo di ammettere qualsiasi piacere nel vedere i danzatori uomini⁷².

A voler dare una giustificazione a questa situazione, possiamo rintracciare due motivazioni che possono aver portato i nostri critici a una tale *impasse*: l'egemonia maschile sul *parterre* dell'Opéra ⁷³ e per osmosi del pubblico del balletto in generale, e la discrepanza tra realtà e rappresentazione del nuovo uomo borghese.

Sebbene riguardo al primo punto abbiamo già in parte anticipato qualcosa, ricordiamo, portandola ad esempio esplicativo, l'istituzione del *Foyer de la danse*; il *Foyer de la danse*⁷⁴ è esattamente la sala prove adiacente al teatro presso l'Opéra, straordinaria trovata politica e commerciale del direttore Louis Véron ⁷⁵. Luogo di incontro e di manifestazione del potere maschio sulla ballerina, il *Foyer de la danse* è la dimora di quella *prostitution légère* che sta alla base della sopravvivenza della danzatrice del corpo di ballo, che di fatto in questo salone di incontri

⁷²Ramsay Burt, *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, New York-London 2022 (prima ed. Taylor&Francis 1995), p. «This did not, however, mean that Janin and Théophile Gautier [...]necessarily disliked male dancers as such. But the fact that, for them, ballet was a pleasing but undemanding display of feminine grace made it increasingly difficult for them to find a way of admitting to any pleasure in watching male dancers».

⁷³ Il pubblico dell'Opéra non è tutto al maschile, come si può vedere anche in alcune testimonianze (ad esempio gli schizzi e i disegni a matita), eppure è il solo che scrive di teatro e prende la parola, tanto che le testimonianze e le recensioni sono solo a firma di autori uomini.

⁷⁴ «Il *foyer de la danse*, un'ampia sala dotata di specchi e sbarre per gli esercizi delle ballerine [...] non è dedicato soltanto alle prove, alla preparazione preparazione nei momenti che precedono l'ingresso in scena o al riposo nelle pause tra un atto e l'altro, ma è un 'misterioso santuario chiuso al pubblico profano, aperto a qualche raro felice e privilegiato', utile a Véron e a chi gli succederà per ottenere favori e privilegi da coloro che fanno parte della lista che permette di filtrare l'ingresso: ricchi abbonati, uomini politici, nobili, ufficiali pubblici, oltre a pochi compositori e scrittori che hanno così la possibilità di vedere da vicino le ballerine, conoscerle, intrattenersi con loro, sceglierle» Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit., pp.30-31.

⁷⁵ «Louis-Désiré Véron (1798-1867) Iniziò la sua carriera come giornalista pubblicando articoli politici in giornali come *La Quotidienne* e recensioni teatrali su *Le Messager des Chambres*. [...]Dal 1831 al 1835 Véron fu nominato Direttore dell'Opéra di Parigi, diventando il primo "manager-proprietario" dell'istituzione, poiché la gestiva con i propri profitti sotto il controllo (e sussidio) dello Stato» dal sito dell'Opéra di Parigi, on line <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/350-years/louis-desire-veron-1798-1867> (u.v. 30/04/2022)

diventa oggetto non solo dello sguardo ma anche del tatto fisico dell'uomo facoltoso di turno che vi si avvicina ⁷⁶.

Un altro esempio che riporto come calzante per la resa della connotazione del pubblico del balletto e del melodramma, il grand opéra, parlando di Parigi, è quello del 'Jockey Club'. Fondato nel 1834 come fondazione per promuovere le scommesse sui cavalli in Francia, e quindi composto dalla più alta borghesia della *Ville*, il Jockey Club è proprietario nel 1860 di molti palchetti della nuova Opéra Garnier. Al fine di far godere ai gentiluomini del Club dello spettacolo delle danzatrici dell'Opéra, era abitudine inserire l'intervento danzato dopo il primo atto della rappresentazione; questo perché a quell'ora i *monsieurs* si trovavano ancora a cena, arrivando a teatro a spettacolo iniziato ⁷⁷. Per quanto riguarda invece la rappresentazione sociale dell'uomo in una scena così caratterizzata, e socialmente anche additata come moralmente equivoca, si fa seguito a quanto riportato da Ramsey Burt che, proprio portando l'esempio di Gauthier e Janin, indica «il problema era che non c'era distinzione consapevole tra il balletto come esperienza estetica e il balletto come spettacolo erotico», e ancora «godere dello spettacolo degli uomini che danzavano voleva dire essere interessati agli uomini, ma ciò era socialmente vietato ⁷⁸». Dall'altro lato, per di più, quando Janin e Gautier scrivono le righe citate:

⁷⁶ «Thus were some of the Opéra's dancers subject not only to the male gaze but to the male touch» Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2000, p.70.

⁷⁷ È a tal caso proverbiale il fiasco del '*Paris Tanhäuser*' di Wagner del 1961, reo di aver liquidato il balletto subito dopo la prima *ouverture*, con sommo disappunto degli uomini del Jockey che, una volta arrivati a teatro a metà rappresentazione, rimasti a bocca asciutta, si prodigarono in feroci fischi e lamentele. Wagner non fu più chiamato all'Opéra. *Mutatis mutandi*, prendendo questa come una suggestione aneddotica e dovendo spostarci, dovendo fare un salto sia fisico - l'Opéra Garnier viene appunto inaugurata nel 1869 - che cronologico, vent'anni prima, percepiamo la forte presenza maschile nella sala del teatro e il forte predominio del pubblico (maschile) pagante.

⁷⁸ Ramsey Burt, *The Male Dancer*, cit., p. , «The problem was that there was no acknowledged distinction between ballet as aesthetic experience and ballet as erotic spectacle. To enjoy the spectacle of men dancing was, therefore, to be interested in men, but that was socially proscribed».

Erano passate soltanto due generazioni dalla dismessa della corte di Versailles con il suo approccio coreografico alla vita quotidiana, dove i cortigiani uomini avevano imparato a tirare di scherma, a inchinarsi, a camminare e a danzare, e avevano utilizzato queste abilità allo stesso modo come mezzo per guadagnare prestigio. Ma se il corpo maschile danzante e i suoi gesti e movimenti accuratamente eseguiti erano stati un tempo segni di potenza politica, per alcuni ora ricordavano troppo l'antica aristocrazia⁷⁹.

Il problema della presenza del danzatore emerge, pare, come una questione scomoda da più lati, sociale, estetico, erotico, ideale.

Il ballerino maschio non solo è diventato fuori posto sul palcoscenico del balletto appena femminile, ma, poiché l'apprezzamento maschile dello spettacolo della ballerina ha assunto aspetti sessuali, il modo in cui i ballerini maschi apparivano sul palco è diventato fonte di ansia per gli spettatori maschi borghesi. La contraddizione che portò al declino del ballerino maschio sotto il mecenatismo borghese nel corso dell'Ottocento fu questa: da un lato, il ballerino maschio era richiesto come contraltare necessario per ballare con la ballerina; ma, d'altra parte, la sua presenza provocava ansia, non solo in relazione alla posizione di classe, ma anche in relazione alla differenza tra rapporti omosociali e omosessuali ⁸⁰.

Parlando di rapporti sociali della nuova classe borghese egemone, sempre Burt evidenzia come l'uomo di quel tempo sia protagonista della 'grande rinuncia maschile' in termini di moda e di stile: l'abbandono delle vesti tardo settecentesche sgargianti e preziose degli aristocratici in favore dell'abito sobrio e scuro, proprio dell'uomo borghese⁸¹.

⁷⁹Marian Smith, *The Disappearing danseur*, cit. p. 36.

⁸⁰ Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit. pp. .«The male dancer not only became out of place on the newly feminine ballet stage, but, because male appreciation of the spectacle of the ballerina took on sexual aspects, the ways that male dancers appeared on stage became a source of anxiety to bourgeois male spectators. The contradiction which led to the decline of the male ballet dancer under bourgeois patronage during the nineteenth century was this: on the one hand, the male dancer was required as a necessary foil to dance with the ballerina; but, on the other hand, his presence provoked anxiety, not only in relation to class position, but also in relation to the difference between homosocial and homosexual relations.»

⁸¹ *Ivi*, p.

La figura del danzatore è percepita come uno spauracchio così scomodo e pesante da aprire, in maniera sorprendente, la strada ad un'altra pratica: quella del travestitismo. La danza *en travesti* prende piede ampiamente proprio in questi anni e proprio all'Opéra come come pratica diffusa, e evidentemente più gradita - se non più ben tollerata - della danza maschile. Fra i molti esempi possibili da citare, si veda il balletto *La Volière ou Les Oiseaux de Boccace* (1838)⁸² su coreografia di Thérèse Essler⁸³, in cui la celebre Fanny Essler⁸⁴ danza, come di consueto, insieme alla sorella in vesti maschili, proprio all'Opéra. La pratica del balletto *en travesti* pare essere per molti il compromesso necessario, spesso auspicabile, per non inquinare la femminilità globale della scena. Lo sguardo "andro-centrico" si trova perfettamente a proprio agio con una situazione così allestita, la ballerina oggetto è così squadrata in tutte le forme possibili, e anche l'azione diventa tanto più godibile quanto più apprezzata ⁸⁵.

Il duetto femminile, invece, stimola viva attenzione da parte di Gautier, che ne mette in luce la capacità di esaltare le doti del singolo. La coppia danzante formata dalle due sorelle Essler "supera tutto quello che si può immaginare quanto a insieme, esattezza, precisione. Si direbbe che l'una è l'ombra

⁸² interessante, per questo balletto, notare come Gautier ci informi «Non conosciamo nessun altro balletto composto da una donna se non *La Volière* di Thérèse Essler», Theophile Gautier, «La Presse», 13 giugno 1854, citato in Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit. p. 21.

⁸³ «Thérèse Essler (1808-1878) si forma a Vienna insieme con la più celebre sorella Fanny, di cui è spesso partner interpretando ruoli *en travesti* e di cui segue quindi da vicino la carriera internazionale» *ibidem*.

⁸⁴ «Elssler, Franziska detta Fanny: (Vienna 1810-1884) ballerina austriaca. Esordisce nel 1822 con Maria Taglioni, della quale diviene la rivale. Insieme con la sorella Thérèse, pure ballerina, si reca a Napoli. In questa città ottiene un grande successo ed entra nelle grazie del principe Leopoldo, dal quale ha un figlio. Si reca, poi, a Parigi, dove si perfeziona con la scuola di Auguste Vestris. Debutta con successo all'Opéra. Il suo stile viene contrapposto dagli estimatori a quello Taglioni. Si mette in luce in particolare in un balletto di Coralli, *Il diavolo zoppo* (1836), lanciando il ballo spagnolo della *cachuca*. Parte per l'America, dove ottiene larghi consensi, Balla in seguito in molte città del mondo, fra l'altro anche a Milano, alla Scala, alla vigilia dei moti del 1848. S ritira dalle scene a Vienna nel 1851» Alessandro Pontremoli, *Storia delle danza*, cit., p. 266.

⁸⁵ Addirittura Ramsay Burt cita quanto affermato da Lynn Garafola, *The travesty dancer in the nineteenth century*, in «Dance Research Journal», 17/1, pp. 35-40: «Lynn Garafola (1985) has pointed out that men were freer to enjoy the feminine spectacle of ballet when male dancers were eliminated and their roles performed by women dancers *en travesti*», Ramsey Burt, *The Male Dancer*, cit., p.

dell'altra e che ognuna avanza con uno specchio, posto al suo fianco, che la segue e ripete tutti i suoi movimenti". Arrivano a una precisione "fraterna" e, se ciascuna di loro possiede doti spiccate, quando sono insieme, ottengono il doppio ⁸⁶.

Direttamente da Gautier, sulla rappresentazione de *La Volière*:

Non faremo la minima critica letteraria alla trama di questo balletto dell'abile gamba di Mlle Thérèse Elssler; [...] e loderemo innanzitutto Mlle Thérèse Elssler per il buon gusto che ha avuto nel non dare alcun *pas* agli attori maschi del suo lavoro coreografico; infatti niente è più abominevole di un uomo che mostra il collo rosso, le grandi braccia muscolose, le gambe con i polpacci da svizzero di parrocchia; e tutta la sua pesante corporatura virile scossa da salti e *pirouettes*. Ci è stata risparmiata questa noia alla rappresentazione de *La Volière* ⁸⁷.

Nessuna possibilità viene data al danzatore maschio, la danza è femmina, nell'immaginario dell'uomo essa deve necessariamente essere un gineceo per soddisfare e incarnare appieno la propria fantasia fallocratica, voyeuristica, manipolatoria.

Come sottolineato da alcuni critici in letteratura sull'argomento, poniamo l'accento sul fatto che è Parigi con il *Théâtre de l'Opéra* e con i teatri del *boulevard* la sede principale di questo stigma del danzatore, e che sono pochi gli anni che intercorrono tra la sua precedente fama con il

⁸⁶ Elena Cervellati, *Théophile Gautier e la danza*, cit., p. 64. Le citazioni di Cervellati si riferiscono alla recensione di *La Volière*, in Théophile Gautier, *Feuilleton de La Presse. Opéra. Représentation au bénéfice des mesdemoiselles Elssler*, in «La Presse», 7 maggio 1838, pp. 1-2 (vedi nota successiva).

⁸⁷Théophile Gautier, *Feuilleton de La Presse. Opéra. Représentation au bénéfice des mesdemoiselles Elssler*, in «La Presse», 7 maggio 1838, p. 2. «Nous ne ferons pas la moindre critique littéraire sur la contenance de ce ballet dû à la jambe savante de Mlle Thérèse Elssler; c'est un motif très suffisant de danses amusantes et variées, et nous louerons tout d'abord Mlle Thérèse Elssler du bon goût qu'elle a eu de ne point donner des *pas* aux acteurs mâles de son oeuvre chorégraphique; en effet rien n'est plus abominable qu'un homme qui montre son cou rouge, ses grands bras musculeux, ses jambes aux mollets de suisse de paroisse; et toute sa lourde charpente virile ébrantée par les sauts et les pirouettes. Nous avons été dispensé de cet ennui à la représentation de *La Volière*».

relativo pubblico riconoscimento e gli anni della sua dimissione ⁸⁸, indice che il fenomeno è tanto potente quanto repentino nella sua manifestazione, e saranno lunghissime le sue eco nella danza a venire.

Eppure, non accade ovunque così; la Danimarca, Copenhagen, ad esempio, sarà la casa della danza di Auguste Bournonville ⁸⁹, una danza nobile, dinamica, vigorosa ma sempre elegante e contenuta. Figlio d'arte prima e allievo di Vestris poi, Bournonville instaura un vero e proprio stile che diventa simbolo, fino ai giorni d'oggi, di una danza caratterizzata dalla velocità del piede con le molte *batteries* e dal vigore delle *pirouettes*, ma che non tende mai alla spettacolarizzazione del numero, piuttosto a una qualità, come un basso continuo, sempre alta in cui il rigore e la forza della tecnica sono sempre sottesi e poco viene lasciato ai fronzoli da decorazione.

Per quanto riguarda la composizione per *pas de deux*, ponendosi come antitetico alle tendenze del neonato balletto romantico, Bournonville elabora dei duetti in cui l'uomo non scompare dietro la danzatrice, in cui non è ridotto alla figura di semplice *porteur*, ma piuttosto vediamo dei momenti di danza all'unisono, un passo a due "democratico", in cui il danzatore spesso si danza appena un passo dietro alla ballerina, ma ne danza gli stessi passi con la pressoché medesima elevazione e forza. Le donne, nel training quotidiano e nell'assegnazione dei passi, ricevevano con Bournonville il medesimo trattamento dei loro colleghi maschi. Pare che ci si aspettasse che loro eseguissero gli stessi passi, talvolta con qualche modifica, e nei duetti «di rado la ballerina di Bournonville lavorava col

⁸⁸ Hélène Marquié, *Des " dieux de la danse " aux " affreuses danseuses du sexe masculin " . : Évolution des normes de genre dans la critique de danse à la période romantique*, 2011, online <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01429091> (u.v. 2/05/2022).

⁸⁹«Bournonville, August: (Copenaghen 1805 - 1879) ballerino e coreografo danese. Figlio di Antoine, studia a Parigi con Vestris e Gardel e nel 1828 ritorna a Copenaghen, dove diviene direttore della scuola di ballo del teatro locale (1829) e, in seguito, *maître de ballet* (1836-1877). Contribuisce a dare nuovo slancio al balletto danese, pur senza allontanarsi dalla tradizione francese.» Alessandro Pontremoli, *Storia delle danza*, cit., p. 256.

partner, ma danzava al suo fianco duplicandone i passi all'unisono o a specchio, proprio come le danzatrici del settecento»⁹⁰.

I momenti di salto ritratti in figura 3 e 4 sono ben esplicativi di questa concezione “concertante” del passo a due, ben lontana dalla tendenza, tutta parigina, volta alla cancellazione dell'uomo posto sempre dietro alla ballerina.

Il *pas de deux* da “Kermesse” mostra quanto Bournonville possa essere libero dal sessismo. I giovani innamorati Eleonore e Carelis [...] cooperano veramente. Iniziano facendo gli stessi passi come immagini a specchi l'uno dell'altro. Più avanti, è spesso lei che - dolcemente, allegramente - prende l'iniziativa. In uno certo punto, è lei che fa girare l'uomo mentre lui tiene una posizione statuaria - un elemento che è ancora troppo ardito per molti coreografi del ventunesimo secolo in che ritorna in altri due balletti di Bournonville.⁹¹

Se, con lo sguardo dell'oggi, come nell'estratto ora citato, possiamo leggere il *modus operandi* di Bournonville come innovativo, unico, in quanto a distribuzione delle parti tra uomo e donna⁹², allo stesso tempo occorre riflettere sul fatto che la danza danese di Bournonville, quando esportata in altri teatri europei, è stata percepita come antiquata e *démodé*. È infatti più plausibile riportare che l'essenza della danza danese fosse portatrice di un modello più settecentesco, e quindi classico, che non di novità teoriche sulla parità dei sessi. Una riprova ne è l'uso testimoniato di

⁹⁰ Jennifer Homans, *Gli Angeli di Apollo*, cit. 168-169

⁹¹ «The pas de deux from “Kermesse” shows how free from sexism Bournonville could be. The young sweethearts Eleonore and Carelis (Ida Praetorius, Andreas Kaas, two of the most marvelous Danish dancers today) truly cooperate. They begin doing the same steps like mirror images of each other. Later, it's often she who — sweetly, blithely — takes the initiative. On one occasion, she revolves him as he holds a statuesque position — something that's still too much for many 21st-century choreographers but which recurs in two other Bournonville ballets.» Alistair Macaulay, *Review: Royal Danes Deliver Fresh Shots of Bournonville*, in «The New York Times», 21 giugno 2018, on line: <https://www.nytimes.com/2018/06/21/arts/dance/review-royal-danish-ballet-jacobs-pillow.html?smid=url-share>

⁹² «i critici odierni hanno talvolta interpretato questa struttura affiancata [del pas de deux, nda] come una sorta di femminismo ante litteram: niente fanciulle sentimentali in Danimarca!» Jennifer Homans, *Gli Angeli di Apollo*, cit. p. 169.

una tecnica *en pointe* piuttosto rudimentale rispetto alle nuove vie aperte dalle Taglioni e dalle Grisi della scena francese ⁹³.

Negli stessi anni della scomparsa del ballerino, come sottolinea Ramsay Burt, seppure avviene in giro per l'Europa un declino nella richiesta di danzatori, avviene d'altro canto che spesso tali artisti sono accettati e apprezzati per le loro capacità tecniche ⁹⁴. Infatti si riscontra che, sebbene tutto il secolo diciannovesimo dal balletto romantico in avanti vada sempre più verso una cristallizzazione della forma danzata, specialmente del passo a due, con l'uomo costantemente *porteur*, d'altra parte i danzatori continuarono a esistere, ad agire, come discusso da Claudia Celi ⁹⁵ sulla realtà del teatro di danza a Roma tra il 1845 e il 1855, o come sottolinea Poesio nel suo saggio sui fratelli Tramagnini ⁹⁶, una coppia di danzatori (più acrobati che danzatori *sensu stricto*) operanti a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento. Una pratica che pare affermarsi è quella per cui, in necessità di figure maschili, si assumevano di volta in volta danzatori che «potessero mostrare un qualsiasi tipo di tecnica brillante. Questi uomini si spostavano di compagnia in compagnia come al circo»⁹⁷. Si solleva uno spunto di riflessione sul fatto che, come evidenziato qui sotto, le sorti del danzatore, come professionista, abbiano avuto un esito più fortunato in alcuni posti, piuttosto che in altri:

Altrove, dopo il 1850, i danzatori uomini coprirono ruoli che richiedevano capacità di recitazione e mimo, come il Dr Coppelius in *Coppelia* (Saint-Leon

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit. p. 23

⁹⁵ Claudia Celi, *The Arival of the Great Wonder of Ballet, or Ballet in Rome from 1845 to 1855*, in Lynn Granola (edited by), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press/ University Press of New England, Hanover and London, 1997, pp. 165-180.

⁹⁶ Giannandrea Poesio, *The story of the fighting dancers*, in «Dance Reasearch», 8(1), Spring 1990, pp. 25-36.

⁹⁷ Peter Brinson, *Background to European Ballet*, A. W. Sithoff, Leyden, 1966, p. 72, citato in Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., pag. 23.

1870) o Drosselmeyer in *Schiaccianoci* (Petipa/Ivanov 1892), parti che potevano essere interpretate da danzatori che avevano ormai fatto il loro tempo. Fu, d'altronde, in Paesi come il Regno Unito la Francia dove il balletto era sotto il patronato piuttosto che reale o aristocratico, che la struttura della carriera per i danzatori collassò, mentre fu nelle corti di Copenhagen, Stoccolma e San Pietroburgo tale struttura sopravvisse ⁹⁸.

Le dinamiche della figura del *danseur* dell'Ottocento, insomma, portano ad un percorso che si affianca a quello dell'ascesa della ballerina, hanno come esito due possibilità: da un lato la scomparsa, come una dissolvenza, del ballerino come interprete acclamato sulla scena dei teatri di balletto, se non addirittura una sostituzione vera e propria della sua figura con la controparte della ballerina *en travesti*; dall'altra, come visto poco sopra, la specializzazione di poche figure (la pochezza numerica è figlia di una ben minore domanda) specializzate in numeri virtuosismi e talvolta acrobatici; una concezione del danzatore ridotto a mero *porteur* della ballerina, stigmatizzato, declassato, deriso, una sua riduzione a 'sollevatore' della partner, nasce proprio in questi anni della cristallizzazione del balletto.

In Figura 5 è riportata una litografia del 1860 di Edouard de Beaumont che ritrae in chiave fortemente caricaturale la sovversione del passo a due, proprio a Parigi. Nell'immagine vediamo il danzatore posto avanti alla ballerina, in punta, tratteggiato nella sua ridicola bruttezza, il polpaccio particolarmente ipertrofico, l'espressione del volto in un misto tra il sorriso melenso e lo sforzo evidente, le braccia allungate avanti, in una figura tipica della ballerina romantica (Giselle ad esempio), ma soprattutto con la scarpetta da punta ai piedi. Ancor di più significativa è la didascalia all'immagine, «l'inconveniente di una ballerina, è che qualche volta porta

⁹⁸ «Elsewhere, after the 1850s, male dancers increasingly performed roles that demanded acting skills and mime, such as Dr Coppélius in *Coppélia* (Saint-Léon 1870) or Drosselmeyer in *The Nutcracker* (Petipa/Ivanov 1892), parts that could be performed by dancers past their prime. It was, therefore, in countries such as Britain and France where the ballet was under bourgeois rather than royal and aristocratic patronage that the career structure for male dancers collapsed, while it was at the courts in Copenhagen, Stockholm, and St Petersburg that the career structure of male ballet dancing survived.» *Ibidem*.

con sé un ballerino!»⁹⁹. Un'affermazione del genere, del 1860, è sempre figlia delle lapidarie sventate di Gautier e Janin, ma pare ancora oggi o per lo meno in in passato piuttosto recente, delle sue importanti eco ¹⁰⁰.

I Ballets Russes: nuove forme, nuovi sguardi

Un secondo passo in questo percorso verso il presente del danzatore deve obbligatoriamente transitare per l'esperienza miliare dei Ballets Russes. Si parla quindi della prima decade del novecento, si parla ovviamente di Russia, ma soprattutto delle ripercussioni di questi balletti russi sulle scene e nell'immaginario collettivo dello spettatore, e dei creativi, del nuovo secolo. Partiamo da alcune considerazioni: abbiamo visto come il pubblico borghese ottocentesco fosse il termometro e l'ago della bussola verso il quale la rappresentazione della scena tendeva. È per quel pubblico e allo stesso tempo a causa di quello che la danza teatrale assume le sue forme e i suoi interpreti si plasmano, ballerina (spesso in bianco), corpo di ballo femminile (spesso in bianco), ballerino *porteur*. Parlando di danza di fine secolo si sottolinea lo spostamento fondamentale del fulcro generatore da Parigi a San Pietroburgo con i fasti e le fortune dei balletti imperiali, nuova "mecca" della danza per i più famosi e talentosi ballerini e coreografi, ora francesi, ora italiani. Terminata la stagione di Tchaikovsky e Petipa (poi Ivanov), come è noto, la nuova compagine di inizio secolo cerca e persegue nuove forme. Questa generazione di danzatori include Anna Pavlova(1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978), Michail Fokin

⁹⁹ «le désagrément d'une danseuse, c'est que qu'elle nous amène quelquefois un danseur!», Charles Edouard de Beaumont, *Album comique, l'Opéra du XIXème siècle*, 1860.

¹⁰⁰ Una riflessione tra tutte, quella di Anton Dolin: «It is of no use to be, and remain, old fashioned, but I shall never reconcile myself to the current vogue of executing the lovely classical adagios (*pas de deux*) of *Swan Lake* and *The Sleeping Beauty* as if they were weight-lifting contests» in Anton Dolin, *Pas de deux*, Dover, London 1969, p. 12.

(1880-1942), ma soprattutto Vaslav Nijinsky¹⁰¹ (1889-1950). Tra questi nomi, a cui la storia della danza è profondamente debitrice, Fokin può essere riconosciuto come il primo innovatore. Riconoscibile come il coreografo di questa prima generazione, Fokin cerca l'innovazione di uno stile che sente antiquato e insensato. Guardando alla pittura e alla scultura (essendo egli stesso pittore e studioso dell'arte del passato delle opere dell'Ermitage) si pose la domanda: «perché [...] i ballerini si tenevano in un modo così innaturale e ridicolo, con la schiena dritta come un palo e i piedi rivolti in fuori? Dove erano le figure armoniose e flessuose così diffuse nella pittura e nella scultura?»¹⁰². Il balletto doveva essere un'unità di espressione completa, e doveva parlare una nuova lingua: doveva parlare francese se il soggetto era quello dei balletti francesi, ma doveva adoperare un linguaggio diverso se il soggetto era differente. La visita di Isadora Duncan a San Pietroburgo nel 1904 fu sicuramente un episodio folgorante per i russi del periodo, Fokin ne rimase folgorato e Nijinsky ricorda che Isadora «aprì le porte delle celle dei prigionieri»¹⁰³. Fu la nuova danza di Fokine, esemplificata dalla *Morte del Cigno* interpretata dalla Pavlova per la prima volta nel 1905 ad aprire le porte alla modernità russa.

Il paradosso dei Ballets Russes, come è noto, è che in Russia non si esibirono mai. Essi rappresentano uno spostamento a Ovest dell'estremo

¹⁰¹ «Nijinkij, Vaslaw: (Kiev, 1889 - Londra 1950) ballerino e coreografo russo. Nel 900 entra nella scuola di ballo del Teatro Imperiale di San Pietroburgo e due anni dopo viene ingaggiato dallo stesso teatro. Si perfeziona con Enrico Cecchetti. Djaghilev lo scrittura per la prima *tournée* dei Balletti Russi a Parigi nel 1909 al Théâtre du Châtelet (*Le papillon d'Armide, Cléopatre, Les sylphides*). L'anno dopo, al ritorno della sua compagnia a Parigi, il successo di Nijinsky cresce con le sue interpretazioni dello schiavo nero in *Shéhérazade* e di Arlecchino in *Carnaval*, fino al trionfo di *Spectre de la rose* e di *Petruška*. Nel 1912 esordisce come coreografo con *L'après-midi d'un faune*, e l'anno successivo presenta altre sue note creazioni, *Jeux* e *Le sacre du Printemps*, sempre a Parigi. Dopo i dissapori con Djaghilev, abbandona la compagnia, alla quale si riavvicina in tempo di guerra crendo il balletto *Till Eulenspiegel*. Effettua la sua ultima *tournée* con Djaghilev nell'America del Sud nel 1917, epoca in cui manifesta i primi sintomi di squilibrio mentale. Stabilitosi a St. Morritz, trascorre il resto della sua esistenza tra un ospedale e l'altro.» Alessandro Pontremoli, *Storia della danza*, cit., p.282.

¹⁰² Jennifer Homans, *Gli angeli di Apollo*, (cit.), p. 259

¹⁰³ Peter Kurth, *Isadora: A Sensational Life*, Little, Brown, Boston, 2001, pp. 104, 154, 248, citati in Ivi, p. 260.

Oriente europeo¹⁰⁴, ricentralizzando verso l'Europa occidentale, e soprattutto la Francia, il ruolo egemone di detonatore di leggi e novità in materia di danza e in campo artistico.

Prima di soffermarci sulle personalità chiave a cui il nome dei Ballets Russes è indissolubilmente legato, si consideri il mutamento dei temi del pubblico.

Il pubblico dei Ballets Russes in quegli anni era molto diverso da quello degli anni centrali del diciannovesimo secolo che aveva ripudiato il danzatore maschio. Questi ultimi erano esclusivamente uomini. [...] Il pubblico di Djaghilev fino al 1914, come indica Lynn Garafola, era composto dall'élite della società, degli artisti, e da coloro che, supportando l'impresa, si guadagnavano posto in quell'élite. I maggiori tra i suoi sostenitori erano donne: Misia Edwards, la Marchesa di Ripon, Lady Ottoline Morrell, Lady Juliet Duff, Margot Asquith, Lady Cunard, e poi Coco Chanel.¹⁰⁵

Un pubblico avvertito come nuovo, quindi, dove anche le donne guardano assumono importanza nel loro ruolo di spettatrici, e dove quindi possono essere messe in scena le istanze e i desideri di una controparte che fino ad allora non aveva avuto il proprio spazio. Era proprio stata l'assenza dello sguardo femminile, o per lo meno l'irrilevanza dello sguardo femminile, a caratterizzare le leggi della scena del balletto. La ballerina, come visto, era il centro magnetico della rappresentazione, e negli anni la si era sempre più svestita per mostrarsi all'occhio dello spettatore-consumatore maschio egemone. La scomparsa del danzatore era stata quella risposta alla scomodità dello sguardo

¹⁰⁴ Jennifer Homans, non a caso, intitola il capitolo dedicato alla compagnia 'L'est va a Ovest', *Ivi*, pp. 257-300.

¹⁰⁵ «The audiences who saw the Ballets Russes in those years were very different from those who in the middle years of the nineteenth century had rejected the male dancer. The latter were almost exclusively male. [...]Diaghilev's audiences up until 1914, as Lynn Garafola (1989) points out, were the élite of society, artists, and those who, by supporting his enterprise, gained entry to that élite. Chief among his supporters were women: Misia Edwards (later Sert), the Marchioness of Ripon, Lady Ottoline Morrell, Lady Juliet Duff, Margot Asquith, Lady Cunard, and later Coco Chanel». Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 56

dell'uomo verso il corpo dell'uomo sul palcoscenico: allontanarlo dalla scena rispondeva al problema della sua presenza in un contesto che si può leggere come eroticizzato. Se lo sguardo erotico, desideroso dell'uomo era verso la ballerina e verso la sua moltiplicazione attraverso la presenza del corpo di ballo, il ballerino era l'incomodo, il guastafeste di questo gioco voyeuristico e intimo tra lo spettatore e la scena. Steve Neale, riguardo le rappresentazioni delle mascolinità nel cinema, dice:

in una società eterosessuale e patriarcale, il corpo maschile non può essere esplicitamente marcato come l'oggetto erotico di un altro sguardo maschile: questo sguardo deve essere motivato in qualche modo, reprimendo la sua componente erotica.¹⁰⁶

Riportando questa riflessione al teatro di danza, si può evincere come le strade della rappresentazione dell'uomo nel balletto possano cambiare dal momento in cui è l'essenza stessa dello sguardo, l'identità di chi guarda a cambiare e scompaginare le carte in tavola. Per trovare una corrispondenza femminile al desiderio del voyeurismo maschile discusso attraverso Gautier e Janin, si riporta la testimonianza, in occasione di una rappresentazione di *Narcisse* interpretato da Nijinsky, in cui «saltava come un fauno, con una veste così poco coprente che la Duchessa dovette essere portata fuori dal pubblico, acciecata dall'emozione»¹⁰⁷.

I Ballets Russes, nella memoria e nell'immaginario collettivo, significano principalmente due nomi: Sergej Djaghilev e Vaslav Nijinsky.

¹⁰⁶ Steve Neale, *Masculinity as spectacle*, in «Screen» 24 (6), p. 14, citato in Ramsey Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 31

¹⁰⁷ «leaps like a faun, with such rare clothing that Duchesses had to be led out of the audience, blinded with emotions» Lincoln Kirstein, *Nijinsky Dancing*, Thames and Hudson, London, 1975, p. 123

Djaghilev ¹⁰⁸, nel ruolo di impresario-fondatore, viene ricordato per la straordinaria abilità manageriale e pubblicitaria che ha permesso la fortuna e il lustro nei venti anni di vita della compagnia. Nijinsky per aver incarnato con la nuova danza, sia in veste di interprete che poi di autore, uno tra i primissimi movimenti verso un modernismo che si distacca dalle forme classiche del balletto. Nell'ottica in cui si pone questo studio, si analizzeranno adesso, attraverso queste due figure, e non solo, le novità apportate da questa esperienza alla costruzione della mascolinità in danza.

Un interessante punto di vista nel saggio di Ramsay Burt è quello che, fino all'inizio del novecento, sebbene esistesse una sorta di stigma del *danseur*, non vi era nessuna associazione, negativa, tra danzatore e omosessualità. Ovvero non esisteva - ancora - un mito che legasse l'idea del danzatore alla concretezza della sua omosessualità. Tale svolta, pare sottolineare Burt, la si ha con le nuove pratiche della danza, al momento dell'avvento del modernismo del novecento. Il modernismo in danza è introdotto in Europa proprio dai Ballets Russes, e l'avvallo di questa rottura è data per la mano sapiente di Djaghilev, su cui Peter Stonely ci dice che «Djahilev era un omosessuale assertivo; e la cosa straordinaria su di lui era che è stato forse il primo grande omosessuale che si definiva in

¹⁰⁸ «Djaghilev, Sergej de: (Novgorod 1872 - Venezia 1929) critico d'arte, impresario e direttore di compagnia russo. Studia diritto a San Pietroburgo, pianoforte e composizione. Interessato soprattutto al mondo dell'arte figurativa, si lega presto al gruppo di giovani artisti che fa capo alla rivista *Mir Iskustva (Mondo dell'Arte)*. I suoi interessi si dirigono in seguito al mondo della scena. Nel 1908 allestisce all'Opéra di Parigi il *Boris Godunov* di Mussorgskij. Tornato in Russia, riunisce una compagnia di ballerini del Teatro Imperiale (Anna Pavlova, Michel Fokine, Tamara Karsavina, Vaslaw Nijinsky con sua sorella Bronislava, Adolphe Bolm) e forma il suo primo nucleo coreografico con il quale nel 1909 offre una prima stagione di balletti al Théâtre du Châtelet di Parigi: *Les Sylphides*, *Le Pavillon d'Armides*, *Cléopâtre*. Il successo dell'esperimento convince Djaghilev a dar vita nel 1911 ad una compagnia indipendente dai Teatri Imperiali, i Ballets Russes, che si esibisce a Monte Carlo, a Roma e a Londra con le novità *Petruška*, *Le Spectre de la rose*. Nel 1912 Djaghilev lancia Nijinsky anche come coreografo, con *L'après-midi d'un faune*, e offre la prima grande occasione creativa a Fokine con *Daphnis et Chloé*. Nel 1913 quest'ultimo lascia tuttavia la compagnia, che presenta in quell'anno due balletti di Nijinsky, *Le sacre du printemps* e *Jeux*. La rottura tra Djaghilev e Nijinsky riporta Fokine nella compagnia, mentre Massine effettua il suo esordio come ballerino con *La légende de Joseph* nel 1914. Seguono due importanti *tournées* negli Stati Uniti e nell'America del Sud. Dal 1916 fino alla morte, Djaghilev produce, tra l'altro, *Femmes de Bonne humour*, *Le tricorne*, *Renard*, *Les noces*, *Les biche*, *Apollon musagète*, *Le bal*. La sua ultima stagione è quella del 1929 a Londra, al Covent Garden.» Alessandro Pontremoli, *Storia della danza*, cit., p.264.

quanto tale e che era accettato dalla società»¹⁰⁹. La figura di Djaghilev porta con sé questo ingombrante quanto pesante carico, l'omosessualità e il suo fardello, «l'elefante nella stanza»¹¹⁰. Esistono molte descrizioni di Djaghilev ¹¹¹ e una caratteristica che emerge da esse è che le persone erano affascinate da lui. Viene descritto come magnetico, come affascinante, con un'aria di bravura, sempre accompagnato da bisbigli e sospiri. Accanto a lui, sempre, i suoi danzatori, spesso partner nella vita. «I danzatori del periodo erano tendenzialmente piuttosto ignoranti e provenivano delle classi sociali più basse. Ovviamente non erano una compagnia adatta per degli intenditori aristocratici»¹¹². Eppure Djaghilev era costantemente in presenza dei suoi compagni (Nijinsky, Massine, Dolin e Lifar), avvistato in *galleries*, *cafés*, ristoranti. In particolare, le sue “creature”, a cui aveva dato la fama, si mostravano vestite all'ultima moda, formando di volta con l'impresario delle «strane coppie»¹¹³, in cui i più giovani danzatori facevano la parte dei manichini dell'imprenditore, tanto da sembrare, talvolta, «un giovane spedizioniere o un apprendista idraulico», se non una «marionetta - molto chic ma leggermente stonata» o ancora «Lifar era vestito impeccabilmente come Djaghilev ma continuava a sembrare uno scugnizzo di strada»¹¹⁴. La questione dell'omosessualità occorre, tuttavia essere presa con attenzione:

¹⁰⁹ «Djaghilev was an assertive homosexual; and the extraordinary thing about Diaghilev was that he was perhaps the first grand homosexual who asserted himself and who was accepted as such by society» Peter Stonely, *A Queer History of the Ballet*, Routledge, New York, 2007, p. 67.

¹¹⁰ Jennifer Fisher, Anthony Shay (edited by), *When Men Dance. Choreographing masculinities across borders*, Oxford University Press, New York, 2009, pp. 5-8.

¹¹¹ cfr. Peter Stonely, *A Queer History of the Ballet*, cit. pp. 67-68

¹¹² *Ivi*, p.68

¹¹³ «Diaghilev made an 'odd couple' with each of these men in turn, and this too was the subject of comment», *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

Quando le persone guardavano Djaghilev, erano coscienti di essere di fronte ad un 'omosessuale assertivo'? Djaghilev disapprovava atteggiamenti effeminati negli uomini, e quando appariva in pubblico coi suoi amanti, non erano identificati in quanto tali, e tutti ai comportavano in un modo 'discreto'. Riconoscere l'omosessualità può essere stata una parte del fascino subito da alcuni verso Djaghilev, ma altri ne saranno stati affascinati perché non sapevano cosa stessero guardando.¹¹⁵

La stampa, anch'essa, non indica Djaghilev come un omosessuale; vi si accenna, ma mai lo si descrive come tale. Un interessante spunto di riflessione è dato dal generale consenso dell'omosessualità di Djaghilev - e del messaggio dei Ballets Russes - come risposta-ammenda al processo contro Oscar Wilde per accuse di sodomia che negli anni di fine Ottocento avevano determinato una risposta più che reazionaria delle alte cariche inglesi ma anche dell'opinione francese. Un atteggiamento più inclusivo e accogliente nei confronti di Djaghilev, in Francia e in Regno Unito, sembrano essere una sorta di contrappasso alla sorte rovinosa dell'autore del *Ritratto di Dorian Gray*¹¹⁶, avvenuto una decade prima.

Prima dei *Ballets Russes*, non vi era nessuna associazione particolare tra omosessualità e balletto, e fu solo con Djaghilev che si sviluppò un approccio omosessuale verso l'interpretazione l'apprezzamento del balletto¹¹⁷.

Si stabilisce, quindi, d'accordo con gli autori Burt e Stonely, che è con questa esperienza che si forma e si consolida una sorta di connubio tra danza e omosessualità maschile, con l'avvento da est di questi balletti russi, un impresario languido e affascinante e un danzatore conturbante.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 69 e Ramsey Burt, *The Male Dancer*, cit. pp. 57-58.

¹¹⁷ «there is no particular association of homosexuality with ballet prior to the time of Les Ballets Russes and it was only with Diaghilev that a homosexual approach developed to the appreciation and interpretation of ballet», Ramsey Burt, *The Male Dancer*, cit. p. 57

Vaslav Nijinsky, nella memoria storica, è i *Ballet Russes*, forse la traccia più profonda che essi hanno lasciato e l'immagine più nitida e chiara dalla quale si è generata la via europea al modernismo. Ancor prima della sua coreografia, sono state la sua figura, la sua interpretazione multiforme e il suo corpo a dare una chiave di svolta nel panorama della danza. Tra i suoi ruoli più memorabili e iconici, che hanno contribuito a costruire l'immagine del nuovo ballerino, si trovano sicuramente quelli dello schiavo d'oro in *Schéhérazade* (1910), la rosa in *Le Spectre de la rose*, Narciso in *Narcisse* (1911), il fauno in *l'Après-midi d'un faune* (1912) e *Petrushka* (1911). Tutti questi contengono degli elementi di novità importante al fine della costruzione della modernità.

Lo schiavo d'oro in *Shéhérazade* era il quarto ruolo di quel tipo per Nijinsky. Era stato lo schiavo mulatto in *Le Roi Candaule* (1906) e lo schiavo favorito sia in *Le Pavillon d'Armide* (1909) che in *Cléopâtre* (1909). «Quanto è strano che Nijinsky debba sempre essere lo *schiavo* nei tuoi balletti. [...] Spero che un giorno tu lo emanciperai»¹¹⁸ fu detto a Djaghilev. Il ruolo dello schiavo si ripropone così come il tema orientale, dopo il successo di *Cléopâtre* della stagione precedente che sembra aver generato nel pubblico parigino «una sorta di psicosi da delirio di massa»¹¹⁹. Proprio l'orientalismo e il gusto dell'esotico significavano, nell'immaginario europeo - ma anche americano con le *tournées* della compagnia - , una realtà 'altra' seduttiva e depravata, la culla degli harem, delle *Mille e una notte* e del *Kamasutra*. Un avvallo al binomio fortunato Oriente-Russia è dato dall'opinione occidentale che i russi fossero essi stessi degli orientali, come membri della «razza slava» quindi «semi-

¹¹⁸ «How odd it is that Nijinsky should always be the *slave* in your ballets [...] I hope one day you'll emancipate him» Richard Buckle, *Nijinsky*, Simon and Schuster, New York, 1971, p. 124

¹¹⁹ Serge Lifar, *Serge Diaghilev*, Putnam, London, 1940, pp.221-222.

asiatici» e non europei ¹²⁰. Basato sulle musiche di Rimsky Korsakov, *Shéhérazade* è un balletto iconoclasta - ancora oggi presente nel repertorio del Kirov Ballet - basato sulle storie de *Le mille e una notte* in cui Shéhérazade è la narratrice, e parla di un sultano e le sue mogli, tra cui la sua favorita, Zobeida, che gli sono infedeli. In assenza del sultano, Zobeida convince l'Eunuco a far entrare nell'harem gli schiavi neri. Zobeida è sedotta dallo schiavo d'oro, e comincia un'orgia finché non rientra il sultano e ordina l'uccisione di tutti, eccetto di Zobeida che si uccide da sola.

Nel rappresentare il ruolo dello schiavo, Nijinsky porta in scena tutta una serie di istanze e di questioni che ben inquadrano le problematiche e le novità analizzate: innanzitutto lo schiavo è uno schiavo nero, quindi rappresentante di una pratica coloniale in chiave orientalista più che orientale; Kopelson¹²¹ ricorda che la schiavitù in Russia era stata abolita solo nel 1861 e quindi anche questo rafforza la tesi di una vicinanza tra oriente esotico e Russia; è nei panni dello schiavo che Nijinsky seduce la donna, e quindi viene apertamente messa in mostra una forte carica sessuale, lasciva e conturbante, che raggiunge l'apoteosi prima nel quadro orgiastico, poi nel momento di *liebestod* dei due amanti. Lo schiavo, tuttavia è una figura che si fa fatica ad identificare come propriamente maschile, in senso stretto, così come appare difficile classificarlo etnograficamente¹²²; le famose immagini che ritraggono Nijinsky nel ruolo (vedi figura 6) lo vedono in posture nuove, tutt'altro che convenzionali, il

¹²⁰ Mark Bassin, Sergey Glebov, Marlene Laruelle (eds), *Between Europe and Asia: The Origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianism*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 2015, citato in Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 62.

¹²¹ Kevin Kopelson, *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*, Stanford University Press, Stanford, 1997, p. 15

¹²² «if the Mulatto slave seemed rather civilized to Diaghilev, reminding him of Puskin, the Golden Slave seemed rather barbaric to Proust, or to Proust's compatriots, reminding them of full-blooded Africans. [...] Proust provided testimony of the natural tendency to fusion between Orientalism and Primitivism by observing that some were tempted to claim *Schéhérazade* as a kind of *art nègre*» Kevin Kopelson, *Nijinsky's Golden Slave*, in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires. Coreographing Sexualities On and Off the Stage*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2001, pp. 98-99,

collo sollevato verso lo spettatore, la schiena curvata indietro, un sorriso conturbante, addirittura con degli orecchini, gli abiti (firmati da Leon Bakst) che attingono ad un immaginario da *harem*, stranamente femminili, ingioiellati e preziosi, non dissimili da quelli della Rubinstein . In scena in questo caso abbiamo sì il dualismo dei sessi, ma il *gender* inteso come logica binaria è completamente scompaginato e, in qualche modo, livellato, suggerito anche dalla fisicità androgina e sicuramente importante data la grande altezza della Rubinstein, accostata al corpo ‘nuovo’, re-immaginato, ri-creato di Nijinsky (attraverso la coreografia di Fokine, sia chiaro). Un’ulteriore novità, così come sottolineato da Kopelson, è la relazione messa in scena tra lo schiavo e la sultana, una relazione pericolosa, oltre che sensuale anche con sfumature masochiste, con la donna padrona e l’uomo in ruolo di sottomissione¹²³. Si sottolinea infatti che tra i due non avviene mai un vero e proprio contatto ravvicinato, sebbene tale contatto uomo-donna sia poi manifestato nel quadro orgiastico, ma piuttosto il loro è un incontro fatto di sfiori, di dita, di desiderio, di non detto e quindi non compiuto. Anche nelle movenze, la differenza dei sessi viene identificata con l’esito finale dei due personaggi; durante la scena del massacro in cui tutti gli schiavi vengono uccisi, Zobeide reagisce con l’immobilità, prima del suicidio finale. Lo schiavo, per contro, muore, dopo essere stato colpito, con una sorta di strana acrobazia che era un lazzo tipico di Nijinsky e che viene ricordato per il forte impatto nel pubblico.

Lo Schiavo d’oro, in chiusura compie un salto spettacolare (sconfiggendo la gravità), fa una serie di sali mortali (lasciando che la gravità faccia il suo dovere), e infine fa qualcosa di molto difficile da immaginare. Finisce

¹²³ *Ivi*, p. 103

l'ultimo salto mortale girando e saltando dalla parte posteriore del suo collo.¹²⁴

Lo schiavo-Nijinsky si esprime massimo delle sue qualità acrobatiche che identificano necessariamente e indissolubilmente la persona con il personaggio, il danzatore con il ruolo che interpreta.

Un altro ruolo che senz'altro caratterizza e suggella questo stretto binomio nella carriera di Nijinsky è, certamente, il ruolo dello spirito in *Le Spectre de la rose* (1911), sempre su coreografie di Fokine, ispirato ad un poema di Théophile Gautier. Interessante notare come proprio esista un ritorno al passato, in una forma di contrappasso e di riscatto del *danseur*, che aveva visto in Gautier uno dei suoi detrattori più accaniti, e che adesso invece proprio attraverso lui ne ritrova la luce e la fama sulla scena. Tornando a *Spectre*, in questo duo Nijinsky interpreta non un personaggio fisico, ma uno spettro, un'essenza, uno spirito immateriale al pari delle silfidi, delle villi, delle ombre, tutti ruoli in bianco appartenenti al repertorio classico femminile. Il costume iconico dello spettro, sempre opera di Bakst, una tuta aderente cosparsa di petali rossi, che adornano anche il capo dell'interprete, è la chiave per la lettura del corpo di Nijinsky: allo stesso tempo ne sottolinea le forme maschili (mostrando soprattutto le gambe vigorose e ipertrofiche del danzatore il cui corpo risponde a un'età ormai pienamente adulta, ma anche lasciando intravedere l'area dei genitali che resta per metà scoperta) e le sublima con la leggerezza dei petali; forza e vigore *versus* leggerezza e *ballon* sono espressi anche nella danza dello spettro, i cui memorabili salti, ampi e acrobatici, sono contrastati dalla delicatezza di dolci *port de bras*, con

¹²⁴ *Ivi*, p. 105. Secondo Cyril W. Beaumont «it was a thrilling experience to see him now darting this way and that, now doubling on his pursuers in a desperate frenzied anxiety to escape the avenging scimitars. But a blade flashed and he fell head long, to spin on the back of his neck with his legs thrust rigid in the air. Then the body fell, rolled over, and was still. This simulated death scene invariably aroused a storm of well merited applause, for, apart from the rare skill obviously essential to its performance, it looked dangerous in the extreme», Cyril de Beaumont, *The Diaghilev Ballet in London*, Putnam, London 1940, p. 36, citato in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires*, cit. p. 111.

l'uso delle braccia spesso *en couronne*, in atteggiamenti tipicamente femminili nella standardizzazione binaria della danza di repertorio. Uno spettro, quindi, un essere effimero e non fisico, che risponde perfettamente alla ricerca di un terzo sesso:

[...] molti artisti omosessuali dell'estetismo vedevano nel maschio androgino un'immagine positiva dell'omosessuale come un terzo sesso. Secondo le spiegazioni 'scientifiche' inizialmente proposte da Karl Ulrichs, gli uomini omosessuali sarebbero stati donne nate in corpi di uomini, e avrebbero costituito un terzo sesso.¹²⁵

Oltre a un terzo sesso, un 'neutro altro' si potrebbe dire, anche ben riportato in *Narcisse* (1911), lo schiavo d'oro e lo spettro rappresentano una natura 'altra', animale, selvaggia e felina in *Shéhérazade*, eterea, leggera, gotica e femminile in *Spectre*. A tal proposito, si ricordano le impressioni di sullo Schiavo di Nijinsky, «metà gatto, metà serpente, diabolicamente agile, femminile e allo stesso tempo totalmente terrificante»¹²⁶, «animale metà felino, ma anche stallone traboccante di una potenza abbondante, coi piedi che scalpitano impazientemente sul pavimento»¹²⁷. E se tra le *memorabilia* del mito di Nijinsky si è già vista la morte-acrobatica dello schiavo, sicuramente di ancor maggior risonanza è stata l'uscita dello spettro, un *coup de théâtre* che prevede l'uscita in salto dalla finestra ¹²⁸. Sebbene le celebri foto di Bert, di de Meyer e di Roossen ritraggano (come in figura 8), pur con un'estetica edulcorata verso il bello

¹²⁵« [...]many homosexual artists of the Aesthetic movement saw in the androgynous male a positive image of the homosexual as a third sex. According to the 'scientific' explanation of homosexuality initially proposed by Karl Ulrichs, homosexual men were women born in men's bodies, and constituted a third sex. Those homosexuals who subscribed to the notion of a third sex saw this as a slightly effeminate 'in-between' man or woman» in Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 66.

¹²⁶ Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Putnam, London, 1941 citato in *Ibidem*.

¹²⁷ Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Constable, London, 1961, p. 155, citato in *Ibidem*.

¹²⁸ Come tutte le leggende e i miti, molti nomi, anche illustri, hanno contribuito a sminuire la veridicità del salto dalla finestra, uno fra tutti Dolin. Eppure il mito del salto sembra essere credibile, non solo nelle testimonianze di Cocteau ma anche di Marie Rambert.

e il sublimato, un corpo che non nega né nasconde le forme virili, soprattutto riscontrabili negli ampi quadricipiti, nei polpacci e nei glutei, senonché nelle braccia e nelle spalle nerborute del danzatore, le arti figurative, in questo periodo di ultimo passaggio del testimone dallo schizzo disegnato alla pellicola fotografica, ci restituiscono un'immagine più sinuosa, connotata al femminile dello spirito della rosa (figg. 9, 10, 11).

Molti artisti hanno anche prodotto disegni e dipinti di Nijinsky in questo ruolo. La sua rosa delicatamente equilibrata ma estremamente atletica è diventata un'immagine distintiva. Tuttavia, gli artisti tendevano ad esagerare l'aspetto effeminato. Cocteau, Iribe, Barbier, Tigre e Mayo hanno prodotto disegni a matita che accentuavano le cosce e ne rimpicciolivano le spalle. [...] I disegni omoerotizzano il corpo alla maniera dello stereotipo dell'omosessuale di fine Ottocento e sono stati inclusi in album apparentemente rivolti a un pubblico di lettori che ammirava o si identificava con l'immagine.¹²⁹

Tali disegni presentano una nuova attenzione al corpo maschile, in questo caso quello di Nijinsky, ma più avanti anche quello di Massine, come portatore di una femminilità profonda che emerge da un corpo maschile solo a livello residuale. Lo spettro-rosa, così come lo schiavo d'oro in vesti femminili e con l'orecchino di perla, o Narciso che si specchia efebico nelle sue acque, sono l'emblema della nuova mascolinità, conturbante, omoerotica, scivolosa, promossa da Djaghilev attraverso la coreografia di Fokine nell'incarnato mitico e leggendario di Nijinsky.

¹²⁹ «Many artists also produced drawings and paintings of Nijinsky in this role. His delicately poised but supremely athletic rose became a defining image. However, the artists tended to exaggerate the effeminate aspect. Cocteau, Iribe, Barbier, Tigre, and Mayo produced line drawings that plumped out the thighs and diminished the shoulders. In the ballet, Nijinsky did not sway his torso or hips, but the artists distorted his image into a Beardsleyesque caricature. The drawings homoeroticise the body after the manner of the late nineteenth-century stereotype of the homosexual, and they were included in albums seemingly aimed at a readership that admired or identified with the image. The drawings present homosexuality in the form of the late nineteenth-century physiological phenomenon: they portray a deep womanliness emerging from within a residually male body. » in Peter Stonely, *A Queer History of the Ballet*, cit., pp.75-77

Prima della fine dell'esperienza dei Ballets Russes, notoriamente identificata nel 1929, anno della morte dell'impresario, ci si soffermerà sul passaggio di testimone, anch'esso simbolico e potente, dopo la rottura del sodalizio lavorativo e personale tra Djaghilev e Nijinsky, al nuovo danzatore simbolo della compagnia, Léonide Massine ¹³⁰.

Era diverso dai suoi predecessori:[...] non aveva la rigorosa impostazione imperiale che da tempo sosteneva la compagnia di Djaghilev. All'inizio l'impresario lo ingaggiò solo nel ruolo di ballerino, per sostituire Nijinsky, ma ben presto Massine si sostituì a lui anche nella sfera privata, diventando l'amante di Djaghilev e poi il primo coreografo dei Ballets Russes. Com'era solito fare, Djaghilev immerse il suo nuovo protetto nel mondo dell'arte, della musica e della letteratura, e lo coinvolse in ogni aspetto della produzione¹³¹.

In particolare, sono le immagini della primissima produzione che vede l'ingaggio di Massine, *La Légende de Joseph* (1914), ad andare ad arricchire il «*queer archive*»¹³² dell'immaginario maschile che si sta costituendo sulla scena; in particolare le foto di Massine nei panni di Giuseppe, che significativamente furono scattate ancor prima dell'allestimento della produzione, quasi a sottolineare quanto la forza dell'immagine e dell'idea 'a monte' fosse - nell'organizzazione produttiva

¹³⁰ «Massine, Léonide: (Mosca 1895 - Weseke 1979) ballerino e coreografo statunitense di origine russa. Allievo della scuola imperiale di ballo di Mosca, viene riscritturato nel 1913 dalla compagnia dei Balletti Russi di Djaghilev. Due anni dopo compone la sua prima coreografia, *Soleil de Minuit*. Nel 1917, sempre per Djaghilev, crea *Lei femme de bonus humour* e *Parade*; nel 1919 *Boutique fantastiche* e *Le tricorne*, uno dei balletti di maggior successo. Nel 1920, dopo aver creato la coreografia per *Pulcinella* di Stravinskij, lascia Djaghilev e inizia una lunga attività in tutti i teatri del mondo (Teatro di Torino, La Scala di Milano, Roxy Theatre di New York) e per le più importanti compagnie (Martha Graham, Ida Rubinstein). Nel 1932, dopo un periodo di attività alla Scala di Milano, diviene coreografo dei Balletti Russi di Montecarlo e dei Balletti Russi del colonnello de Basil. [...] Nel corso della seconda guerra mondiale Massine si trasferisce in America fondandovi una sua compagnia di balletto, la *Highlights Ballet*. In seguito si dedica al cinema con *Scarpette Rosse* (1954). Tra le sue ultime creazioni, le *Laudes Evangelii* per la Sagra Musicale Umbra (1952).» In Alessandro Pontremoli, *Storia della danza*, cit., p. 279

¹³¹Jennifer Homans, *Gli Angeli di Apollo*, cit., p. 290.

¹³² Peter Stonely, *A Queer History of the Ballet*, cit. p. 78.

di Djaghilev - anteposta e più importante della produzione coreografica stessa, costituiscono un'occasione di riflessione. Ad avvallo della teoria dell'esistenza di una "zona sotadica"¹³³, Giuseppe viene ritratto non tanto in quanto uomo ebraico, orientale, esotico, quanto più secondo un'estetica che risponde ai gusti delle foto erotiche con soggetto i giovani uomini siciliani e napoletani del Barone Wilhelm von Gloeden di inizio secolo¹³⁴; tali foto erano molto costose e non di largo consumo, e la cui circolazione, specialmente degli scatti dei nudi artistici, di tratto accademico, ma che talvolta si fermano giusto un passo prima della pornografia¹³⁵ riservata agli omosessuali dei circoli benestanti¹³⁶. Nell'accostare il ritratto di Massine (figura 12) allo scatto di Von Gloeden (figura 13), si vuole suggerire come entrambi gli artefatti appartengano allo stesso insieme, hanno la stessa semantica e la stessa lingua attingente a un archivio in costruzione al quale rispondono ugualmente entrambi.

«Se, visto di fronte, Massine sembrava un'icona, di profilo assomigliava a quei giovani che il Barone Von Gloeden fotografava a Taormina»¹³⁷. Massine nuovo coreografo, nuova musa, nuovo amante di Djaghilev, indossa la veste di un Giuseppe pastore, ma alla maniera di Von Gloeden, portando una carica importante dietro di sé, anche nelle altre foto, e poi finalmente sulla scena, in cui si mostra vestito di una tunica in pelle

¹³³ ideata e postulata dal ricercatore orientalista Sir Richard Francis Burton (1821-1890), si dice *sotadic zone* un' ampia area mediterranea, greco-semiorientale in cui si trovano tracce dell'omosessualità e della pederastia diffusa e praticata dagli antichi greci-ellenici, come il poeta Sotade e il suo gruppo. cfr. Waitt Gordon e Kevin Markwell (2008). «The Lure of the "Sotadic Zone"» in *Gay & Lesbian Review Worldwide*, vol. 15, no. 2, Mar.-Apr. 2008.

¹³⁴«Gloeden's work attracted a particular audience among homosexuals and the emerging homosexual movement; the first homosexual magazines, such as the German literary and artistic reviews *Die Schönheit*, *Der Eigene* and *Die Freundshaft*, regularly published Gloeden's photographs as representations of ideal male beauty.» In Robert Aldrich (ed), *The Seduction of the Mediterranean*, Taylor and Francis, London 2002, p. 144.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶Peter Stonely, *A Queer History of the Ballet*, cit. p. 78.

¹³⁷ Richard Buckle, *Diaghilev*, Weidenfeld and Nicolson, London 1993, p. 227

bianca e logora, bucata, estremamente corta che scopre, espone molta porzione del corpo maschile, proprio come i nudi del Barone, un corpo armonico, delicato, più efebico e anche più giovane del “mostruoso” Nijinsky, tanto che il balletto *La Légende de Joseph* fu ribattezzato a Parigi “Les Jambes de Joseph”¹³⁸, per rimarcare la bellezza delle gambe dell’interprete che si muovevano delicate e forti sotto la veste corta, di nuovo, sotto l’inguine del danzatore.

Attraverso gli esempi mostrati, che intrecciano vita privata e vita della scena, persona e personaggio, danzatore e carattere, realtà e finzione, la rappresentazione del maschio in danza sembra andare di pari passo all’omosessualità, celata ma non troppo, manifestata attraverso il desiderio, il detto e il non detto, il nascosto e il manifesto dell’estetica della danza moderna *in nuce*.

Una danza per veri uomini: la via di Ted Shawn

Quelli visti fino ad adesso, non privi di una grossolana e necessaria scrematura e approssimazione, sono i passaggi obbligati nella mappatura della costruzione del *gender* maschile nel panorama della danza. Dopo la seminale esperienza dei Ballets Russes, veicolata da Djaghilev attraverso i corpi svelati di Nijinsky e Massine, la ri-costruzione della mascolinità nelle scene della danza teatrale occidentale, ormai avviata verso la modernità, prende diverse strade e trova diverse soluzioni nel tempo e nello spazio. Qui avviene una vera e propria ingenerazione di forme, che si moltiplicano e trovano la propria strada in svariate direzioni, con soluzioni sempre diverse, tratto tipico e insito nella modernità stessa. Tra le molte strade, non si può non soffermarsi su alcuni episodi imprescindibili al fine della costruzione della poetica maschile cui si va incontro.

¹³⁸Peter Stonely, *The Queer history of the Ballet*, cit. p. 78.

Sicuramente, nella costituzione dell'immagine del nuovo danzatore, molto si deve all'esperienza di Ted Shawn¹³⁹, primo nome maschile nel panorama della *modern dance* (o per lo meno della nuova danza) americana, che professa il suo senso di nuovo anche attraverso il suo affermarsi donna, in un momento sociale in cui, non solo oltreoceano, le donne diventano consumatrici e cittadine votanti (vedi le suffragette) attive, andando a minare l'integrità dell'egemonia maschile¹⁴⁰. Interessa notare come Shawn, agli inizi della sua carriera, sia coinvolto in danze di gusto orientale, africano, etnico possiamo dire, e che tali danze vengono apprezzate in quanto interpretate da un uomo bianco, al tempo in cui lo stigma razziale, specie negli Stati Uniti, era una questione molto diffusa e ben viva; lo stigma verso la razza è a prima vista assente nelle danze di Shawn, nel momento in cui la danza è una rappresentazione altera e virile di una realtà lontana, orientalista o africana¹⁴¹. Questo stride e allo stesso tempo avvalle le recensioni, generalmente negative, sulle interpretazioni di Nijinsky in America, che ne sottolineavano la mancanza di tratti maschili e la mollezza. Per queste esigenze di una rappresentazione forte, "macha", vigorosa dell'uomo, l'estetica di Ted Shawn vira verso un'immagine iconoclasta, ipermascolina, con la sua compagnia *Shawn and his Men Dancers*, a costituire questo immaginario ¹⁴². Frutto di un lavoro

¹³⁹ «Shawn, Ted: (Kansas City 1891 - Orlando 1972) danzatore e coreografo statunitense. Studia teologia, si accosta alla danza con Hazel Wallack. Debutta a Denver nel 1911. A Los Angeles apre una scuola e in seguito crea la sua compagnia (1914). Dopo l'incontro a New York con Ruth Saint Denis, fonda la scuola e la compagnia Deishawn (1915-1932), dove si formano la Graham e la Humphrey. Dopo la separazione dalla Saint Denis dà vita a All-Male Dancers (1933), gruppo composto da soli uomini, coi quali si esibisce fino agli anni '60. È autore di numerosi testi sulla danza, fra i quali l'importante *Every Little Movement*, sull'"estetica applicata" di Delsarte (1954)» Alessandro Pontremoli, *Storia della danza*, cit., p. 291.

¹⁴⁰ Si è deciso di toccare la coreografia americana in quanto, seppur geograficamente distante, influenza l'immaginario di tutto il mondo occidentale, in cui la circuitazione delle pratiche nell'età contemporanea è decisamente già molto fitta.

¹⁴¹ Non si può generalizzare. Il fatto stesso che Ted Shawn, già dai tempi della collaborazione con Ruth Saint Denis, proponesse, in quanto uomo bianco, danze orientali e africane, e addirittura danze di ispirazione afro-americana, è esso stesso un atto di razzismo culturale, proprio perché l'appropriazione culturale di queste danze gli è possibile dall'alto del suo *status* di uomo bianco, occidentale.

¹⁴² La fondazione della compagnia è datata 1931, nel momento in cui la separazione con la moglie Ruth St. Denis diventa inevitabile per incompatibilità professionale e personale.

di ricerca intenso, l'esito della ricerca di Shawn nasce in seno alla "comune" di danzatori, composta per la quasi totalità di giovani reclutati dallo Springfield College, ritirati nella fattoria detta Jacob's Pillow ¹⁴³. L'uomo, pressoché sempre spogliato, si avvicina molto ai canoni e le pratiche dello sport (così importante nella società americana), con l'intento di Shawn di dimostrare che «la danza non è un'arte per rammolliti» ¹⁴⁴. Si indica brevemente qualche dato biografico:

Shawn iniziò ad esibirsi in pubblico a Denver nel 1911. Sembra che abbia iniziato a prendere lezioni di danza come fisioterapia mentre si stava riprendendo dalla difterite. Nel 1914 aveva incontrato e formato una partnership professionale con Ruth St Denis. Si sposarono lo stesso anno. Nel 1915 aprirono la Denishawn School of Dance and Related Arts a Hollywood, chiamando successivamente la loro compagnia di danza *Denishawn Dancers*. La compagnia inizialmente fece tournée negli Stati Uniti, facendo tournée internazionali negli anni '20. Nel 1922 ebbero una stagione di quattro settimane al Coliseum Theatre di Londra (dove Ito si era esibito nel 1915), e poi nel 1926 intrapresero un lungo tour in Giappone, Cina, India, Birmania, Ceylon e Indocina. Sebbene sposati, entrambi avevano altri partner sessuali, Shawn con altri uomini, mettendo a dura prova la loro relazione. Il loro matrimonio sembra essersi rotto dopo che entrambi scoprirono di avere una relazione sessuale con lo stesso uomo. Tuttavia, non divorziarono mai. Nel 1931 Denishawn si sciolse e Shawn si ritirò in una fattoria che aveva acquistato a Jacob's Pillow nel

¹⁴³ «With no electricity, heat, or running water and little to eat, they set about creating a repertory of dances to be toured in the United States. In their spare time they repaired and improved upon facilities at the farm. The company, consisting of eight to ten dancers, lived communally, rehearsed in the summers, and toured in the winter for eight seasons, from 1933 to 1940. At first using contacts with physical education programs in universities, and eventually playing at such prestigious venues at the Brooklyn Academy of Music and Carnegie Hall, they gave 1,250 performances in more than 750 cities, averaging forty-two thousand miles of travel each year. While on tour they did the driving, set up the theater, performed, struck the show and packed the truck, met with interested people, and then drove on to the next town. "In the first year alone they offered 111 performances, and Shawn personally talked to 150 audiences at luncheons, assemblies, and club meetings; I had given 100 newspapers interviews, and 50 radio broadcasts"» Susan Leigh Foster, *Closets full of dances*, in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires*, cit. 147-208: p. 161.

¹⁴⁴ «'dancing is not a sissy art'» affermazione, attribuita a Shawn, citata in Christena L. Schlundt, *Ted Shawn and His Men Dancers: A Chronology and an Index of his Dances 1933-1940*, New York Public Library, New York, 1967, p. 47

Massachusetts. Lì formò una compagnia con ballerini maschi, molti dei quali inizialmente erano stati studenti di educazione fisica al vicino Springfield College. Ted Shawn e il suo Ensemble di ballerini hanno girato molto per le piccole città degli Stati Uniti fino alla seconda guerra mondiale. Nel 1941 Shawn iniziò quello che sarebbe diventato l'annuale *Jacob's Pillow Dance Festival* che continua fino ai giorni nostri ¹⁴⁵.

Per quanto non debba essere l'unica chiave di lettura del suo lavoro, la storia personale di Shawn sembra essere esemplificativa di una danza che, esponendo e ostentando una mascolinità molto decisa e ben connotata, vuole nascondere la traccia sotterranea dell'omosessualità, vissuta sicuramente con un senso di colpa e di peccato a causa della forte formazione cattolica. I messaggi lanciati, manifesti e non, in opere come *Polonaise* (1936) ¹⁴⁶ o *Kinetic Molpai* (1935) ¹⁴⁷, viaggiano su due binari paralleli. Sicuramente è predominante il messaggio maschile, da maschio alfa, la cui forza veicolata attraverso i gesti, le stesse braccia contratte in pose plastiche da Maciste, rimandano in maniera anche poco sottile a questo immaginario. La - quasi - nudità degli interpreti da un lato richiama lo sport, si pensi al nuoto, alla lotta greco-romana, ai tuffi,

¹⁴⁵ Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p.86

¹⁴⁶ «[...] opposing lines of men with clenched fists face one another and alternately dance advancing and retreating as if attacking each other. They, then, combine together to form an elegantly Neo-classical pyramid as they hoist Barton Mumaw upwards.[...] *Polonaise* was often the opening piece on the company's programs. In this, the dancers had bare upper bodies and legs, and wore skin coloured trunks.» Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 89.

¹⁴⁷ «Shawn's *Kinetic Molpai*, the oldest of the works revived in this era, explored geometric configurations executed by a group of men within an oblique narrative of their leader's death and transfiguration. Originally created for Shawn's all-white, all male dance ensemble to a piano score by Jess Meeker, the work offered pictorial representations of men moving and posing together, often in sequential harmony. Danced with bared torsos and loose-fitting pants, the work utilized simple gestural motions arranged in sections defined as Fall, Rise, Leap, and Surge, to depict a blank, aestheticized machismo in a homosocial world defined by the male workers who inhabit it.» Thomas F. DeFrantz, *Composite Bodies of Dance: The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater*, in «Theatre Journal», 2005, Vol. 57, No. 4, Black Performance (Dec., 2005), pp. 659-678, p.663. video online: <https://danceinteractive.jacobspillow.org/ted-shawns-men-dancers/kinetic-molpai/>(u.v. 16/06/2022)

mettendo sullo stesso piano *effort* sportivo e danza ¹⁴⁸, principale novità in Ted Shawn ¹⁴⁹. Nella composizione coreografica, emerge uno spirito di fratellanza più che di attrazione, con azioni corali in cui la vicinanza e il contatto tra i corpi è reso asciutto e ridotto al minimo, nei momenti indispensabili di sollevamenti, anche molto elevati o di salti ad esempi, tutti numeri atti a marcare la forza e la potenza virile dei danzatori. La coreografia di Ted Shawn, infatti:

Raramente richiede che i suoi ballerini entrino in contatto fisico tra loro. Il concetto di questi tableaux era che permettevano agli uomini di connettersi fisicamente, anche se senza stabilire un contatto visivo tra loro. Invece distolgono deliberatamente lo sguardo, come per distogliere lo sguardo del pubblico dall'intimità fisica messa in scena prima ¹⁵⁰.

La scrittura coreografica lavora per produzione, nel senso che ogni frammento, quadro, *pièce*, viene allestito e montato seguendo criteri che sono giustificati di volta in volta dal *topic* affrontato ¹⁵¹. Come riportato da un'entusiastica critica ad un *concert* di *Ted Shawn and His Men Dancers*:

Vigore limitato dalla moderazione; movimento furioso, controllato ed equilibrato che suggerisce possenti armonie; ordine muscolare e grazia

¹⁴⁸ «"Dance is a manly sport, more strenuous than golf or tennis, more exciting than boxing or wrestling and more beneficent than gymnastics." », Deborah Jowitt, *Dancing Masculinity: Defining the Male Image Onstage in Twentieth-Century America and Beyond*, in «Southwest Review» , 2010, Vol. 95, No. 1/2 (2010), pp. 228-242 , p. 231.

¹⁴⁹ Un altro famoso momento di felice unione di danza e sport, ma in una chiave tutta estetica e con intenti ben diversi, è il balletto *Jeux* (1913) dei Ballets Russes.

¹⁵⁰ «Rarely requires for his dancers to make physical contact with one another. The conceit of these tableaux was that they allowed the men to physically connect, albeit without making eye contact with each other. Instead they deliberately look away, as if to deflect the gaze of the audience from the physical intimacy staged before it» Paul A. Scolieri, *Ted Shawn; His Life, Writings, and Dances*, Oxford University Press, New York, 2020, p. 348.

¹⁵¹ «A typical evening's program would combine exotic and athletic dances to ensure visual diversity while reinforcing the strenuous physical achievement», Susan Leigh Foster, *Closets full of Dances*, cit., p. 163

acuta; un lirismo sano e ruvido la cui linea è gentile come può essere gentile il profilo di una montagna; ma mai effeminato o hogarthiano; energia; umiltà e bravura, soavità e semplicità; potenza; bellezza. Quale di queste qualità evidenti nel lavoro di Shawn può essere definita effeminata? ¹⁵²

La doppia pista del culto dell'uomo, volto ai modelli del classicismo greco, e dell'omosessualità è un discorso sempre presente, e il paradosso della messa in mostra dell'uomo virile, il più maschio possibile, è sempre contraddetta dal fatto che la mascolinità performata da Shawn ha un fine più espressivo che non realista; un esempio ne è la pratica degli uomini della compagnia di depilarsi il petto e le ascelle al fine di rappresentare un ideale classico, non una rappresentazione reale. Oppure professare una danza per uomini, vigorosa, sportiva, fisicamente impegnativa, negando la realtà naturale stessa di molti dei membri e del fondatore stesso, incluso il primo ballerino Burton Mumaw, amante di Shawn per molti anni, *lead dancer* del gruppo in quanto unico con una vera propria formazione in danza. Tale duplice pista è rafforzata dalla danza, che viene definita casta, fredda, non emozionale né patetica.

Moltiplicare le forme: alcune piste dal secondo Novecento a oggi

Dopo l'esperienza di Shawn analizzata nel paragrafo precedente, fondativa per la *modern dance* a venire, essendo Martha Graham ¹⁵³ una

¹⁵² «Vigor limned by restraint; furious motion controlled and balanced and suggestive of mighty harmonies; muscular orderliness and pointed grace; a hale and rugged lyricism whose line is gentle as the contour of a mountain may be gentle; but never effeminate or Hogarthian; energy; humility and bravura, suavity and simplicity; power; beauty. Which of these qualities apparent in Shawn's work can be called effeminate?» Autore non identificato, *Found Dancing Wasn't for Sissies*, Springfield Republican o Berkshire Eagle, 1934, ritaglio di una brochure, citato in Julia L. Foulkes, *Dance is for American Men: Ted Shawn and the Intersection of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s*, in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires*, cit., pp. 113-146: p. 143.

¹⁵³ «Danzatrice e coreografa statunitense (Pittsburgh, Pennsylvania, 1893 - New York 1991); fondatrice (1930) del Dance Repertory Theatre di New York. Fra gli iniziatori della *modern dance*, parte da una scala minima di movimenti da lei individuati come le prime elementari reazioni emotive per creare una tecnica che consenta al corpo di rivelare il pensiero e l'interiorità. Famose furono le sue danze pionieristiche e patriottiche...» Enciclopedia Treccani, online: <https://www.treccani.it/enciclopedia/martha-graham/> (u.v. 16/06/2022)

delle assistenti della Denishawn ¹⁵⁴, pare impossibile tirare le fila per ricostruire un percorso univoco della parabola del danzatore maschio nella modernità e nella contemporaneità, per tanto si riporteranno, di qui in avanti alcuni episodi importanti, ma non più rilevanti dei molti altri non citati. Per restare negli Stati Uniti, ad esempio, si pensi all'operato di Alvin Ailey, che oltre a portare luce sul discorso in chiave anti-colonialista o se non altro revisionista, con il riscatto della danza degli afro-americani fusa al training pratico delle *élites* bianche, continua sulla falsariga di Graham e Shawn nel mostrare l'uomo a torso scoperto, contribuendo a canonizzare in questo modo la *mise* del danzatore *modern*, spesso a torso nudo.

Una delle possibili risposte, provocatorie, alla pratica consolidata, da Ted Shawn in avanti, della messa in mostra di un danzatore ipertrofico, ipermascolino, macho e avvenente, la si può vedere nel solo *Flat* (1964) di Steve Paxton ¹⁵⁵, in cui si esibisce spogliandosi, partendo da un abito formale fino a restare in biancheria, talvolta appendendosi su degli uncini attaccati sul corpo gli abiti che si toglie con un nastro adesivo; mentre compie queste azioni, Paxton cammina in cerchio, proponendo pose prese da fotografie sportive. Nel fare questo, epura le azioni ritratte in foto

¹⁵⁴ Fondata nel 1915 da Ruth St. Denis e Ted Shawn, la Denishawn è sia una compagnia pionieristica e che una scuola di formazione a Los Angeles. La formazione che fornisce agli studenti, che hanno anche danzato come membri della compagnia, è stata altamente disciplinata ed estremamente diversificata nella sua gamma culturale e stilistica. Gli studenti di Denishawn Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman sono diventati leggendari ballerini-coreografi. Questi studenti hanno istruito e ispirato le generazioni successive e, in questo modo, l'"albero genealogico" di Denishawn ha influenzato praticamente ogni ballerino e coreografo americano del ventesimo secolo.

¹⁵⁵ «Paxton, Steve: (Tucson, Arizona, 1939) danzatore, coreografo e didatta statunitense. È considerato l'ideatore della *Contact Improvisation*. Compie studi ginnici in Arizona. Nel 1958 si iscrive al Connecticut College, dove frequenta le lezioni di Martha Graham, José Limon, Doris Humphrey e Merce Cunningham. Per la compagnia di questi danza fino al 1964. A New York viene in contatto con i più importanti fermenti culturali e artistici degli anni Sessanta (Living Theatre, Pop Art, Minimal Art). È cofondatore, nel 1962, del Judson Dance Theatre. Secondo lo spirito del movimento, partecipa ad alcuni lavori coreografici del Judson (*Trio A* di Yvonne Rainer, 1966). Le sue performance sono inizialmente influenzate dalla poetica artistica di Marcel Duchamp e vedono in scena interpreti non professionisti (*Satisfying Lover*, 1967). Nel 1970 dà vita alla Grand Union insieme a Trisha Brown, David Gordon, Douglas Dunn, Yvonne Rainer e altri. Durante questo periodo sviluppa la tecnica della *Contact Improvisation*. Nella seconda metà degli anni Settanta tiene corsi in Europa. Pur continuando la sua attività di insegnante, non è più presente sulle scene negli anni Ottanta. Vi ritornerà sporadicamente negli anni Novanta.» Alessandro Pontremoli, *Storia della danza*, cit. p. 285

dell'eccitamento cinetico- maschile- dell'atleta, ponendo l'attenzione sul gesto stesso, e allo stesso tempo spogliandosi e proponendosi come uomo "appendiabiti" richiama l'attenzione su una nudità fredda, non erotica, non sessualmente carica ma ridotta a oggetto-condizione del quotidiano, adottando, come negli altri *solos* eseguiti da lui stesso, un' «estetica avanguardista dell'indifferenza»¹⁵⁶. In ogni assolo, in qualche modo, Steve Paxton si esibisce secondo modalità che schivano o disinnescano le aspettative dell'esibizione delle mascolinità¹⁵⁷. D'altronde la stessa *Contact Improvisation*, di cui Paxton è per larga parte il fondatore, offre la possibilità ai corpi di presentarsi l'uno all'altro secondo modalità nuove, in cui il ruolo dei *gender* viene completamente cancellato, creando l'occasione di un contatto quanto più spontaneo e naturale fra uomo e uomo, donna e uomo, donna e donna, con una scompaginazione dei ruoli di *porteur* e *portée*, che si possono facilmente sostituire con l'unico appellativo, neutro e "unisex", *partner*.

Gli anni in cui Paxton e la danza *post modern* americana si affermano al di qua e al di là dell'oceano sono gli stessi in cui in Europa si fa chiara e egemone la strada sondata dal teatro danza, con Pina Bausch¹⁵⁸ come apri fila. Il teatro danza di Bausch, lungi dal voler essere passato in disamina in questo studio, tra le molte questioni che pone e che tira fuori dai danzatori stessi, secondo un processo di creazione "maieutico" e

¹⁵⁶ Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. 128

¹⁵⁷ Ramsay Burt, *Steve Paxton's Goldberg Variations and the Angel of History*, in «TDR», 46(4) T-176 (Winter), 46-64.

¹⁵⁸ «Pina Bausch è nata nel 1940 a Solingen ed è morta nel 2009 a Wuppertal. Ha ricevuto la sua formazione di danza presso la Folkwang School di Essen sotto Kurt Jooss, dove ha raggiunto l'eccellenza tecnica. Subito dopo che il direttore dei teatri di Wuppertal, Arno Wüstenhöfer, l'ha ingaggiata come coreografa, dall'autunno del 1973 ha ribattezzato l'ensemble Tanztheater Wuppertal. Con questo nome, sebbene all'inizio controverso, la compagnia ottenne gradualmente il riconoscimento internazionale. La sua combinazione di elementi poetici e quotidiani ha influenzato in modo decisivo lo sviluppo internazionale della danza. Premiata con alcuni dei più grandi premi e riconoscimenti a livello mondiale, Pina Bausch è una delle coreografe più significative del nostro tempo.» Tratto dal sito della fondazione Bausch, online: <https://www.pina-bausch.de/en/pina/biography> (u.v. 16/06/2022).

personale rispetto ai danzatori-attori, mette in scena la conflittualità tra i generi (*Sacre, Kontakthof, Blaubart* solo per citarne alcuni).

Nella sua danza, nel suo teatro, lei racconta il rapporto con il corpo, e racconta l'identità maschile e femminile: è diverso il rapporto con il corpo di uomini e donne? A parole risponde: è meglio parlare di persone, non di uomini e donne. Non mi sento di fare differenze tra uomini e donne: ognuno si distingue per quello che fa, quello che pensa. E' il desiderio, che so, di volare, che connota una persona rispetto ad un'altra: non il sesso ¹⁵⁹ .

Ma Bausch, in altre occasioni, scompagina e mette a repentaglio la stoicità e l'immagine integra del danzatore uomo, ad esempio in *Nelken* ("Garofani", 1982), dove il suo danzatore simbolo Dominique Mercy, abbigliato in costumi *oversize* femminili, nel celebre segmento in cui si rivolge al pubblico, quasi sfidandolo, mostrando i passi virtuosi chiedendo al pubblico quali e quanti ne volesse vedere.

poi [...] mette in scena, in *Nelken* per l'appunto, grandi uomini vestiti da bambine: con gli abitini di raso e tulle dai colori pastello. Chi sa se è veramente quello che voleva comunicare: ma la sensazione è che abbia voluto dare abiti, e forme, femminili, alla fragilità dell'anima maschile, ai momenti in cui l'uomo si mette in mostra, finalmente debole, più debole di tutti, con i suoi sentimenti, il bisogno d'amore, la paura di essere solo ¹⁶⁰.

In un altro momento, tre danzatori uomini, tutti in abiti femminili creano un quadro singolare, il riferimento alle tre grazie non è casuale, ma la loro danza, passata dall'abito maschile dell'apertura all'abito con gonna li mostra non effeminati ma spogliati dal loro essere uomini.

Questi non sono uomini che si travestono da donne ma si spogliano da uomini. Le norme e gli standard della pratica culturale che definiscono le

¹⁵⁹ Anna Maria Mori, *Dipingo il dolore della gente nei gesti*, in «La Repubblica», 15/09/1990.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

espressioni di felinità come una debolezza e un difetto che deve rimanere nascosto si dimostrano oppressivi per entrambi i sessi. Nella loro danza pesante e faticosa, questi uomini trovano la loro identità di gruppo non attraverso un discorso che fornisce loro superiorità, ma attraverso un lutto per la sua inevitabile perdita. I loro gesti fabbricati di silenziosa disperazione dimostrano che la vulnerabilità e la passività, lungi dall'essere innate e basate sul genere, sono una risposta performativa al prevalente corpo politico ostinato.¹⁶¹

Così come nell'assolo di Mercy, lo statuto del maschio, in quanto danzatore e performer, è smantellato attraverso l'abbandono e il doloroso, rabbioso rifiuto della forma-danza, che si può intravedere nell'apertura della *pièce*, quando ancora il caos non è stato innescato e quando gli uomini indossano il loro costume sociale borghese, l'abito scuro e la camicia, in cui l'uomo esegue passi netti, con linee chiare, adamantine, talvolta con gesti didascalici (addirittura la gestualità parlante della lingua dei segni in "The Man I love"). Il momento in cui l'uomo, gli uomini, appaiono vestiti da donna è il momento in cui ormai tutti i garofani del palco sono stati calpestati, lacerati e spostati, e in cui entrano in scena i vari *props* che verranno usati (scatole di cartone, sedie, un microfono).

Facendo un salto in avanti nel tempo, si guardi al solo di Dominique Mercy in *Fensterputzer* ("il lava finestre", 1997). La sezione dedicata a questo assolo ¹⁶², seppure molto avanti nella sua carriera, risulta essere una sorta di riflessione della Bausch sui ruoli e i generi nella sua danza, ma anche sulla parabola della sua fortuna, legata a doppio filo con

¹⁶¹«These are not men dressing up as women but undressing themselves as men. The norms and standards of cultural practice that define expressions of felinity as a weakness and a flaw that must remain hidden are demonstrated as oppressive to both genders. In their heavy, plodding dance these men find their group identity not through a discourse that provides them with superiority but through a mourning of its inevitable loss. Their manufactured gestures of silent despair demonstrate that vulnerability and passivity, far from being innate and gender based, are a performative response to the prevailing sand obdurate body politic», Chris Roebuck, *Dancing Against the Grain: New Visions of Masculinity in Dance*, Phd, Middlesex University, 2001, p. 238.

¹⁶² dal film intervista di Règis Obadia, *Dominique Mercy dance Pina Bausch*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=PbCm7fBobdw> (u.v. 16/06/2022)

Nijinsky. Infatti in *Fensterputzer* il riferimento è duplice: la scenografia richiama *Nelken*, in quanto il palco è ricoperto di fiori, bauhinie rosse in seta, spostate e manipolate datazione dei danzatori, ma la mente va subito alla terra del *Sacre*, il cui rosso dell'abito dell'Eletta è richiamato proprio dal rosso dei fiori. L'interprete stesso di questo solo, Mercy, che ricordiamo immerso nei garofani esibendosi in *entrechats*, *deboulés* e *tours en l'air*, nell'assolo di *Nelken* su citato, si esibisce qui in una danza totalmente destrutturata, quasi priva di ogni gesto classico, simile a quella dell'eletta, o addirittura al *Petrushka* di Nijinsky, marionetta animata dall'esterno, uomo-non uomo persona e personaggio.

L'assolo di Mercy consisteva in movimenti vigorosi e materiale gestuale urgentemente enfatico; era estremamente frammentato, con frasi di danza molto asimmetriche e inquietantemente decentrate che segnavano ritmi complessi e sincopati. Mentre il movimento sembrava essere iniziato da un centro neutrale, un lato del corpo di Mercy sembrava spesso fare un involontario mentre l'altro tirava di lato contro di esso. Come la performance di Nijinsky in *Petruschka*, sembrava sballottato come una bambola di pezza dalla violenza incoerente del materiale su cui sembrava avere solo parzialmente il controllo. Più di una volta il suo movimento lo portò a crollare sul pavimento ricoperto di fiori, dal quale dovette tirarsi su per continuare a ballare.¹⁶³

Una conferma di questa possibile *liaison* tra *Fensterputzer* e Nijinsky è data dalla coincidenza che i mesi della sua creazione fossero gli stessi di un riallestimento del *Sacre* bauchiano per l'Opéra di Parigi, per mano dei ballerini di stessi, Mercy prima di tutti. Difatti la danza estenuante di

¹⁶³ «Mercy's solo consisted of vigorous movements and urgently emphatic gestural material; it was extremely fragmented, with very asymmetrical and disturbingly uncentered dance phrases that marked out complex, syncopated rhythms. While movement seemed to be initiated from a neutral center, one side of Mercy's body often appeared to make an involuntary as the other pulled sideways against it. Like Nijinsky's performance in *Petruschka*, he seemed tossed about like a rag doll by the incoherent violence of material over which he seemed to be only partially in control. More than once his movement led him to collapse on the flower-covered floor, from which he had to pull himself up to continue dancing», Ramsay Burt, *The Performance of Unmarked Masculinity*, in Jennifer Fisher, Antony Shay, (edited by) *When Men Dance*, cit., pp.150-167: 163.

questo pezzo coincide non solo con la danza faticosa e mortale dell'eletta di Bausch, ma anche con quella del *Sacre* di Nijinsky del 1913, con stavolta il danzatore uomo al centro del rito, rievocato nella seconda sezione dell'assolo in cui un gruppo di danzatrici, in abito lungo e tacchi alti, accerchia Mercy costringendolo in uno spazio sempre più ristretto. Tornando al vocabolario adottato, sebbene restino tracce di passi dal balletto classico (un *grand battement*, un *assemblé* qua e là), questa accoppiata simultanea di figure fuori peso e giri strisciati fuori asse ha il compito di deviare il focus dello spettatore e le sue aspettative sui ruoli di genere, mostrando una serie di frasi coreografiche schizofreniche, frammentate, inespressive, non fluide, proprio come la danza dirompente di Nijinsky prima e della Bausch poi.

Dopo l'esperienza del *Tanztheater*, così importante e influente sulla scena internazionale, compiamo un salto in avanti per vedere ancora un paio di esperienze particolarmente rilevanti.

Una di queste è quella dei *Dv8 Physical Theatre*, compagnia di danza (o meglio di teatro fisico) fondata nel 1986 a Londra da Lloyd Newson. Lavorando proprio a partire dai tardi anni Ottanta, Newson pone centrali nella sua produzioni alcune tematiche riguardanti l'uomo gay e la sua sessualità, in un momento storico in cui le problematiche legate alla diffusione dell'AIDS facevano emergere e affermare le comunità LGBT+ che iniziavano a rivendicare i propri diritti e la propria volontà di esprimere liberamente l'identità sessuale ¹⁶⁴. Tra i lavori di *Dv8* più memorabili in questo senso, ricordiamo *Dead dreams of monochrome men* (1988) - poi trasposto in film nel 1990 - e i film *Enter Achilles* (1996) e *The cost of living* (2000) ¹⁶⁵. *Dead Dreams* viene rappresentato per la

¹⁶⁴ Un altro coreografo che lavora proprio negli stessi anni e per cui ha danzato Lloyd Newson stesso è Michael Clark, voce punk e controcorrente della danza inglese anni Novanta. Alcuni dei suoi spettacoli più dirompenti vedono in scena dildo e vibrator, baci espliciti fra uomini, pantaloni di lattice tagliati sulle natiche.

¹⁶⁵ Tutti e tre questi titoli hanno una produzione teatrale e una trasposizione in film.

prima volta all'Institute of Contemporary Arts di Londra nell'ottobre 1988, in un momento in cui gli uomini gay subivano una forte pressione pubblica su tre fronti: dalla minaccia dell'infezione da AIDS, dalla copertura ostile dell'epidemia da parte della stampa, e da una reazione di destra contro la comunità (o le comunità) gay ¹⁶⁶. In un momento in cui c'era preoccupazione tra i gay e i progressisti sociali verso una rinascita di pregiudizi radicati contro l'omosessualità, *DV8* ha presentato un'esplorazione senza compromessi di idee controverse.

Negli anni ottanta, gli omosessuali erano stati comunemente inquadrati come pervertiti in senso negativo, ed è chiaro dalla scelta del nome di Newson per il suo gruppo ("DV8" = "deviato"/"deviato") che Newson voleva affermare il positivo potenziale di perversione attraverso il suo lavoro. Ma direi che alla fine desiderava andare oltre la perversione e che lui stesso dovrebbe essere considerato come quello che Deleuze potrebbe chiamare uno schizo-masochista, cioè qualcuno che porta a sé la vergogna e il terrore al limite assoluto, in questo modo che queste impressioni affettive negative sono in grado di capovolgersi e diventare qualcosa di positivo e affermativo. Newson capì che per evitare le potenziali insidie della perversione, la vulnerabilità doveva essere abbracciata, la vergogna doveva essere eliminata completamente e la compassione doveva essere piantata al suo posto. Capì anche i modi gestuali con cui si poteva rappresentare un superamento della perversione ¹⁶⁷.

¹⁶⁶ In Gran Bretagna, ciò ha preso la forma nel disegno di legge sul governo locale del 1988 che rendeva illegale, per le autorità locali di paesi e città, promuovere intenzionalmente l'omosessualità o pubblicare materiale con l'intenzione di promuovere l'omosessualità.

¹⁶⁷ «In the nineteen eighties, gay men had commonly been framed as perverts in a negative sense, and it is clear from Newson's choice of name for his group ("DV8" = "deviate"/"deviant") that Newson wanted to affirm the positive potential of perversion through his work. But I would argue that he ultimately wished to go beyond perversion and that he himself should be thought of as what Deleuze might call a schizo-masochist--i.e., someone who draws shame and terror to himself to the absolute limit, in such a way that these negative affective impressions are able to flip over and become something positive and affirming. Newson understood that in order to avoid the potential pitfalls of perversion, vulnerability needed to be embraced, shame needed to be burned out completely, and compassion had to be planted in its place. He also understood the gestural ways that a superseding of perversion might be portrayed.» Gavin Wittje, *Ethics in a Time of AIDS: DV8 Physical Theatre's Dead Dreams of Monochrome Men*, in «Dance Research Journal», August 2015, n 47 (02), pp. 63-78: p. 66.

Mentre gli uomini gay stavano, per necessità, esaminando e adattando le loro pratiche sessuali al fine di evitare l'infezione, *Dead Dreams of Monochrome Men* si è concentrato non su una malattia mortale ma su un caso estremo di un assassino di massa omosessuale: infatti lo spunto per la composizione era il libro di Brian Masters, *Killing for Company*¹⁶⁸, in cui si parla degli efferati omicidi di Dennis Nilsen, serial killer inglese colpevole dell'assassinio di venti giovani ragazzi negli anni Settanta e Ottanta. In particolare, la *pièce* si basa sulle reazioni personale dei danzatori alla lettura del libro, partendo dal loro materiale personale. Al netto della trama e degli spunti dietetici di questo lavoro, se ne evidenziano alcuni caratteri peculiari. Dapprima una riflessione sulla solitudine dell'uomo, e dell'incomunicabilità tra gli uomini, in molte soluzioni, una delle quali è sicuramente quella di distribuire i ruoli, il serial killer e le sue vittime, su tutti e quattro i danzatori, che diventano in più quadri vittime o carnefici, incorporazione dell'essenza più pura e astratta dell'uomo, non visto come semplicemente un assassino ma soprattutto come un uomo solo impossibilitato a comunicare con gli altri uomini sulla scena. Questo si può vedere nella sequenza dell'abbraccio, in cui Russell Maliphant, in uno degli incontri centrali in *Dead Dreams*, dove Maliphant faccia a faccia con Nigel Charnock e lentamente si allunga per toccarlo e poi abbracciarlo. Charnock rimane passivo e si ritira; Maliphant poi si allunga più volte per toccarlo ma, ogni volta, Charnock indietreggia, a volte contrattaccando, finché Maliphant alla fine lo prende e lo abbraccia stretto. Charnock, quindi, si ritira di nuovo fino a tenere Maliphant per i polsi e lo trascina verso una scala, per arrampicarsi, a voler sfuggire, e poi si lasciandosi cadere; nel prenderlo cadono entrambi a terra. Charnock, quindi, si allontana da lui il più in fretta possibile e si arrampica di nuovo, questa volta un po' più in alto, e si rilancia giù di nuovo. Per questa sezione, Charnock ha detto che l'ispirazione era stata

¹⁶⁸Brian Masters, *Killing for Company: The Case of Dennis*, Coronet, London, 1986

l'idea di chiedere "quanto mi ami? Mi ami tanto così? o tanto così?" raggiungendo ogni volta un'altezza diversa sulla scala e andando sempre più in alto finché, alla fine, Maliphant non si allontanò e Charnock quasi cadde a terra da solo ¹⁶⁹. Questa sezione, insieme alla disturbante scena finale con Charnock vestito solo in slip bianchi e sneakers, sono tra le più memorabili, scene in cui, attraverso questa danza scura e perversa, si invita il pubblico a identificarsi con le esperienze personali del danzatore in scena. Il pubblico stesso rivede il suo, ruolo, secondo un gioco di specchi quanto più metateatrale, nelle sezioni in cui il *voyeurismo* (proprio dello spettatore per definizione), è anche messo in scena, quando le azioni di intimità sessuale e corporea sono spiate dallo sguardo di altri danzatori, seguendo una logica masturbatoria e voyeuristica che è l'evoluzione di quello sguardo desideroso e lascivo del pubblico maschile della ballerina dell'ottocento (vedi Gautier e Janin). Lavoro di grande rilievo e risonanza nazionale, *Dead Dreams of monochrome men* lancia il "la" per tutta la produzione a venire di DV8, che continua a indagare il tema dell'omosessualità negli altri lavori.

Tra gli altri, *Enter Achilles* (1995), anch'esso fruibile nella sua trasposizione filmica del 1996, rappresenta un esempio molto conosciuto. Ambientato in un pub inglese, *Enter Achilles* esplora gli istinti del gregge e l'ordine gerarchico di un gruppo di impiegati maschi. Vestiti in giacca e cravatta, bevendo birra e fumando sigarette, sono impegnati in giochi vari come il biliardo o la danza delle pinte. Quando un uomo diverso da loro, con la camicia rossa, entra nel pub, diventa oggetto del loro scherno perché mostra una mascolinità differente, più morbida, più elegante e sensibile. All'inizio, prima dell'azione nel pub, uno degli uomini viene mostrato sdraiato a letto con una bambola gonfiabile di plastica, mentre ascolta cupo un messaggio telefonico amichevole e registrato di una ragazza. Alla fine del pezzo, il gruppo di uomini scopre la bambola e, in

¹⁶⁹ Ramsay Burt; *The Male Dancer*, cit., pp.168-169

una scena devastante di vetri infranti e urla sguaiate, ne abusa violentemente, fino a bucarla. Le tensioni rilevate nella critica stanno nelle modalità in cui il gruppo del pub approccia preoccupato l'intruso maschio, oltre a sollevare anche delle domande sulla violenza di genere. Una mascolinità violenta ma soprattutto violenta contro chi sembra professare il suo essere maschio in una maniera diversa da quella condivisa, infatti Lloyd Newson stesso insiste sulla realtà del comportamento rappresentato in scena e indica «un incidente di vita reale in cui un uomo è stato violentato con una bottiglia rotta da tre uomini presumibilmente eterosessuali che presumevano fosse gay»¹⁷⁰. Allo stesso modo, è lo sguardo dello spettatore, così come quello del branco del pub, a definire “gay” l'uomo con la camicia rossa, e quindi a vessarlo fino alla violenza, dal momento in cui nessun atteggiamento esplicito sulla sua identità sessuale è stato manifestato.

L'uomo con la camicia rossa, il diverso, il *deviant*, è una figura che nella produzione *The Cost of Living* (2004) trova espressione in due diversi personaggi: quello di David Toole, recentemente scomparso, danzatore e attore senza gambe¹⁷¹, e quello di Rowan Thorpe. Il reietto, l'escluso, il diverso è in questa produzione ritratto da Thorpe in una sequenza memorabile che è allo stesso tempo espressione di gioia e accettazione dell'uomo di essere diverso, queer, quasi un *freak* da freak show, e la piena consapevolezza del suo status. Una viuzza di una cittadina di periferia del Norfolk, Inghilterra. C'è uno stereo portatile i mattoni rossi e le porte dei garage, e c'è Thorpe. Sulla musica di una *top hit* dei primi anni 2000, 'Believe' di Cher, il danzatore compie, ripetendola, una *routine* ermetica, composta per o più di movimenti delle mani - un po' come nella

¹⁷⁰ «a real life incident in which a man was raped with a broken bottle by three supposedly heterosexual men who assumed he was gay.» Lloyd Newson, *Talkback*, in «Dance Europe» February/March, p. 31

¹⁷¹ vedi Azzurra Lo Meco, *David Toole. Un'estetica antagonista*, in Concetta Lo Iacono, *IL danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Dino Audino Editore, Roma 2007, pp. 180.187

Nelken Line di Pina Bausch -, che da fredda e asettica si scioglie in chiave pop sulle note di Cher, si arricchisce di gioia *naïf*, con lo spirito di un Billy Elliott cresciuto, un bambino nel corpo di un giovane adulto ¹⁷². La trasmutazione e lo scioglimento, dal ghiaccio al caldo, dall'indifferenza del gesto quotidiano, agito e reiterato, che si riempie orgasmicamente di gioia, in un ballo libero e sfrenato è il momento centrale di questo film, momento dopo il quale Thorpe incontra la sua anima gemella, una donna *hoolahop*, a cui fare legarsi "happily ever after". In questa breve ma significativa sequenza, Lloyd Newson mette insieme molte delle sue riflessioni sulle questioni della mascolinità, del dubbio, dell'omosessualità (la canzone dell'icona gay Cher), e bene celebra l'accettazione, la presa di coscienza, con il *coup de théâtre* dell'innamoramento del ballerino, che si indirizza non verso un uomo ma verso una donna, bella e inafferrabile nella vorticare del suo *hoolahop*.

Per concludere il capitolo, restando sulla falsariga dell'identità sessuale e della sua manifestazione, non possiamo non transitare per il popolare quanto plaudito *Swan Lake* (1995) di Matthew Bourne. Tale tappa è fondamentale in quanto il Lago di Bourne è avvertito come un nuovo spettacolo di una popolarità assimilabile, nel passato, solo alle produzioni più fortunate di Djaghilev. Certamente, la grande popolarità è figlia anche del successo del film *Billy Elliot* che ne riporta un passaggio iconico. Usando le musiche originali di Tchaikovsky ¹⁷³ e un vocabolario di danza moderna, pop, che solo in poche sporadiche occasioni ammicca al classico, Matthew Bourne riscrive la storia del balletto in chiave gay, con un principe che vive un rapporto di conflitto con la regina madre, insoddisfatto della sua vita reale che, sul punto del suicidio, si salva

¹⁷² estratto video online: <https://www.youtube.com/watch?v=zMbuynAM1sE&t=2s> (u.v. 16/06/2022)

¹⁷³ Peter Stoneley argomenta che una relazione tra omosessualità e balletto esista sin dalla sua nascita e, nel capitolo dedicato al Lago, sottolinea come l'omosessualità combattuta e nascosta del compositore, con il suo struggimento personale, sia il motivo di cotanta bellezza e fortuna della partitura. Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*, cit. pp.46-65

immaginandosi amato in un mondo animato da cigni uomini in bianco in cui incontra il “suo” cigno, Adam Cooper, che tradisce (cadendo in tentazione) nel terzo atto con l’amante della regina, l’altererò nero del cigno, che lo seduce e umilia pubblicamente. L’atto dell’apoteosi, il quarto, è il momento in cui il principe, non potendo più appartenere a pieno titolo a nessuno dei due mondi (la corte per la sua omosessualità, il mondo dei cigni per i tradimento), con un finale lieto fine in cui il Cigno e il principe lasciano il mondo reale, per passare a una realtà migliore. Una riflessione va sull’assunto di Susan Leigh Foster che dice:

questa è una danza con un messaggio chiaro e puntuale, consegnato con tale abile agilità e seduzione seducente da riuscire a conquistare l’omofobo più incallito. Nonostante tutte le mie affermazioni sul significato maschile gay del pezzo, la critica sia in Gran Bretagna che negli Stati Uniti ha costantemente ignorato il trattamento sfacciatamente aperto del suo argomento tabù. Né tantomeno Bourne si impegna in una lettura omosessuale della sua opera, rivendicando invece un significato più universale in cui il cigno rappresenta per il principe la “libertà, la bellezza e la forza che non ha posto nella sua vita reale restrittiva”¹⁷⁴.

Seppur Bourne voglia dare una lettura più universale che gay, al suo lavoro, è innegabile che viene ricordato per la forza e l’efficacia dei suoi passi a due, specialmente quello del secondo atto, il corrispondente della *grand pas de deux* del balletto di Petipa. In *Swan Lake*, il desiderio e l’insoddisfazione del principe si riscattano grazie all’incarnazione di un atto bianco fatto di uomini dal petto villosi, tinti di bianco, pericolosamente attraenti e luciferini, un corpo di ballo misto (alti, bassi, magri e corpulenti - vedi il *pas de quatre* dei cignetti). Si deve guardare a

¹⁷⁴ «this is a dance with a clear and timely message delivered with such deft agility and beguiling seduction as to win over the most hardened homophobe. For all my assertions as to the gay male meaning of the piece, critical coverage in both Britain and the United States has consistently ignored its brazenly open treatment of his taboo subject. Nor does Bourne commit to a homosexual reading of his work, claiming instead a more universal significance in which Swan represents for the Prince the "freedom, the beauty and the strength... that he's got no work in his restrictive Royal life.» Susan Leigh Foster, *Closets Full of Dances*, in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires*, cit., p.148.

quest'opera, per la sua popolarità, come a una vera e propria pietra miliare tra le produzioni di danza contemporanea, per la sua capacità di rileggere e riscrivere il classico, oltre che, in termini più grezzi, per la sua fortuna *worldwide*, con tournée ancora in calendario della compagnia di Matthew Bourne, *Adventures in Motion Picture*.

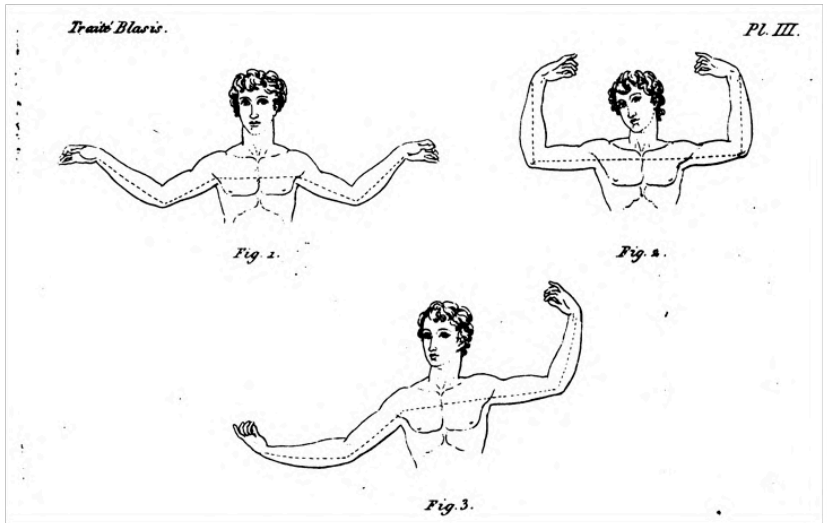


Fig. 1 Tav III, Blasis, *Traité*, cit. p. 129

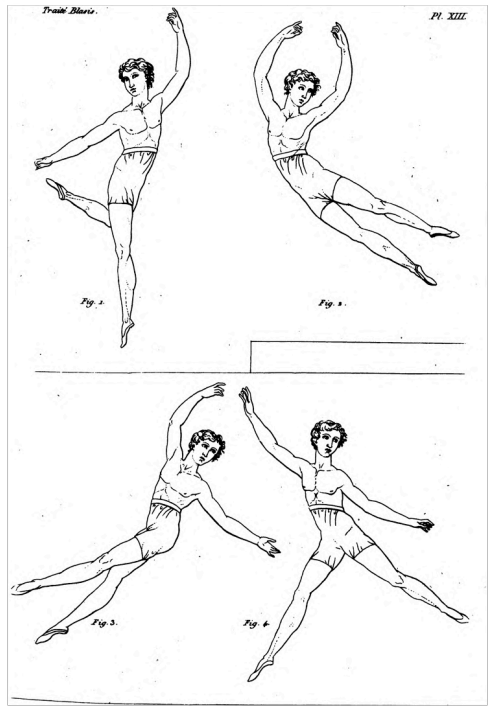


Fig. 2 Tav XIII, Blasis, *Traité*, cit. p. 149



Fig. 3 Un momento dal passo a due *Blomsterfesten i Genzano*, coreografia di August Bournonville, fotografia di Martha Swope.



Fig. 4 Un estratto da *Kermessen i Brügge eller De tre Gaver*, balletto di August Bournonville, danzato dal Royal Danish Ballet, fotografia di Christopher Duggan



Fig. 5, Tavola di Edouard de Beaumont, *Album Comique, L'Opéra du XIX^e siècle*, 1860

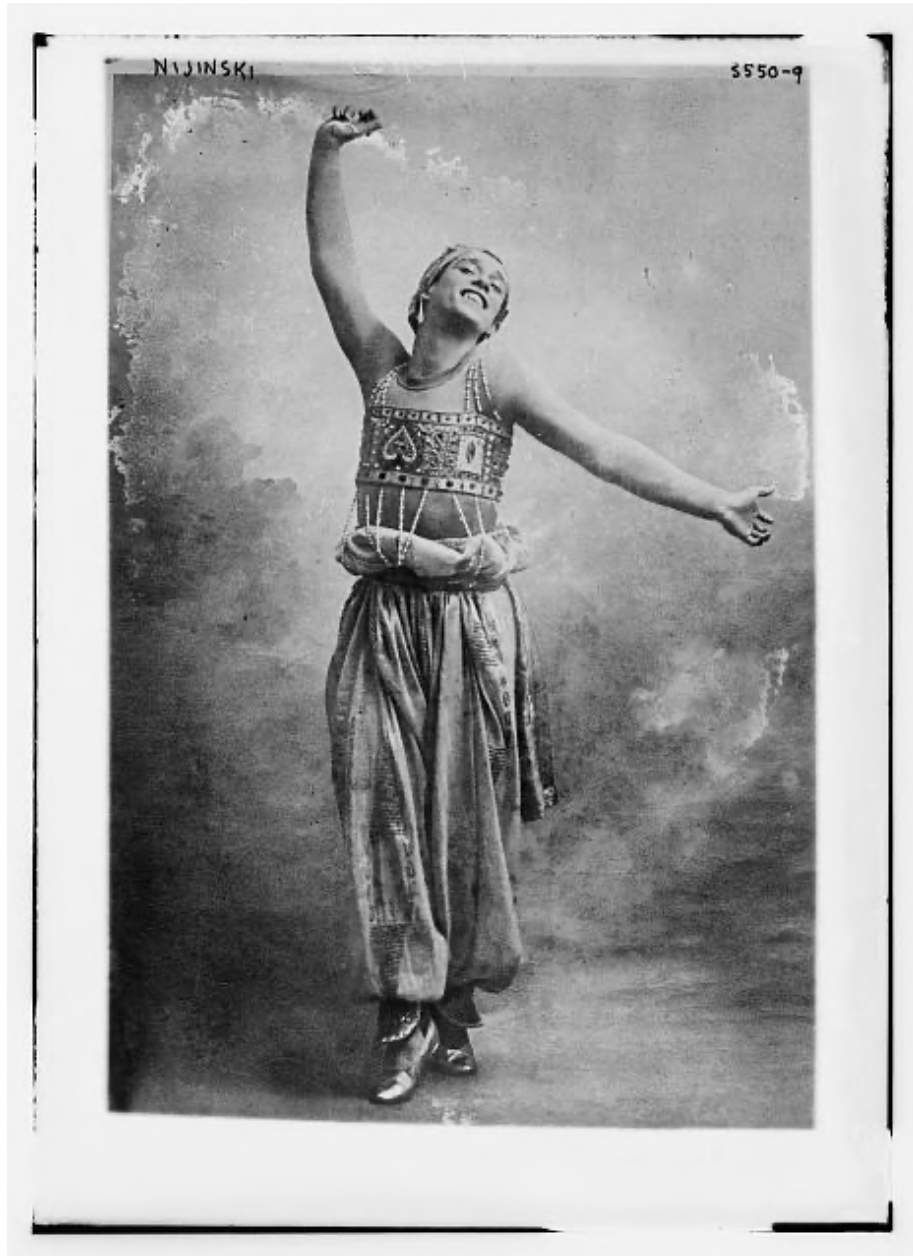


Fig. 6, Vaslav Nijinsky in *Shéhérazade* (1910)



Figura 7, Vaslav Nijinsky in *Le Spectre de la Rose* (1911), L. Roosen



Figura 8, disegno a matita di Valentine Gross Hugo (1913 circa)



Figura 9, disegno di Jean Cocteau, Philippe Migéat - Centre Pompidou (1911)



Figura 10, bozzetto per costume dello spetto, Leon Bakst (1911)



Figura 11, Léonide Massine nel celebre scatto di Boissonas e Egger, (1914)



Figura 12, Wilhelm Von Gloeden. *Ragazzo con taenia*, (1902)



Fig. 13, *Ted Shawn and His Men Dancers*, Richard Merrill (1936)



Fig. 14, *Ted Shawn and His Men Dancers dancing in Kinetic Molpai*, The New York Public Library Digital Collections, Jerome Robbins Dance Division (1925).



Fig. 15, Ted Shawn and His Men Dancers, *Polonaise*, 1933



Fig. 16, Dominique Mercy in *Der Fensterputzer* (1996) di Pina Bausch, foto di Laszlo Szito



Fig. 15, Dominique Mercy in *Nelken* (1982) di Pina Bausch, foto di Rolf Ebertowski



Fig. 17, un frame da *Der Fensterputzer*, Mercy al centro circondato dalle danzatrici



Fig. 18: L'Eletta a terra nel *Sacre du Printemps* (1975) di Pina Bausch



Fig 19:L'eletta a terra,c circondata dai danzatori, nella ricostruzione de *Le Sacre du Printemps* di Nijinsky (1913), nella ricostruzione del 2013 per il Théâtre degli Champs Elisées



Fig. 20: Charnock e Maliphant in *Dead Dreams of Monochrome Men* (1988), foto di Eleni Loussi



Fig.21: tre momenti dall'assolo di Rowan Thorpe in *The Cost of Living* (2004)

Capitolo 3

Una prospettiva di genere nel lavoro di Iván Pérez

Le dinamiche viste fin qui, la storia di una scomparsa e di una ricomparsa e trasformazione dell'uomo sulla scena di danza, con tutte le occasioni mostrate per riflettere e rappresentare l'identità di genere maschile e talvolta l'identità sessuale del danzatore, ci portano al caso di studio che è l'oggetto di questa tesi, ovvero il lavoro del coreografo Iván Pérez, con un particolare sguardo verso le opere che più toccano l'universo del danzatore maschio così come le riflessioni sulle pratiche e le performatività del *gender*.

Iván Pérez Aviles, classe 1983, è un coreografo di origine spagnola, di Alicante, già brillante danzatore del Nederland Dance Theatre (NDT) dove ha anche debuttato giovanissimo come coreografo. Direttore del Dance Theatre Heidelberg (DTH) dal 2018, Pérez ha creato, fra gli altri, per i BalletBoyz, per il balletto dell'Opéra di Parigi, per il Balletto di Mosca, Compañía Nacional de Danza, Dance Forum di Taipei, oltre ad aver coreografo un passo a due per l'*étoile* Natalia Osipova ed aver fondato - e sciolto - un suo collettivo personale, INNE Iván Pérez. Molti suoi lavori, come si vedrà più avanti, sono stati rappresentati e ripresi, talvolta modificati e riallestiti *ex novo*, per diverse compagnie in svariate occasioni.

Volendo scegliere e sottolineare nella carriera del coreografo alcuni momenti che affrontino una riflessione sul maschile e il suo universo, con le conseguenti soluzioni assunte nel suo operato, in questo studio ci si occuperà in prima istanza delle produzioni al maschile, ovvero *Young Men* e *Human Animal* per i BalletBoyz e *The Male Dancer* per il corpo di ballo dell'Opéra di Parigi; si guarderà poi ad alcuni lavori come *Kick the Bucket* e *Becoming*, che, nelle loro riprese, hanno visto un sostanziale cambio di genere e di numero negli interpreti, ponendo in essere la questione sull'identità di genere e sui ruoli dei danzatori e delle danzatrici nella sua danza. È stato possibile approfondire tali spunti, esistendo pressoché niente in letteratura - né estera né tantomeno italiana - se non alcuni articoli che sono stati consultati, grazie a un incontro personale con Iván Pérez che è stato l'occasione per produrre un'intervista il cui esito è riportato in appendice.

Nota biografica e professionale

Al fine di tracciare un profilo biografico dell'autore si partirà dalla sua formazione, che consiste di un approccio al mondo della danza, passando per il flamenco e le danze popolari, che nasce in tenera età, con il benessere l'incoraggiamento della famiglia, in particolare del padre, ex *bailador* di flamenco che Pérez rievoca nei suoi ricordi.:

Ho iniziato a danzare da bambino, sono cresciuto vedendo mio padre ballare. i miei primi ricordi sono legati a mio padre, andavamo per le campagne e lo vedevo impazzire al suono della chitarra. Era questo il tipo di danze sociali in cui mio padre era impegnato, era un qualcosa a cui io guardavo. A dieci anni ho iniziato a ballare anche io perché lui mi chiese cosa volessi fare nel tempo libero, mi hanno fatto provare il calcio, e ho detto "ok, non è per me!", mi chiesero cosa volessi fare, io risposi che volevo ballare, mio padre mi portò a teatro a vedere Victor Ullate, e ricordo di essere rimasto affascinato; [...] Ho iniziato a studiare danza, mio padre mi raccontava che anche lui aveva iniziato a ballare flamenco all'età di sette

anni, e che aveva dovuto smettere a causa della guerra, perché aveva dovuto iniziare a lavorare da molto giovane, diciamo che anche il contesto socio-politico non glielo permetteva, in qualche modo lui era un danzatore irrealizzato che non ce l'aveva fatta, e dal momento in cui aveva visto in me del potenziale mi ha supportato sempre molto ¹⁷⁵.

Questo racconto, che ritorna sempre nelle interviste a Pérez, pare essere fondamentale nelle motivazioni e nei modelli che accompagnano l'ingresso di Iván nel mondo della danza. In particolare, racconta Pérez, che il suo primo ricordo è quello della compagnia di Victor Ullate:

Avevo dieci, forse nove anni, mi portarono a vedere uno spettacolo di Victor Ullate a Alicante, mi ricordo che eravamo seduti in prima fila e quindi a malapena riuscivo a vedere i danzatori quando stavano in piedi e ricordo questi colpi che saltavano in aria, dal nulla, io ero rimasto ipnotizzato ¹⁷⁶.

I modelli di riferimento, oltre al padre e Victor Ullate, sono José El Bailarin, Pilar Lopez e Antonio Gades, i film di Carlos Saura ¹⁷⁷. «Quando ho cominciato a studiare danza, la mia vita è cambiata. Avevo trovato la mia via: mi sembrava quella giusta, quella vera» ¹⁷⁸. La danza entra nella sua vita come un'esplosione, e poi arrivano i premi, le borse di studio, il

¹⁷⁵ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

¹⁷⁶ dall'intervista di Anton Valbauer a Ivan Perez <https://youtu.be/zzgmKivMcyc> (u.v. 16/06/22)

¹⁷⁷ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

¹⁷⁸ Dall'intervista di Charlotte Nopal (alias Hilda) a Iván Pérez del 18 maggio 2018 <https://hilda.fr/ivan-perez-interview/> (u.v. 16/06/2022). L'intervista è riportata in francese tradotta dall'inglese.

Netherlands Dance Theatre (NDT) ¹⁷⁹, dove entra nel 2002 come *apprentice*, avverando il suo sogno di lavorare in una compagnia che aveva conosciuto durante gli studi di storia della danza presso il Conservatorio de Danza di Madrid. L'esperienza in NDT è piuttosto lunga, sette anni dal 2002 al 2008, periodo nel quale lavora con molti coreografi, essendo all'interno di una compagnia che produce costantemente durante tutto l'anno:

«Coreografi di ogni tipo, giapponesi, brasiliani [...] abbiamo avuto l'opportunità di incontrare coreografi molto rari e preziosi; certo, incontrare Ohad Naharin per la prima volta è stato incredibile, o lavorare con Forsythe è stato particolarmente significativo, ogni volta che abbiamo incontrato questi coreografi di riferimento, ad esempio Mats Ek, ogni volta che li ho incontrati di persona e ci ho lavorato insieme è stata un'esperienza che mi ha cambiato la vita. Ma, certamente, essere in sala con Kylian [Jiri, *nda*] è stato veramente prezioso, vedere come lavora con le persone, anche se non si balla per lui, solo osservare il suo lavoro stato grandioso. Poi alla fine del corso, con Crystal Pite invitata nella compagnia, con tutto il suo entusiasmo e talento, eravamo tutti presi dal suo potere; ma anche veder l'inizio del lavoro di Alexander Ekman, avevamo già ballato insieme, io ero nella sua prima *pièce*, l'ho aiutato e poi gli ho fatto da assistente»¹⁸⁰.

Gli anni in NDT, quelli subito precedenti alla sua “scalata” verso il successo, sono anche anni duri per via della perdita di entrambi i genitori, prima il padre poi la madre, a un anno di distanza. Ironia della

¹⁷⁹ «NDT è una delle compagnie di danza contemporanea leader nel mondo. Il gruppo ha sede a L'Aia, ma si esibisce per un pubblico internazionale di 150.000 visitatori in Europa, America, Asia e Australia. Dalla sua fondazione nel 1959 ad opera di Benjamin Harkavy, Aart Verstegen e Carel Birnie in collaborazione con diciotto ballerini del Dutch National Ballet (allora noto come Nederlands Ballet), NDT ha aperto la sua strada nel campo della danza moderna. Coreografi come Glen Tetley e Hans van Manen hanno lasciato un segno d'avanguardia nel volto artistico della compagnia. Le loro produzioni anticonformiste e progressiste mettono NDT sulla mappa nazionale e internazionale. Da allora, la compagnia ha costruito un ricco repertorio, composto da oltre 620 balletti dei maestri coreografi Jiří Kylián e Hans van Manen, Sol León e Paul Lightfoot, Crystal Pite e Marco Goetze, Johan Inger, Medhi Walerski, Ohad Naharin, Alexander Ekman, Gabriela Carrizo, Franck Chartier, Hofesh Shechter, Edward Clug e Sharon Eyal & Gai Behar e molti altri» dal sito di NDT, online: <https://www.ndt.nl/en/discover-ndt/> (u.v. 16/06/2022)

¹⁸⁰ Dall'intervista di Anton Valbauer, cit.

sorte, poco dopo il funerale della madre, Iván riceve la candidatura per il prestigioso premio *Swan*¹⁸¹ (2006) come migliore interprete in *Indigo Rose* di Jiří Kylián.

[il mio ricordo più forte] è stato quando ho danzato la *pièce Indigo Rose* di Jiri Kylian. La serata della prima fu magica per me. È stato veramente speciale [...] Quella è stata l'ultima volta che mia madre mi ha visto danzare prima di lasciare questo mondo... quindi quel momento resta nel tempo come un ricordo molto speciale per me¹⁸².

Questi episodi di dolore, di caduta e di ripresa, sono messi in coreografia nel suo assolo *Polvo*, con cui vince il titolo di “migliore interpretazione” nell’International Choreography Competition New York-Burgos, in Spagna. La candidatura a *swan* e il premio vinto, pongono Iván all’attenzione del panorama internazionale, motivo per il quale inizia a comporre le sue stesse creazioni, dapprima nei workshop di NDT, poi firmando vere e proprie coreografie. *Flesh* (2011), è la sua prima coreografia per NDT2, la compagnia giovanile di NDT¹⁸³, e con *Flesh* si suggella il passaggio di Pérez da danzatore a coreografo, iniziando a ventotto anni a rispondere alla sua chiamata verso la coreografia, senza abbandonare del tutto le vesti del danzatore, ma senza dubbio

¹⁸¹ « Gli Swan sono i premi di danza dell'*Association of Theater and Concertgebouw Directors* (VSCD). Questi "Oscar" della danza olandese sono stati associati al *Nederlandse Dansdagen* dal 2003. Tutte le compagnie, i coreografi e i ballerini nominati hanno fornito un'eccezionale qualità artistica nella stagione precedente. Il premio è una bellissima scultura in bronzo realizzata dal coreografo e artista visivo Toer van Schayk.» Dal sito *nederlandse dansdagen*, online: <https://en.nederlandsedansdagen.nl/dansprijzen-2> (u.v. 16/06/2022)

¹⁸² Dall’intervista di Charlotte Nopal (alias Hilda), cit.

¹⁸³ «Nel 1978 l'azienda ha fondato NDT 2 sotto la guida ispiratrice di Jiří Kylián. In un percorso di tre anni, questa seconda compagnia prepara sedici ballerini neolaureati, spesso di formazione classica. Inizialmente, NDT 2 era considerato un programma di sviluppo dei talenti da cui i più grandi talenti potevano passare a NDT 1. Nel corso degli anni, e sotto la precedente guida di Arlette van Boven, Gerald Tibbs e Fernando Hernando Magadan, NDT 2 è diventata una compagnia indipendente con un proprio repertorio e un ampio programma di tournée nazionali e internazionali. La collaborazione con molti coreografi emergenti offre ai ballerini l'opportunità di assimilare rapidamente diversi linguaggi, tecniche e metodi di lavoro della danza.» Dal sito di NDT, <https://www.ndt.nl/en/discover-ndt/> (u.v. 16/06/2022)

svestendole. Diventato un vero e proprio coreografo *freelance*, crea nel 2011 il duo *Kick the Bucket*, interpretato e creato con Marina Mascarel e Christopher Tandy, prodotto come *associate choreographer* presso il teatro Korzo di Der Hague (L'Aia), così come *Hide and Seek* (2013), *Exhausting Space* (2015) e *Waiting for the Barbarians* (2016). I lavori a Korzo, grazie anche ai video e ai trailer degli spettacoli disponibili on line, sono l'occasione per mostrare il proprio lavoro personale, con uno *switch* costante tra l'energico e il *release*, forme solide e forme liquide, che diventa molto apprezzato tra le comunità dei danzatori. È infatti proprio quello che succede per il suo ingaggio presso la compagnia inglese dei BalletBoyz¹⁸⁴.

Prima di andare dai BalletBoyz avevo composto un trio con solo danzatrici, e la prima volta che ho esplorato il concetto con NDT, per *Switch* in un workshop nel 2010, era anche uno dei primissimi video che facevo, e questo è stato una piccola scintilla iniziale sul focus dei danzatori uomini. Credo che i ragazzi dei BalletBoyz abbiano fatto vedere un mio video ai direttori della compagnia dicendo "vogliamo lavorare con lui". Quindi è tutto nato dal desiderio dei danzatori stessi di incontrare me, abbiamo iniziato il processo nel luglio del 2013 e avevamo un progetto di due settimane, e in queste due settimane abbiamo avuto modo di conoscerci, io esploravo molto materiale per una breve *pièce* di venti minuti, era per una produzione mista al Royal Opera House, e ho montato mezz'ora di materiale in due settimane, lo spettacolo fu uno scambio molto bello, io avevo lasciato NDT

¹⁸⁴ «Michael Nunn e William Trevitt, fondatori di BalletBoyz, sono acclamati come pionieri nel rendere la danza accessibile e nel raggiungere un vasto pubblico attraverso il loro celebre lavoro teatrale e televisivo. Dopo aver lasciato il Royal Ballet, sono diventati famosi attraverso numerosi tour nazionali e internazionali, nonché attraverso i loro famosi documentari televisivi.

Fondato nel 2000, BalletBoyz si è affermato come una delle forze più originali e innovative della danza moderna: rivoluzionando i formati di programmazione, commissionando lavori e collaborando con talenti all'avanguardia. L'obiettivo principale della compagnia è sfidare, eccitare e illuminare il pubblico attraverso il suo lavoro, riunendo elementi provenienti da diversi ambiti delle arti, inclusi compositori, artisti, designer e registi. La compagnia ha vinto numerosi premi e nomination tra cui un Olivier Award, National Dance Awards, un International Emmy e due volte The Golden Prague e Rose d'Or Awards. Nel 2013 i BalletBoyz hanno vinto come migliore compagnia indipendente ai National Dance Awards, migliore coreografia moderna per *Fallen* di Russell Maliphant, mentre Michael Hulls ha vinto l'Olivier Award 2014 per gli eccezionali risultati nella danza per il suo lavoro con BalletBoyz.» Dal sito della compagnia, <https://www.balletboyz.com/about>

ed ero a quel tempo molto fisico, ero quasi come un “Ballet Boy” io stesso, la relazione con loro è stata molto orizzontale, sodale, eravamo molto fisici ¹⁸⁵.

La collaborazione con i BalletBoyz porta alla produzione dello spettacolo *Young Men* (2015), che si ispira alla prima guerra mondiale, in occasione del centenario dal suo inizio, che va in scena al Sadler’s Wells ¹⁸⁶. L’anno successivo, lo spettacolo viene ripensato e trasposto per il video, con il film *Young Men* (2016), prodotto da BBC. In questo periodo la compagnia, con il sostegno di Channel 4, all’interno del progetto *Random Acts* ¹⁸⁷, produce una serie di video per la tv tra cui *Safe Travels* ¹⁸⁸, un duo per due coppie, con le coreografie di Iván Pérez, danzato da quattro interpreti della compagnia, su una canzone di Keaton Henson, cantante e compositore, già autore delle musiche di *Young Men*.

Il 2016 è l’anno in cui Pérez fonda la sua compagnia, *INNE*, con base nei Paesi Bassi. L’esordio della compagnia avviene a Bassano Del Grappa, all’interno del Festival Operaestate, con *Inhabitants* (2016), un lavoro *site specific* presso le *Bolle Nardini* di Massimiliano Fuksas, uno spettacolo itinerante in un *continuum* tra natura e struttura architettonica immaginato nel 3035 come una comunità futuristica in un ritorno alla natura, al primordiale ¹⁸⁹. Nello stesso anno, in collaborazione con il

¹⁸⁵ Dall’intervista a Iván Pérez, vedi Appendice.

¹⁸⁶ Il Sadler’s Wells, storico teatro inglese la cui fondazione risale al 1683, è uno dei teatri più importanti nel panorama della danza internazionale, già a partire dagli anni ’50 del novecento. A partire dalla direzione di Alistair Spalding, (del 2005) si pone l’obiettivo di diventare un teatro dedicato principalmente alla danza contemporanea, fondando una compagnia stabile e ospitando coreografi residenti. Oggi Sadler's Wells non solo promuove, ma commissiona e produce molti spettacoli e progetti di primo piano nel panorama della danza internazionale.

¹⁸⁷ «Random Acts are innovative short art films that experiment with form and style, and provoke thought. The strand showcases work from as diverse a range of creative people as we can find from across the UK and beyond - giving breaks to new talents and premiering work by established ones. Our latest brief is now open» dal sito di Channel 4 <https://www.channel4.com/commissioning/4producers/arts/random-acts-brief> (u.v. 16/06/2022)

¹⁸⁸ *Safe Travels*, coreografia di Iván Pérez, musiche di Keat Henson, online: <https://www.youtube.com/watch?v=1WhUKOYYhqI> (u.v. 16/06/2022)

¹⁸⁹ Intervista a Ivàn Pérez a cura di Anna Trevisan <https://www.youtube.com/watch?v=x0Q0ha3OSuY> (u.v. 16/06/2022)

regista Grzegorz Bral del *Song-of-the-Goat-Theater*¹⁹⁰ polacco, cura le coreografie per *Island* (2016), uno spettacolo interamente danzato e cantato ispirato al Prospero della *Tempesta* shakespeariana, una produzione tutta al nero in cui la coreografia è l'elemento centrale che fa da contrappunto narrativo al coro dei cantanti, sempre seduti in scena.

Sempre con INNE nel 2017 crea un trio, *Becoming*, su musiche e suoni campionati e scratchati dal vivo dall'eccentrico musicista elettronico Rutger Zuydervelt, in arte MachineFabriek. Questa composizione viene riproposta in una nuova versione per il Dance Forum Taipei nel marzo 2018 in occasione del TIFA (Taiwan International Festival for the Arts) al Teatro Nazionale di Taipei. Il 2018 è un anno in cui arrivano due grandi riconoscimenti e occasioni lavorative importanti: in primis la realizzazione del suo pezzo *The Male Dancer*, in maggio, per il Balletto dell'Opera di Parigi in scena al Palais Garnier; in Settembre coreografa invece il passo a due *Flutter*, per l'étoile superstar Natalia Osipova, in cui Osipova danza con Jonathan Goddard, in una sezione all'interno dello spettacolo *Pure Dance*, con *première* al Saddler's Wells¹⁹¹. Sicuramente le due esperienze sono tra le più prestigiose nella sua carriera di coreografo, andando a toccare le più alte vette della danza internazionalmente riconosciuta come l'Opéra de Paris e la diva Osipova, già stella del Marijnsky e dell'American Ballet. Dall'inizio della stagione 2018/2019, la carriera di Ivan Pérez prende una direzione, che è ancora quelle di oggi, ovvero la direzione del Dance Theatre Heidelberg (DTH) in Germania, in cui ha prodotto alcuni spettacoli nuovi, come ad esempio *Trilogy of Millennials*, una trilogia che riflette sulla generazione dei nati negli anni

¹⁹⁰ Un utile approfondimento <https://culture.pl/en/artist/song-of-the-goat-theatre> (u.v. 16/02/2022)

¹⁹¹ «The most interesting piece, for me, was Flutter by Iván Pérez, which Osipova dances with Jonathan Goddard. We see them as dim figures in the upstage shadows, then they come racing into the light, giddily capering, leaping and skipping to a score by Nico Muhly. To the sound of female voices reciting seemingly random numerals – strangely compelling – Osipova and Goddard dare each other to catch the moment, to burn brightly while time allows.» Luke Jennings, *Natalia Osipova: Pure Dance review – in another dimension*, in «The Guardian», 16 Settembre 2018, on line:<https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/16/natalia-osipova-pure-dance-review-sadlers-wells> (u.v. 16/06/2021)

Ottanta e Novanta (i “millenials”) con le tre composizioni: *Impression* (2018), *Momentum* (2019) e *Oscillation* (2021). Pérez ha anche riproposta alcuni suoi lavori precedenti riadattandoli per la compagnia e i suoi interpreti, ad esempio *The Inhabitants*, *Becoming*, *Kick the bucket*, *Exhausting space*. Nel momento in cui si scrive, questo percorso “bifronte”, volto sia al nuovo che alla riproposta di alcune produzioni del suo passato, è riscontrabile con l’ultima produzione originale *Firebird & Rite of Spring* (2022), sulle celebri musiche di Stravinsky, e nel riallestimento di *Waiting for the Barbarians*, ora *Warten Auf Die Barbaren*, in corso di realizzazione.

Le produzioni per i BalletBoyz

Al fine di trarre degli spunti sull’analisi delle mascolinità nella danza di Iván Pérez, occorre soffermarsi sull’esperienza fondamentale e significativa della collaborazione coi BalletBoyz. La compagnia, fondata dagli ex danzatori del Royal Ballet Michael Nunn e William Trevitt nel 2000, si trova nell’anno in cui comincia la collaborazione con Pérez in un momento di grande successo e riconoscimento. Fino al 2008 le produzioni della compagnia prevedevano spettacoli in cui i due direttori si esibivano in pezzi del repertorio “ampio” incontrato nelle loro carriere, o nuove composizioni, talvolta affiancati da danzatrici “star” nel panorama internazionale come Sylvie Guillem in *Rise and Fall* (2004), e producendo l’addio alle scene di Darcey Bussell in *Darcey Bussell, Farewell* (2007). A partire dal 2010, invece, Nunn e Trevitt decidono di ingaggiare un compagnia di danzatori solo maschi, talentosi, belli.

Entrando nella fase successiva dello sviluppo della compagnia, Michael e Billy hanno deciso di prendersi una pausa dalle esibizioni e hanno invece setacciato il paese alla ricerca del talento di ballo migliore e più brillante. Composto esclusivamente da giovani uomini di età compresa tra i 18 e i 24 anni con un ampio spettro di capacità, formazione ed esperienza, sono stati

scelti 8 ballerini per formare questa nuova avventura. I lavori includevano un'esilarante rielaborazione di *Torsion* di Russell Maliphant[...] ¹⁹².

Come è facile immaginare, il successo è molto grande, le *première* avvengono spesso al Sadler's Wells, sede di transito di tutta la miglior danza, specialmente contemporanea, di respiro internazionale. Ivàn arriva ai *BalletBoyz* invitato dai direttori, probabilmente sotto richiesta dei danzatori stessi:

Quando sono arrivato da loro li ho avvertiti: “so che siete rappresentati molto come una *ballet band*, come una specie di *boy band*, siete molto connotati sessualmente sul palco, siete spesso spogliati, in calzamaglia, lavorando molto sull'aspetto omoerotico, ma anche sull'aspetto dell'uomo forte, virile, sessualizzato in questo senso”; dissi che avrei voluto cambiare un po' la direzione, mostrare che sarebbero stati capaci di affrontare un tema, mostrandone le vulnerabilità e coinvolgendo un pubblico senza dover vendere il loro corpo ¹⁹³.

È il 2015, Iván Pérez ha 32 anni e si sente lui stesso un “BalletBoy”, nel senso che è nel pieno dell'esplosione creativa delle sue produzioni più giovanili, ha un corpo ancora molto ben allenato e ben responsivo, dati i molti anni in compagnia. Dopo alcune settimane di lavoro con i Boyz, si crea spontaneamente l'occasione e l'idea che conducono alla produzione di *Young Men*.

Ho iniziato a fare ricerca, nel 2013, sul tema del rischio, del pericolo. Ero molto impegnato nella lettura del libro “The Black Swan” ¹⁹⁴, che parla di come gli eventi siano in grado di cambiare la realtà in maniera esponenziale. Tra questi pericoli ci stanno i disastri naturali, ma anche

¹⁹² dal sito di BalletBoyz, on line <https://www.balletboyz.com/stage> (u.v. 16/06/2022)

¹⁹³Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

¹⁹⁴ Nassim Nicholas Taleb, *The Black Swan: Second Edition: The Impact of the Highly Improbable Fragility*, Random House Publishing Group, United States, 2010.

pericoli creati dall'uomo, e la guerra è uno di questi. È un pericolo creato da noi, verso noi. Poiché la guerra era uno degli argomenti di questa ricerca, abbiamo visto che avendo una compagnia di giovani uomini, della stessa età e nello stesso luogo di questi 'personaggi' possiamo dire, il modo in cui si allenano, il modo in cui interagiscono tra di loro - alcuni tra di loro sono gay, altri no - c'è una fratellanza, una relazione tra di loro, come una specie di romanzo, di racconto. Sembrava che fossero già una truppa, uno squadrone ¹⁹⁵.

Il tema della guerra, dunque, nasce da solo, spontaneamente, nelle ricerche portate avanti da Pérez e BalletBoyz, e in questa ricerca sui rischi la sezione della guerra risulta essere talmente interessante per i direttori della compagnia che decidono di trarne lo spunto per la produzione di un nuovo spettacolo, che diventerà *Young Men*, trovando un supporto nella Commissione per il centenario della prima guerra mondiale (WW1 Centenary Art Commission). Il lavoro è una produzione da subito molto ambiziosa, si chiama il compositore Keaton Henson a comporre una musica da suonare dal vivo, si mira in breve tempo a produrne una versione per il cinema, che sarà realizzata l'anno successivo. Dice Pérez, a proposito del processo creativo dietro a questo lavoro:

Abbiamo lavorato sul tema della guerra, la prima guerra mondiale ma anche la guerra civile spagnola, abbia inserito elementi e storie di periodi diversi, è stato molto interessante vedere i danzatori fare le loro ricerche e lavorare sui loro materiali, scoprire storie ¹⁹⁶.

Ecco cosa intende Pérez quando dichiara di voler rendere un'immagine diversa dei BalletBoyz, voler creare del materiale che parta direttamente dalla personalità, dal gusto, dalla sensibilità degli interpreti, che, similmente al *modus* di Pina Bausch, diventano co-autori, interrogati e

¹⁹⁵ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

¹⁹⁶ *Ibidem*.

messi in gioco nella creazione del proprio materiale. «Durante il processo creativo ho deciso di non voler fare un discorso politico, di non rappresentare cosa vuol dire la guerra, né le sue conseguenze, ma piuttosto l'esperienza dei soldati»¹⁹⁷ dal momento in cui il gruppo di lavoro è composto da giovani uomini - *young men* - in un *range* di età che è quello di un ipotetico esercito:

questi “personaggi” possiamo dire, il modo in cui si allenano, il modo in cui interagiscono tra di loro - alcuni tra di loro sono gay, altri no - c'è una fratellanza, una relazione tra di loro, come una specie di romanzo, di racconto, sembrava che fossero già una truppa, uno squadrone¹⁹⁸.

L'interesse viene posto su questa linea narrativa, una sorta di romanzo sommerso, che coglie le dinamiche di un gruppo di soldati nel loro essere amici, compagni, gruppo, fratelli. Pérez pare porre l'attenzione sui parallelismi fra i danzatori e i soldati, pertanto mette in scena dei soldati che non sono tanto personaggi quanto gli interpreti stessi che riempiono con un'alta percentuale di propria personalità, singola e collettiva, le figure in scena: «mentre componevo, ogni danzatore trovava il proprio posto, usando le loro caratteristiche proprie e naturali»¹⁹⁹. I ruoli e le diversificazioni vengono date secondo le dinamiche che emergono nella sala prove, ad esempio Bradley Waller diventa il lottatore buono, il più convinto, il più forte, quello pronto a sudare più degli altri. Un elemento interessante da far presente è l'ingaggio in compagnia, oltre agli undici danzatori uomini di due interpreti femminili, che appaiono poco, ma che comunque creano un contrappunto all'azione tutta al maschile, in momenti anche di passo a due o trio con gli uomini.

¹⁹⁷ Dall'intervista a Iván Pérez su *Young Men*, on line: <https://www.youtube.com/watch?v=CRgvxOQK1cE> (u.v. 16/06/2022)

¹⁹⁸ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

¹⁹⁹ Dall'intervista a Iván Pérez su *Young Men*, cit.

La scena e i costumi, nell'allestimento originale ²⁰⁰ per il Sadler's Wells, sono molto semplici e scarni; la scena molto buia, illuminata da proiezioni che richiamano ora i boschi, ora le trincee, ora un mio a mattoni. I costumi assolutamente de-storicizzati, che richiamano le vestimi militari di inizio ottocento, con un accenno al pantalone alla zuava, camicie colorate di diversi colori, in alcune sezioni tute che richiamano l'aviazione e scarponi tipo militari, vogliono suggerire un'idea lontanamente soldatesca, ma in qualche modo sbaragliata e decontestualizzata dalla realtà storica. L'opera nel suo insieme risulta un montaggio, un assemblaggio di diverse sezioni o quadri a cui il coreografo dà dei titoli, lunghi comunque dall'essere narrativa o didascalica, piuttosto suggerendo alcuni spunti che possiamo rintracciare o leggere alla luce della loro denominazione. Tra le sezioni messe in scena si mettono in risalto due in particolare: quella intitolata *Training a soldier* e quella dal titolo *Shell shock*. *Training a soldier*, nella prima parte della *pièce*, è un movimento che cattura esattamente le tensioni dell'allenamento di base, un po' in stile Marines, con movimenti energici, sportivi, estenuanti, alternati a pause sistematiche in un continuo cambiamento di formazioni e disposizioni di figure nello spazio. All'inizio di questa sezione, articolata secondo un continuo scambio di posizioni, canoni, pose, salti, cadute e scivolamenti a terra, il gruppo si muove in maniera paritaria, non si evincono particolari dinamiche tra i componenti del gruppo. Fino a quando queste non salgono in un crescendo di energia e tensione con l'individuazione di una sorta di "capo commando", Matt Reese, che allena e urla furiosamente in faccia agli altri soldati, in un sorta di prova di coraggio, pazienza, sforzo - vengono in mente, fra le altre, alcune scene di *Full Metal Jacket* - concentrando la propria rabbia contro il soldato Bradley, nel ruolo dell'impavido, puro di cuore duro a morire. Il conflitto,

²⁰⁰ Faccio riferimento alla registrazione dello spettacolo dal vivo, disponibile sulla piattaforma Marquee (u.v. 16/06/2022)

la disperazione, la rabbia, accompagnate dall'orchestrazione serrata di Henson, emergono in questo segmento, portando a una sensazione di dramma romantico ²⁰¹ che si scioglie con la caduta a terra dei due, fine di un duello estenuante, in cui vince chi più resiste. La danza dei due uomini è un alternarsi, non sempre attraverso il contatto, di forme possenti, volumi ampi, messi in bilico dalla perdita di forza e equilibrio, in verticali o *penchées* fuori asse, salti e cadute, momenti di riposo e respiro a terra, come in una lotta nel fango. Se leggiamo la danza di Iván Pérez come «una continua negoziazione tra forza e vulnerabilità» ²⁰², ne abbiamo qua un esempio lampante, dove però non è lasciato spazio all'esitazione, alla morbidezza, al respiro che contraddistinguono in genere le sue coreografie.

L'altro segmento, particolarmente significativo e richiamata dalla critica, è lo *Shell Shock*, interpretato da Andrea Carrucciu. Il termine *shell shock* (traducibile in italiano come “shock da combattimento” o “shock da granata”) si usava per definire una serie di disturbi riportati da molti soldati ed ufficiali durante la Prima Guerra Mondiale. Charles Myers ipotizzò che le lesioni cerebrali fossero una conseguenza della vicinanza ai bombardamenti, dovute al rumore eccessivo e all'avvelenamento da monossido di carbonio, ma non era così, i danni cerebrali erano presenti anche in soggetti lontani dai bombardamenti ²⁰³. La guerra era terminata, le battaglie finite, ma i soldati avevano flashback, incubi, attacchi di panico, ansia, tendenze suicide, aggressività ingiustificata, squilibrio e depressione. E ancora palpitazioni, tremori, paralisi. Nel processo di interrogazione e creazione con i danzatori, Carrucciu raccoglie materiale su questo tema:

²⁰¹ «Quando ho incontrato Keaton Henson, ho avuto questa sensazione di un artista Romantico e Rock'n Roll [...]» dall'intervista a Iván Pérez su *Young Men*, cit.

²⁰² Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

²⁰³ Nell'ambito italiano ci si riferiva alle vittime di questi episodi come a “scemi di guerra”.

mentre indagavamo questo argomento, Andrea stava seguendo una sua ricerca personale, era molto sensibile anche solo nel guardare i video che mostrano lo stato in cui riversavano questi uomini, e anche il fatto che erano soprannominati 'codardi', questa idea di uomini irruenti e di baldoria in opposizione ai codardi. Al tempo della prima guerra mondiale non si avevano i mezzi per capire che la mente dei soldati a quel livello doveva essere preparata a grosse resistenze e shock, non sapevano sostanzialmente come gestire questi alti livelli di pressione, quindi subivano un trauma, e alla fine venivano chiamati codardi ²⁰⁴.

Basandosi sui materiali d'archivio disponibili online ²⁰⁵, si costruisce un assolo disturbante e stridente, anche musicalmente, con l'interprete solo, in mutande, impossibilitato a camminare e a tenere alcuna posizione, pedissequamente seguendo i movimenti del soldato nel video d'archivio. Un'immagine del genere, che rivela completamente la vulnerabilità del l'uomo, vittima del suo corpo, arreso e incapace a muoversi, in preda a un ipertono muscolare che lo immobilizza e lo costringe a terra (figura 22). Questa rappresentazione rende l'interprete completamente isolato dal suo contesto, solo, ermeticamente chiuso, fuori da ogni possibilità di comunicazione. In aiuto a Carrucciu, arriva un altro danzatore, Leon Poulton (figura 23), che lo sostiene, lo previene dagli urti, dal pericolo, si prende cura di lui abbracciandolo, parando i colpi dell'altro ma non bloccandolo, piuttosto assistendolo.

Nel duetto, un uomo sostiene l'altro in modo sensibile e premuroso mentre l'altro cerca di camminare mentre le sue gambe si piegano sotto di lui. Invece di nascondere le sue vulnerabilità, quest'ultimo si sta aprendo per influenzare ed essere influenzato da un altro. Questo consente una performance molto diversa della mascolinità rispetto al personaggio

²⁰⁴ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

²⁰⁵ Data l'incredibile somiglianza, che non può essere casuale, si ipotizza che uno dei video che Carrucciu abbia consultato sia questo: https://www.youtube.com/watch?v=S7Jl19_EiyA (u.v. 16/06/2022)

distaccato e corazzato trasmesso dalla banda di ballerini maschi in, ad esempio, *Enter Achilles*. Da un punto di vista del ventunesimo secolo, indica un potenziale per andare oltre un senso di diritto leso resistendo all'impulso di colpire quegli attori sociali che alcuni uomini potrebbero accusare come causa del loro senso di rifiuto e isolamento ²⁰⁶.

Si tratta di una mascolinità diversa, nuova rispetto al modello di *Enter Achilles* ²⁰⁷, come sottolinea Burt, che addirittura la indica come una possibile nuova strada da seguire e perseguire nel nostro presente e futuro. Ma si tratta anche di empatia, di compassione e di disvelamento delle fragilità del soldato-uomo, nella sua essenza più intima, nuda. Nella suo essere spoglio e disadorno, privo di *pathos* e dramma, il frammento *Shell shock*, apprezzato e ricordato in tutti gli articoli e le recensioni lette, è il momento più alto e significativo dell'intera *pièce*, «la prova di una visione sottile e compassionevole» ²⁰⁸. Affrontare il trauma e la sofferenza, ed eventualmente il recupero, è il modo di raffigurare questa mascolinità fragile e vulnerabile dell'uomo in *Young Men*, in una cornice pseudo storica, la guerra e i soldati tratteggiati per contorni e indizi, che crea del soldato la metafora dell'uomo, del giovane uomo - "young man" - sotto le mentite spoglie del soldato alle prese con i traumi e le ferite della sua persona, esaminate attraverso la lente degli eventi storici e dei traumi condivisi dell'uomo in guerra.

²⁰⁶ «In the duet, one man supports the other in a sensitive, caring way as the other tries to walk while his legs give way and fold under him. Instead of hiding his vulnerabilities, the latter is opening himself up to affecting and being affected by another. This enables a very different performance of masculinity to the detached, armoured persona conveyed by the gang of male dancers in, for example, *Enter Achilles*. From a twenty-first century point of view, it points towards a potential to move beyond a sense of aggrieved entitlement by resisting the urge to hit out against those social actors who some men might accuse of causing their sense of rejection and isolation.» Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit. p. xviii.

²⁰⁷ Vedi il capitolo 2.

²⁰⁸ «The shell-shock section, distanced as it is from the physical event of war, is evidence of a fine, compassionate vision», Luke Jennings, *BalletBoyz: Young Men review – far too many sorrowful cradlings*, in «The Guardian», 18 Gennaio 2015, on line: <https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/18/balletboyz-young-men-review-horrors-of-war> (u.v. 16/06/2022)

Il secondo lavoro in esame, sempre frutto della collaborazione con i Balletboyz, è *Human Animal*, un frammento nello spettacolo dal titolo *Fourteen Days* (2017). In questa produzione sono stati messi insieme quattro coreografi, Craig Revel Horwood, Javier de Frutos, Pérez e Christopher Wheeldon, che i direttori Nunn e Trevitt hanno abbinato a quattro compositori, rispettivamente Scott Walker, Charlotte Harding, Joby Talbot e Keaton Henson. Sono state concesse due settimane per creare brani – da cui il titolo – che esplorassero e giocassero con l'idea di equilibrio e squilibrio. I quattro pezzi fanno parte di un programma, insieme a *Fallen* (coreografia di Russell Maliphant) dal repertorio esistente dei BalletBoyz.

"L'idea era che avrebbero potuto dedicare due settimane alla creazione del materiale e poi gli ultimi due giorni a modificarlo, oppure avrebbero potuto finirlo il primo giorno e continuare a modificare", afferma Nunn. "Dare a un coreografo completamente libero sfogo non è sempre il modo migliore per ottenere il miglior lavoro. Abbiamo lavorato con tutti loro in precedenza e con ognuno di loro c'era qualcosa che volevamo esplorare ulteriormente". "Siamo sempre stati determinati che questa sarebbe stata una compagnia di repertorio e non guidata da coreografi, quindi non si sta vedendo il lavoro di una sola persona" ²⁰⁹.

Human Animal è sostanzialmente un "corto", dura circa dieci minuti, che indaga sulla negoziazione tra le caratteristiche dell'uomo e dell'animale, anche questo partendo dal materiale dei danzatori stessi:

²⁰⁹ «“The idea was they could spend two weeks creating the material then the last couple of days editing it, or they could finish it on the first day and continue tweaking,” says Nunn. “Giving a choreographer completely free rein isn’t always the best way to get the best work. We’ve worked with all of them before and with each there was something we wanted to explore further.”“It’s such a challenge as a dancer to dance in maybe five different styles over the course of one evening,” adds Trevitt. “We were always determined that this would be a repertoire company and not choreographer-led, so you’re not seeing the work of just one person.”» Hilary Rose, *Flexy and sexy — why we’re still mad about the BalletBoyz*, in «The Times», 7 Ottobre 2017, online: <https://www.thetimes.co.uk/article/flexy-and-sexy-why-were-still-mad-about-the-balletboyz-hsc3xpcnj> (u.v. 16/06/2022)

Abbiamo iniziato con un'improvvisazione di uno dei danzatori, interpretava un cavallo, e il materiale era proprio il suo, veniva dalla sua intuizione personale, e il lunedì della seconda settimana io stavo costruendo una pièce intera, poi sono venuti i direttori e hanno identificato, in un minuto particolare, uno speciale potenziale, e quindi la coreografia è stata montata in quattro giorni. Abbiamo identificato il linguaggio, lo abbiamo scomposto, e quando era completata, il compositore è arrivato (Joby Talbot), e poi ha composto le musiche ²¹⁰.

L'idea di partenza è quindi una disamina delle movenze animali assunte dal corpo dell'uomo. L'approccio a questo corto è sicuramente più leggero e "spensierato", frivolo, rispetto al coinvolgimento emotivo e drammatico di *Young Men*. Si sottolinea anche il fatto, non di poca rilevanza, che i sei interpreti del pezzo hanno ballato tutti anche in *Young Men* e partecipato al suo processo creativo, quindi hanno molta dimestichezza con il lavoro di Iván e le modalità di allestimento della pièce. Eppure, rispetto al lavoro precedente, *Human Animal* aggiunge una riflessione importante, che in nessun modo sembra affiorare prima: l'estro, l'*extravaganza*, un aspetto spassoso, divertito e narcisistico, che evoca le pratiche e le rappresentazioni *queer*, modaiole, dandy. La dicotomia di questo spettacolo sta tra il materiale animale, il galoppo, il salto il lavoro delle gambe e dei piedi, e il corpo dei danzatori, gambe scoperte e slip, con il torso vestito di camicie a fantasie sgargianti e floreali, a manica lunga (fig. 24).

Il gioco in realtà è arrivato quando dovevamo decidere i costumi. Abbiamo deciso che, siccome di solito è il torso degli uomini che viene mostrato, e vengono nascoste le gambe, per un certo ideale di bellezza sul torso maschile, ma nel momento in cui nascondi il busto e mostri le gambe nude, viene fuori una certa ambiguità. Abbiamo scelto per questo aspetto un pò tropicale, che dava un certo senso di alterità, isolato dalla realtà, perché c'era un'incongruenza, data da un certo senso di sensualità, ma sobria, abiti

²¹⁰ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

divertenti ma non c'era nessun tipo di divertimento nelle espressioni dei danzatori, ma il loro look era scherzoso, poi le gambe, c'era molto lavoro di gambe, anzi quasi esclusivamente un lavoro di gamba perché il torso non faceva molto, c'era molto galoppare, saltare, spennellare, calciare, i piedi erano molto importanti, la dinamica del lavoro delle gambe, che in realtà è molto connesso all'atteggiamento femminile ²¹¹.

Introducendo questo contrasto, Pérez apre a un discorso di riflessione di genere sul danzatore uomo e la sua messa in scena, attraverso l'immagine dei BalletBoyz, spesso poco vestiti sulla scena, con la *mise* di Ted Shawn ad His Men Dancers, spessissimo adottata nelle coreografie moderne. È come se coprendo i busti di questi danzatori, per di più con fantasie floreali e tropicali, e scoprendone le gambe, Iván Pérez stesse ribaltando completamente la figura del danzatore stesso e del suo *machismo* da Adone, lasciando spazio a una sfumatura decisamente più femminile, un'immagine effeminata eppure esaltante la bellezza degli interpreti:

Human Animals di Iván Pérez è un glorioso atto d'accusa, o forse un omaggio, al bisogno dell'artista di essere visto. Allo stesso modo, sembra essere un commento ironico sulla bellezza dei ballerini. Vestiti con sgargianti camicie in stile anni Settanta e a gambe nude, sei membri dell'ensemble trotterellano instancabilmente al ritmo della maestosa colonna sonora di Joby Talbot, raschiando i talloni per terra e cambiando le posizioni dei piedi ai sottili svolazzi degli archi. La loro routine diventa esasperante da guardare quanto deve esserlo da ballare. È come se questi

²¹¹ *Ibidem*.

"animali" fossero stanchi di essere belli, pavoneggiarsi e ballare al ritmo di una frusta ²¹².

Centrale è la questione del contatto, completamente inesistente, consistendo la coreografia in una serie alternata e intricata di ritmi diversi assemblati in crescendo, quasi sempre all'unisono, con un'esplosione verso il canone e la separazione in due o tre gruppi nella parte finale, Per il resto la coreografia è eseguita sempre in cerchio, come un rondò da equitazione, con i danzatori in fila. Eppure la sensualità e la forza sono sempre presenti, la prima espressa attraverso la sinuosità dei *brush* dei piedi sul pavimento, la seconda nei salti, degli *jetés* alti ma con le gambe pochissimo divaricate, che ricordano il salto dell'ostacolo. Lo stile stesso è un punto di incontro tra l'istinto dell'animale, il cavallo, e la sua tecnica, il *dressage*, spesso richiamato alla mente. L'istanza della mascolinità, integra e stoica, è messa a repentaglio in *Human Animals* con questo continuo rimbalzo tra naturale- istintuale e formale-domato, con un richiamo anche nella fisicità divisa fra i muscoli delle gambe, nervosi, scattosi, sinuosi e il torso, immobile, coperto, addobbato da motivi floreali, richiamando un senso di pericolosità primordiale in contrappunto alla bellezza formale intesa come costruito culturale.

***The Male Dancer* all'Opéra Garnier**

Con il 2018 si va incontro ad un titolo fondamentale nella carriera di Iván Pérez, *The Male Dancer*; questo lavoro è un'occasione che tocca appieno le riflessioni sul danzatore e del maschio, del ballerino propriamente detto, una celebrazione che corre sul filo della sacralità e

²¹² «“Human Animals” by Iván Pérez is a glorious indictment of—or possibly homage to—the performer’s need to be seen. Equally, it appears to be a wry comment on the beauty of dancers. Clad in garish seventies style shirts and barelegged, six of the ensemble exhaustively trot round and round to Joby Talbot’s majestic soundtrack, scraping heels on the ground, and changing foot poses at the subtle flourishes of the strings. Their routine becomes as maddening to watch as it must be to dance. It is as though these ‘animals’ are tiring of being beautiful, preening, and dancing on cue to the crack of a whip.» Lorna Irvine, *Balancing Delicacy and Deadlines*, *BalletBoyz perform “Fourteen Days”*, in «Fjord», 9 Novembre 2017, online: <https://fjordreview.com/fourteen-days-balletboyz/> (u.v. 16/06/2022)

del pittoresco pop. *The Male Dancer*²¹³ viene preso in esame come caso di studio in questo paragrafo, per tirare una somma sulle possibilità poetiche, narrative e sceniche della *mise en scene* del ballerino e della sua storia. Iniziamo dallo spettacolo stesso.

Siamo nel tempio della danza occidentale, all'Opéra Garnier di Parigi. Aurelie Dupont, direttrice artistica dell'Opéra, organizza una *soirée dansante* dal titolo quantomai didascalico *Thierrée / Shechter / Perez / Pite*, di danza contemporanea firmata dai quattro coreografi richiamati nel nome. James Thierré, classe 1974, creatore poliedrico e multiforme, nipote di Charles Chaplin, già prodotto dall'Opéra nel 2000; Hofesh Shechter, rinomato coreografo israeliano acclamato da pubblico e critica nelle maggiori piazze teatrali; la canadese Krystal Pite, coreografia tra le più apprezzate a livello mondiale, amata, copiata, citata da una grande fetta della generazione dei nuovi coreografi. E un giovane Iván Pérez, allora trentaquattrenne, sconosciuto ai più, invitato in questo quartetto per comporre una creazione *ad hoc* per i danzatori dell'Opéra. La sua sezione si intitola *The Male Dancer*, il danzatore uomo²¹⁴; Ramsay Burt, nella sua introduzione alla terza edizione di *The Male Dancer*, rimarca come l'omonimia tra lo spettacolo e il libro sia una sorta di manifesto di comune provenienza, di stretta appartenenza e dialogo tra Iván e il testo di Burt, regalato al coreografo dalla *dramaturg* Jenny Mahla, e sempre tenuto a portata di mano del coreografo durante le prove e il processo creativo. Una scelta pragmatica quella di usare l'inglese "dancer", che affianca così un aggettivo connotativo di genere ad un sostantivo generico, neutro ovviamente.

²¹³ La ripresa video dello spettacolo dal vivo è disponibile streaming in alcuni Paesi, ma non il nostro, sulla piattaforma online ARTE TV.

²¹⁴ «While the ballet's title refers to this book, *le danseur* in French is masculine, and suggests a universal dancer of either sex, while *Le danseur masculin* is grammatical awkward» Ramsay Burt, *The Male dancer*; cit. p. xx.

Un giorno, tra riunioni e prove, ho ricevuto una mail personale da Aurélie Dupont, che mostrava il suo interesse per il mio lavoro. A quanto pare, ha seguito il mio lavoro per anni sul web. Il suo invito divenne ufficiale durante la mia prima visita all'Opéra di Parigi. È un onore per me essere incaricato da questa prestigiosa istituzione che mi ha ispirato a creare un'opera speciale. Lo spettacolo sarà inoltre trasmesso in tutto il mondo nelle sale cinematografiche e sul canale culturale ARTE. È un'opportunità incredibile per condividere il mio lavoro e la mia visione artistica con tutto il mondo ²¹⁵.

In scena abbiamo dieci danzatori, o meglio undici ²¹⁶, tutti diversi fisicamente, abbigliati in maniera diversa, negli sgargianti costumi di Alejandro Palomo, stilista titolare di *Palomo Spain* ²¹⁷, in vesti di differenti fattezze e materiali (figg. 25 e 26). La scena, vuota, è un *tout blanc* sia nel fondale che nel tappeto danza. Le luci, pressoché fredde e statiche, con importanti cambi al caldo e al soffuso nei momenti cruciali dello spettacolo. Pérez decide di comporre la sua danza sulle note di

²¹⁵Carmelo A. Zapparata, *Ivan Perez "The Male Dancer". His first creation for the Paris Opera Ballet*, in «Danza & Danza», 18 Maggio 2018, online: <https://www.danzaedanza.com/it/news/ivan-perez-the-male-dancer.html> (u.v. 16/06/2022)

²¹⁶ «Aurélie Dupont specifically asked me to create a work for ten male dancers of Paris Opéra Ballet. For me, The Male Dancer acts as a vehicle to transgress conventions about gender, sexuality and stereotypes of men on stage. I see it as an opportunity to participate in the current conversation towards gender equality, especially through a context such as Paris Opéra. I auditioned 55 men to select 20 of them. During the audition I shared with them my practice, my relationship to the body and space, and I selected the group in relation to their sensitivity, personality and willingness to participate in a creation within contemporary approach. I was definitely surprised by their desire to encounter new styles which inspired me to create with them», *ibidem*.

²¹⁷ «The Palomo Spain label was born in the spring of 2015, with an ethos that combined the dramatic spirit of the southern Spanish character of Alejandro Gómez Palomo, its designer and creative director, together with a sophisticated and urban street style of London, where he spent his formative years studying at the London College of Fashion. Alejandro's unique and controversial vision, together with his inquisitive character and obsessive attention to detail, earned him the spotlight from the very beginning. [...]As his reputation as a creator of glamorous clothes that were exquisitely made grew, so did his figures, with a 300% rise in sales, whilst celebrity stylists clamoured to get his clothes worn by the likes of Harry Styles, Rita Ora and Miley Cyrus. 2018 turned out to be a milestone year for Alejandro Gomez Palomo and his label. In February, he was invited by the Federation de la Haute Couture et de la Mode to present his autumn winter 18 collection, The Hunting - becoming the first Spanish brand to be invited to do so. With its historical references and sexy, modern twist, the collection became an immediate hit with international press and buyers alike, with particular mention made to the designer's attention to detail. In May, he won Spanish Vogue's Who's on Next prize and in July he presented what Vogue Runway has referred to as his most mature collection yet in spring/summer's Wunderkammer, which showed a more romantic, yet nonetheless transgressive side to the designer.» Dal sito *si Palomo Spain*, online: <https://palomospain.com/pages/about-us> (u.v. 16/06/2022).

Stabat Mater di Arvo Pärt, autore minimalista già particolarmente caro ai coreografi contemporanei (uno su tutti, Mats Ek con *Smoke*, celeberrimo assolo sulle note di *Spiegel im Spiegel* danzato da Sylvie Guillem). Il quadro si apre in sordina, in penombra, con dieci danzatori in gruppo-massa che, partendo da un groviglio mobile e indistinto, tracciano pian piano la propria strada seguendo movimenti indipendenti e autonomi, sul comune accordo della fluidità, della morbidezza, di un *continuum* discreto, naturale e controllato; una sorta di *defilée* in cui i danzatori si presentano e si mostrano con morbida grazia muovendo gli arti, specialmente superiori, esponendoli alla luce “lunare” proveniente dall’alto che tocca iridescente il pellame candido degli interpreti ma anche le preziose sete dei loro costumi. Il coro di *Stabat Mater*, quanto mai minimo e dimesso, quasi un requiem, è l’unico contrappunto all’azione scenica, in cui si susseguono quadri mobili e organici senza soluzione di continuità, momenti di cui non riusciamo a leggere né l’inizio né la fine. Questo inizio, molto solenne, è il momento in cui si svelano e si rivelano gli abiti multiforme dei ballerini.

Quando pensavo ai costumi, Palomo che nel suo lavoro già esplora il *crossgender*, mischiando molti elementi e distruggendo le convenzioni di come un uomo dovrebbe vestirsi²¹⁸, aveva diverse collezioni già confezionate; avevamo poco tempo per convincere l’Opéra de Paris a far vestire i suoi danzatori in quel modo, il che non è stato per niente facile, posso dire. Ci sono stati molti scambi di email, e alcuni dei bozzetti per i

²¹⁸ « The idea of the blurred gender in an idea that has almost been imposed on the definition of the Palomo brand. I understand it can be seen as a genderless brand, but it does have gender, because clothes have gender. It’s inevitable because clothes are cut to fit a man or a woman’s body which are clearly different. What should be genderless is the aesthetic, that’s what we play with, that which is stipulated for men, and for women, when really, if you look back in time, it was the opposite, it was the men who dressed extravagantly. They wore feathers and furs, the most luxurious fabrics, high-heeled shoes, diamonds.. and all that. Then, there was a moment which was the great abdication of masculinity where the suit was established as a men’s attire. Now, we’re trying to go back in history somehow, to when men had the power to wear fabulous clothes, but looking in a contemporary way, even looking into the future. I’m not suggesting that will we start dressing again like Louis XIV, but yes, the freedom and the fortune to enjoy men’s fashion.» Parole di Alejandro Palomo nel corto *Boys, Some Girls and Other Cookies*, diretto da Luis Cerveró, on line: <https://vimeo.com/333806514> (u.v. 16/06/2022)

costumi erano delle repliche di abiti già esistenti, e questo mi ha permesso di fare una presentazione di quella che poteva essere la pièce, i danzatori hanno avuto la possibilità loro stessi di scegliere i loro costumi, quelli in cui potessero sentirsi più a loro agio, e altri tra questi costumi furono fatti appositamente. Questo ha dato modo di creare spazio per ragionare su come il danzatore si relaziona col suo costume, quale storia l'abito racconta. [...] In qualche modo, quello che ho fatto guardando la collezione di Palomo, è stato creare una serie di possibilità, alcune sono più sobrie e semplici, come un pigiama violetto, che è più indirizzato alla sensazione di morbidezza della seta, al colore pastello, che è una soluzione abbastanza sobria, mentre altre soluzioni erano molto più esplosive, queer, altri ancora avevano una sorta di taglio militare, sul verdone, con degli spacchi e delle aperture, quindi una sorta di disegno sartoriale ma con richiami alla mascolinità militare; anche nei corpi, erano pelati, e queste differenze creavano una rota di racconto. La questione dei costumi ha aperto a una molteplicità di diverse narrazioni, un *range* di possibilità di guardare all'uomo e a tutte le possibilità di re-immaginarlo. È stato molto divertente e giocoso portare e raccogliere i costumi insieme, in contrasto con la musica di Arvo Pärt, che creava un dialogo molto più forte perché *Stabat Mater*, una musica sacra, creava una sensazione di santità, di onnipresenza ²¹⁹.

Ogni danzatore è un individuo, unico, con la propria sensibilità che risponde ad un diverso abito, c'è chi indossa un enorme vestito fiorito, chi un pigiama di seta, chi un abito che ricorda uno stile militare. La danza stessa, nelle prime sezioni, prevede raramente dei momenti di unisono, prevale una qualità di movimento liquida, costante, morbida, tranquilla, cristallina. Ad evocare la storia del ballerino sulla scena, finita la serpentina di inizio, vediamo in primo piano il danzatore Stéphane Bullion incarnare le mitiche pose di Nijinsky nel *faune*, in più momenti, muovendosi in orizzontale con mani e gambe a riproporre le figure plastiche del celebre danzatore, ma anche togliersi il lungo mantello e baciarsi a terra, così come il fauno con la sciarpa. Si tratta significativamente dell'apertura, ad inquadrare il discorso per il pubblico

²¹⁹ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice

del Palais Garnier, indirizzato verso l'immaginario storico e mitico dei ballerini, delle loro personalità, delle loro storie, delle loro diversità, dei loro spiriti. Sempre la musica sacra suggella costantemente questo senso di religioso, di sacrificale e di divino. Una delle domande che si può fare lo spettatore è se si trova di fronte a dei corpi vivi o a degli spiriti, delle anime, silfidi colorate in abiti di seta ²²⁰, o a uomini fatti di sangue e desiderio. Nel momento successivo, abbiamo un breve passaggio di testimone al danzatore Marc Moreau. Vestito di una tuta rosso-rosa brillante, le lunghe braccia bianche lasciate nude, Moreau nel suo assolo assume delle forme più classiche, *attitude croisée* e *arabesque* spesso, ma con un'attenzione alle braccia che passano dal richiamare i cigni di Bourne di *Swan Lake* alle braccia di Nijinsky in *Le spectre de la Rose* (cfr. fig. 26), la cui posa è richiamata e moltiplicata chiaramente alla fine dell'assolo, come riportato in fig. 25.

Il libro [*The Male Dancer*, nda] lo ha aiutato a mettersi in relazione con il modo in cui i coreografi precedenti avevano creato il movimento per i ballerini maschi, in modo che potesse trovare nuove domande per se stesso rilevanti per oggi. Questo è sicuramente un ruolo chiave della storia della danza: aiutarci a comprendere il passato per aprire le potenzialità per immaginare il futuro in modo diverso ²²¹.

Segue una breve sezione corale di *port de bras*, lento e largo, con l'accento posto sul disvelarsi delle membra alla luce fredda che cala dall'alto. Proprio dopo un cambio musicale coincide con un cambio nell'illuminazione, con le luci che virano a toni più caldi ma meno luminosi, la scena si infuoca di una luce arancione da crepuscolo e si

²²⁰Cfr lo stigma e lo sprezzo di Janin, capitolo 1.

²²¹ «The book, Pérez told me, helped him place himself in relation to how previous choreographers had created movement for male dancers, so that he could find new questions for himself that are relevant to today. This is surely a key role of dance history: to help us understand the past in order to open up potentials to imagine the future differently.» Ramsay Burt, *The Male Dancer*, cit., p. xix.

alternano momenti di coppie, con un *partnering* alternato tra i diversi scambi di coppie, si va a terra, si scivola, ci sono piccole prese, abbracci, in una danza dimessa e intima, quasi a occhi chiusi.

La sezione centrale del balletto consiste in una serie di duetti uomo-uomo in cui ogni partner è fisicamente intimo l'uno con l'altro mentre si aiutano a sollevarsi o sostenersi a vicenda, il che si culmina in tutte le coppie che eseguono lo stesso duetto all'unisono ²²².

Viene in mente la *pietas* evocata nella sezione di *Shell Shock* di *Young Men*, moltiplicata nello specchio di cinque coppie sulla scena. Ma viene in mente anche l'idea di un momento onirico: «possiamo sognare quando balliamo?» ²²³. Un altro momento memorabile è il passo a due seguente tra i danzatori François Alu e Aurelien Houette ²²⁴; identificabili sin da subito come una coppia diversa, caratterizzati da una fisicità comune sottolineata dalla fattezze dei costumi che richiamano nei colori nel taglio tanto una *mise* militare quanto monacale, i due eseguono un duo che rimanda molto all'istintuale, oltre la danza, con un codice linguistico completamente destrutturato e fuori dalla grammatica del balletto. Spesso vediamo i piedi dei danzatori completamente rilassati, i passi a terra privi di ogni ricerca verso la grazia ma piuttosto rimandanti al *floorwork* della break dance. Entrambi calvi, più bassi degli altri e più corpulenti, il loro passo a due è la voce contrastante alla femminilità fiorita e sgargiante degli altri interpreti, un contrappunto più terreno anche perché danzato molto sul pavimento, con un forte contatto fisico, maschio, potente, ma anche qui privo di una qualsiasi allusione verso il desiderio. La parte

²²² *Ibidem*.

²²³ «Can we dream when we dance?», Ivàn Perez Nel trailer dell'Opéra di Parigi dal titolo *Une invitation au rêve*, si vedono bene alcuni passaggi di questo passo a due nella prima parte, online: https://www.youtube.com/watch?v=Ep2_BYhDtgc (u.v.16/06/2022)

²²⁴ *Ibidem*.

finale del gruppo, prima dell'epilogo, consiste in una sorta di accompagnamento dei corpi dei danzatori - morti? addormentati? - verso la fine: il gruppo si unisce e dapprima solleva più volte, in diverse pose, il corpo poco responsivo del danzatore dai capelli lunghi e l'abito fiorito, una sorta di Cristo laico in vesti da Almodovàr che viene deposto dalla croce. Subito dopo, ogni danzatore, a suo turno, viene sollevato in aria, fino alla fine della *pièce*. Sono però sollevamenti dimessi, avulsi di ogni atletismo o intento di stupire il pubblico. L'epilogo di *The Male Dancer*, dopo l'uscita dalla scena dei dieci danzatori, consiste nell'ingresso dell'*étoile* Mathieu Gania (fig. 28), che entra in scena, vestito di una vestaglia gialla, con rifiniture chiomate come un leone. Esegue una serie di passi fluidi, accenna degli *arabesque*, qualche *grand jeté*, ma con un tono dimesso, triste, spento. Ci troviamo di fronte ad un danzatore che si inchina al pubblico, eseguendo *réverence* e inchini di spalle, e pare di vedere il ballerino dopo la performance, nel suo camerino, rimasto solo con sé a dialogare con la sua memoria, che forse è il ricordo di tutti i ringraziamenti e le "chiamate a palco" di tutti danzatori del passato, transitati, cresciuti, applauditi, scherniti, disprezzati, sul prestigioso palco dell'Opéra Garnier.

The Male Dancer è un lavoro che difficilmente lascia indifferente lo spettatore, in parte per le questioni che pone allo spettatore, ma soprattutto per la forza visuale della miscelazione di danza, costumi, luci, musiche e racconto. Innanzitutto lo stile coreografico adottato da Pérez è cristallino, liquido, privo di accenti, anche assecondando lo *Stabat Mater*, così come è privo di decori e fronzoli. È anzi una delle danze più asciutte e minimali composte fin qui da Ivàn, probabilmente per contrastare la ricca sfarzosità dei costumi. Nella critica al pezzo, si leggono commenti come «L'insopportabile leggerezza della coreografia, una vaga giustapposizione di movimenti acquatici, priva il pezzo di un impatto significativo,

lasciando poco spazio al talento dei ballerini» ²²⁵, oppure l'idea generale di un'occasione mancata, poco a fuoco: «*The Male Dancer* lascia esitante. Ancora un giovane coreografo [...]sopraffatto dagli eventi.[...] un discorso ultra pretenzioso[...], una scelta musicale non da meno[...] e forse costumi ribelli negli anni '90» ²²⁶. La risposta di Ivàn Pérez, la propone lui stesso:

Ogni arte performativa è un'arte politica, il contesto in cui prende luogo può dargli una maggiore risonanza. L'epicentro della storia della danza e del balletto e delle norme della danza è il teatro dell'Opera di Parigi, e utilizzare quello spazio per fare le affermazioni che io ho fatto, è un atto molto politico, e quindi io, a 34 anni, un danzatore contemporaneo, l'unico danzatore queer nel programma, segnato dall'eteronormatività, e nominato da una commissione per fare una pièce per degli uomini, e ancora io che ho la possibilità per interrogare la mascolinità, perché quando mi hanno chiesto «puoi fare una pièce per solo uomini?», io ho risposto di sì. Ma cosa vi aspettate che io faccia? Nel momento in cui si sceglie un coreografo di trentaquattro anni, giovane, semi-sconosciuto, per rappresentare una nuova generazione che sta là fuori, e che fa questo, in un'altra contesto, quella è diventata una responsabilità che non potevo evitare. E anche se sapevo che ci sarebbero state conseguenze e critiche, perché quello che faccio è potenzialmente politically incorrect, un'incorrettezza che parla anche di queernees, bassa cultura contro l'alta cultura, alcuni critici hanno detto «perché sono vestiti come drag queen?». Questo era il tema: la narrativa drag queen che va all'Opéra di Parigi, la bassa cultura contro l'alta cultura, e questo collegamento è stato qualcosa che io ho rappresentato, ma ha portato delle conseguenze. Alcuni critici, d'altro canto, hanno molto apprezzato la finezza del lavoro, il modo in cui gli interpreti si avvicinano agli altri, la morbidezza, e sì, io mi posiziono come un artista, e ho preso una posizione, e chiunque abbia visto la produzione, tutti gli spettatori inclusi i critici che dovevano scriverne, erano obbligati a prendere una posizione anch'essi. E nelle recensioni si può esattamente vedere quali sono

²²⁵ Jade Larine, *Unbearable lightness. Paris Opera Ballet's contemporary mixed bill*, in «Fjord», online: <https://fjordreview.com/unbearable-lightness-paris-opera-ballet/> (u.v. 16/06/2022)

²²⁶ Amélie Bertrand, *Soirée Thierryé/Shechter/Pérez/Pite – Ballet de l'Opéra de Paris*, online: <https://www.dansesaveclapluume.com/en-scene/777151-soiree-thierreeshechterperezpite-ballet-de-lopera-de-paris/> (u.v. 16/06/2022).

i punti di vista sulla società. Il dialogo è stato aperto, grazie a questa pièce, e questo era uno dei miei intenti, aprire un dialogo ²²⁷.

La questione più controversa messa in scena è la volontà di una messa in mostra di un'identità negata e nascosta nei secoli dell'ascesa del balletto e della danza, come dice Pérez in un'intervista:

Quando ho iniziato a immaginare questo nuovo pezzo per dieci ballerini, volevo guardare più da vicino come i ballerini maschi sono stati presentati sul palco nel corso della storia. Il libro di Ramsay Burt contestualizza questa storia, dal balletto classico alla danza postmoderna. Il ballerino scomparve dalle scene, prima di riapparire grazie a Vaslav Nijinsky e ai Ballets Russes, nel 1909 a Parigi. Da quel momento, molti coreografi hanno presentato la loro visione del ballerino maschio. Con il mio pezzo ho voluto esplorare la pluralità delle mascolinità sul palcoscenico dell'Opera di Parigi, e quindi partecipare al dibattito contemporaneo sui generi e la loro fluidità ²²⁸.

Alla luce di queste dichiarazioni, si sottolinea come *The Male Dancer* possa essere letto secondo più livelli: il primo, un messaggio politico, un po' provocatorio, come provocatoria può essere l'arte per Iván Pérez ²²⁹; la rilettura e la rivendicazione storica del ballerino maschio, sulla falsariga delle tesi di Ramsay Burt; una chiave di interpretazione della storia personale, non solo di Pérez, in quanto interprete e coreografo omosessuale, ma anche della storia di tutti i ballerini, portatori della loro

²²⁷ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice.

²²⁸ «Lorsque j'ai commencé à imaginer cette nouvelle pièce pour dix danseurs, j'ai voulu me pencher plus précisément sur la façon dont les danseurs masculins ont été présentés sur scène à travers l'histoire. Le livre de Ramsay Burt contextualise cette histoire, du ballet classique à la danse post-moderne. Le danseur masculin a disparu des scènes, avant de réapparaître grâce à Vaslav Nijinsky et aux Ballets russes, en 1909 à Paris. Depuis cette époque, de nombreux chorégraphes ont présenté leur point de vue sur le danseur masculin. Avec ma pièce, j'ai voulu explorer la pluralité des masculinités sur la scène de l'Opéra de Paris, et participer ainsi au débat contemporain sur les genres et leur fluidité» Delphine Roche, *À l'Opéra de Paris un ballet queer s'attaque à la virilité*, in «Numéro», 5 giugno 2018, online: <https://www.numero.com/fr/culture/danse-opera-de-paris-palais-garnier-the-male-dancer-palomo-spain-ivan-perez> (u.v. 16/06/2022).

²²⁹ «potrei essere provocatorio. Ma se sono riuscito a fare *The Male Dancer* all'Opéra di Parigi, perché dovrei stare attento ora? A volte si può provare a tenere un profilo basso, e fare quello che ci si aspetta, [...] ma io non voglio farlo, ed è questo che mi tiene vivo» Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice.

individualità e identità, fisica, sociale, sessuale; un'oscillazione continua, liquida, senza soluzione alcuna, tra due dimensioni messe in mostra in questo quadro: il sacro e il sacrilego, l'istituzionale e il popolare, il consentito e il proibito.

Superare il *gender*: altre soluzioni

In quest'ultimo paragrafo si prenderanno in analisi alcuni lavori di Ivàn Pérez, alla luce dei loro riallestimenti e la redistribuzione dei ruoli di genere nel passaggio dalla forma originale ai rispettivi *revival*. Iniziamo dicendo che una costante, nel lavoro del coreografo, è la creazione di nuovi pezzi, e la riproposizione e il riallestimento di altri. Questo accade è accaduto in particolare per *Flesh*, riallestito anche rettamente a Chicago, tutte le produzioni nate in seno a Korzo, e i lavori nati all'interno dell'esperienza di *INNE*. Nel riproporre i suoi lavori, Ivàn Pérez ha la possibilità di scegliere due strade: riproporre la coreografia esattamente come concepita, è il caso di *Flesh*, del duo *Kick the Bucket*, di *Exhausting Space*; oppure di modificarne completamente l'aspetto, trasfigurando l'originale proponendo un ben diverso numero di interpreti (è il caso di *Becoming*, inizialmente nato come trio, poi allestito a Taipei per 25 danzatori, in seguito a Heidelberg per dieci interpreti) oppure cambiandone i connotati per via di una trasposizione completamente differente, ad esempio *The inhabitants*, performance *site specific* che nell'allestimento del 2018 a Heidelberg ha sicuramente un aspetto ben diverso dall'originale di Bassano del Grappa, oppure come presumibilmente sarà *Warten aut den Barbarien*, adesso in corso di creazione, dall'originale *Waiting for the Barbarians*.

Si inizierà a guardare le possibilità del duo *Kick the Bucket* nelle sue riprese. Composto originalmente nel 2011 in collaborazione con gli

interpreti Christopher Tandy e Marina Mascarel ²³⁰ e ispirato al saggio di Eckhart Tolle *The Power of Now* ²³¹, si tratta di un duo che indaga il senso stesso della vita, il racconto di due corpi che indicano attraverso il movimento, mai didascalico né tanto meno allegorico, le dinamiche comuni della vita mettendone in scena gli opposti, che sono soprattutto la vita stessa e la morte ²³².

È iniziato tutto con Marina e Christopher, nel 2011, io venivo appena da *Flesh*, che era in realtà molto eteronormativo, era ispirato ai miei genitori, quindi mostrando in un'ottica molto eteronormativa i ruoli di genere, ma poi ho realizzato che facendo così stavo enfatizzando i ruoli del *gender* per la società, e quello che rappresentavo era riprodurre i perfetti canoni eteronormativi di coppia. Quando ho deciso di fare un duetto con Christopher e Marina, non era perché volevo fare una storia romantica o romanzata, ma perché ero affascinato da queste due persone ²³³.

Kick the bucket, perché questo titolo? Quali significati vuole evocare? Se da un lato l'idea di dare un calcio ad un secchio innesta una serie di situazioni più o meno dinamiche, legate alla rottura di un equilibrio, di una stabilità di un corpo nello spazio, in inglese quest'espressione idiomatica significa informalmente “morire, tirare le cuoia, tirare il calzino”. E dunque si ha inevitabilmente a che fare con la morte. E con le parole, le etichette, il significato che l'uomo attribuisce alle parole, e che la danza, muta, non fa. Infatti il duo si apre con Mascarel che recita delle

²³⁰ un *tesseri* è disponibile sul canale Youtube di Iván Pérez, online: <https://www.youtube.com/watch?v=xKapqPWgOUw> (u.v. 16/06/2022)

²³¹ Eckhart Tolle, *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*, United States, New World Library, 2010

²³² «Is man conscious of his own existence? Are we strong and sensitive enough to get the most out of life? Kick The Bucket is a duet filled with extreme emotions, according to Iván with a more positive slant than the saying 'kick the bucket' would suggest. It's not about dying per se, though perhaps one can only truly live when one, figuratively speaking, dies» dal programma di *Kick the Bucket*

²³³ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice.

battute su questo tema, aprendo con «words, words, words...». Parole, silenzi, morte, e quindi vita. Una costruzione per coppie antitetiche che sempre si mostrano e si nascondono in questo duo, a cui possiamo aggiungere la dicotomia amore-odio, insieme a tutta un'altra serie di contrari molto efficaci: violenza-tenerenza, passione-disprezzo, corpo-anima.

Continuavamo a porci la domanda «come possiamo riprodurre questa relazione in una maniera inaspettata per una relazione di coppia?, come possiamo far capire al pubblico che il gender non ha niente a che fare con questa relazione?», quindi questo era il nostro sforzo costante per equalizzare questa relazione, anche se a causa delle proporzioni del corpo, lei veniva sollevata molte volte, ma anche lui è molto manipolato da lei, e questo tiene l'equilibrio fra i due ²³⁴.

La costruzione non è narrativa, non si narra una storia, eppure si ha l'idea di trovarsi di fronte a una sorta di strano romanzo scomposto, astratto, eterogeneo, smontato e riassembleto, i cui segmenti diventano un collage al cardiopalma di molti stati della vita delle relazioni interpersonali; in un frammento memorabile e di alto livello anche interpretativo, vediamo gli interpreti letteralmente sfumare dalla lotta furiosa fino al solleticarsi intimo, come due giovani innamorati, ed in un attimo le risa si trasformano in una disperata inerzia mortale, una stanchezza cosmica e disperata che si tinge di morte. Le situazioni si susseguono secondo una funzione di continuità inesorabile e silenziosa, seguendo la logica della dissolvenza incrociata che intavola continuamente delle sezioni diverse, la vertigine del cambio di modulazione è un'idea a cui si ammicca ma che il coreografo ci fa solo percepire in modo edulcorato, con sapiente scrittura del *continuum* coreutico. Le musiche di Aaron Martin, chitarre, voci e suoni elettronici,

²³⁴ *Ibidem*.

un humus eterogeneo alternato di brevi silenzi, sono limpide e squillanti come acqua fresca, il suono delle campanelle evoca in più momenti un ambiente pastorale, e quindi animale, che trova la sua eco nel momento in cui la danzatrice letteralmente cavalca il dorso del suo partner-cavallo, con portamento fiero e sinuoso. La musica e i suoni della scena (alcuni atterraggi violenti sul terreno, lo schiocco della pelle sulla pelle) insieme ai suoni verbali (sia le parole di presentazione dell'interprete, ma anche la *phoné* stessa dei danzatori che ridono, respirano, piangono) e dunque l'apparato uditivo si accorda bene all'apparato visivo. Il disegno luci, che cambia spesso atmosfera, tagli e situazioni, ovvero si passa dai toni caldi e ambrati di alcuni segmenti particolarmente teneri ad un'ottica fredda da camera mortuaria, in cui il neon glaciale rende quasi iridescente la carne dei danzatori. In meno di trenta minuti, Iván Pérez ha costruito un piccolo gioiello di vita, seppur non diegetico, che racconta tutto e niente, che allo stesso tempo è - o non è - tanto una finzione vera quanto una finta realtà.

Al di là della *pièce* stessa, risulta molto interessante notare la deriva che ha preso questo duo in due suoi riallestimenti: quello per *Zfin Malta Ensemble*, nel 2017, sotto la direzione di Mavin Khoo, che ne è anche interprete, per due uomini ²³⁵ (fig. 29), e quello per *Lava*, Tenerife, nel 2020 per le due danzatrici Amanda Rubio e Emiliana Battista Marino ²³⁶ (fig. 30).

come possiamo far capire al pubblico che il *gender* non ha niente a che fare con questa relazione? [...] Era la prima volta che provavo ad approfondire questo aspetto e, poiché durante la creazione questa domanda era già evidente, è stato molto facile quando Mavin Khoo mi ha chiesto se sarei

²³⁵ Mavin Khoo e Gabin Corredor, nella serata *Double bill*, divisa in due parti, trailer su Vimeo online: https://vimeo.com/190073325/210b9872d7?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=36603496 (u.v. 16/06/2022).

²³⁶ un estratto dalle prove, online: <https://www.youtube.com/watch?v=VrPaYgAVjaI> (u.v. 16/06/2022).

stato disposto a trasformarlo in un duetto per due uomini, certamente, non era importante allora, non sarebbe stato importante adesso. E questo ha anche aperto all'opportunità di riallestirlo per due donne, per Lava, Tenerife. Parlare del *gender* ed esplorare il *gender* in scena ha molte sfaccettature, ci sono molte possibilità per farlo, a volte si possono enfatizzare i codici o neutralizzare i ruoli di genere, si possono mischiare il cast, questo è un modo per mostrare che, in questo caso, il gender è fluido e non ha niente a che fare con le nostre capacità di fare qualcosa, noi connettiamo molto il genere e le capacità - cosa può fare un uomo o una donna? ²³⁷.

Parlando e curando il riallestimento a Malta, Christopher Tandy, nel ruolo di *répétiteur*, dice che nel tempo *Kick the bucket* è cambiato sostanzialmente, passando da una riflessione sulla coppia allargandosi verso l'identità della *performance* e del *performer* ²³⁸. Possiamo leggere in questa chiave la naturalezza con la quale è stato possibile il *restaging* per danzatori dello stesso genere, perché ha preso dei connotati che hanno evaso le dinamiche della dicotomia donna e uomo, in qualche modo epurando l'interprete dal suo sesso, astraendolo verso l'essenza del *performer* in quanto essere oltre al sesso, idealizzato e allo stesso tempo corporeo, non dissimilmente ai *male dancers* dell'Opéra Garnier. Un altro elemento degno di nota sono i costumi di *Kick the Bucket*, che consistono sostanzialmente in una tuta *unisex* che è la stessa in ogni messa in scena indicata. *Kick the bucket* viaggia sulla doppia strada della forma stabilita, fissata e immutabile ²³⁹ e della molteplicità degli interpreti con tutte le combinazioni possibili, come visto negli allestimenti recenti. La stessa cosa accade nell'ultimissimo lavoro presentato a Heidelberg, *The Firebird*

²³⁷ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice.

²³⁸ KICK THE BUCKET - Interview with Christopher Tandy, online: https://vimeo.com/120503411/79597c2a3c?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=36603496 (u.v. 16/06/2022).

²³⁹ Durante una conferenza aperta online dello scorso anno, in occasione del rilascio online di *Momentum*, Pérez ha detto che ci sono alcuni lavori che non cambiano, che sono stabili nella propria forma, e *Kick the Bucket* è uno di questi.

& *The Rite of Spring*: « l'uccello di fuoco è esplorato da un danzatore e una danzatrice, i solo dell'Uccello di Fuoco e del Sacrificio sono a turno interpretati da diversi interpreti, uomini e donne» ²⁴⁰.

L'idea della fluidità del genere, se fluido vuol dire anche liquido, è sondabile anche in *Becoming* (fig. 31), non soltanto per l'attribuzione dei ruoli in base al genere, ma soprattutto per una modalità di *restaging* che va addirittura un passo oltre a quanto avviene con *Kick the Bucket*: in occasione dei riallestimenti, *Becoming* è diventata una pièce estremamente differente dall'originale (figg. 32 e 33), di cui resta una semplice traccia nel concept e degli spunti. La moltiplicazione degli interpreti diventa la soluzione alle divisioni di genere, in una danza quanto più asciutta, fatta di gesti, di scambi ondosì e liquidi, impulsi interni e esterni che plasmano i corpi individuali in un corpo collettivo, un'entità nuova, oltre il genere, composta dell'individualità di tutti i suoi interpreti, che ne sono partecipi e agenti in maniera organica e democratica.

²⁴⁰ Dall'intervista a Iván Pérez, vedi Appendice.



Fig. 22: Andrea Carrucciu nella sezione *Shell Shock* di *Young Men* (2014), foto di Tristram Kenton



Fig. 23: Leon Poulton e Andrea Carrucciu nella sezione *Shell Shock* di *Young Men* (2014), foto di Tristram Kenton



Fig. 24: *Human Animal* (2017) di Iván Pérez, foto di Panayiotis Sinnos



Fig. 25: *The Male Dancer* (2018) di Iván Pérez, foto di Agathe Poupenev



Fig. 25: *The Male Dancer* (2018) di Iván Pérez, foto di Agathe Poupenev



Fig. 26, Vaslav Nijinsky in *Le Spectre de la Rose* (1911), L.Roosen



Fig. 27, François Alu e Aurelien Houette, a sinistra, in *The Male Dancer* (2018) di Iván Pérez, foto di Agathe Poupenev



Fig. 28, Mathieu Ganio nel finale di *The Male Dancer* (2018) di Iván Pérez, foto di Agathe Poupenev



Fig. 29, Mavin Khoo e Gabin Corredor in *Kick the Bucket* (2017) di Iván Pérez, riallestito per Zfin Malta Ensemble



Fig. 30, Amanda Rubio e Emiliana Battista Marino in *Kick the Bucket* (2020) di Iván Pérez, riallestito per Lava, Tenerife.



Fig. 31: Majon van der Schot, Christopher Tandy e Wei-yun Chen in *Becoming* (2017), foto di Alwin Poiana



Fig. 32: Dance Forum Taipei in *Becoming* (2018) Taipei



Fig. 33: Dance Theatre Heidelberg, *Becoming* (2019)

Conclusioni

La danza, sia quella di oggi che quella del passato, è una pratica che, come tutte le arti performative, prevede la presenza e l'azione di un corpo. Tale corpo agente, in quanto corpo sociale e corpo politico, è, all'occhio dello spettatore, connotato e visto secondo i valori antropologici, sociali e politici, che la società in cui vive ha trasmesso nello spettatore. Allo stesso tempo, quei valori sono a loro volta entrati nel processo creativo attraverso la figura del coreografo in prima istanza, poi dell'interprete o degli interpreti. Dal momento in cui agli albori della danza teatrale si trovano atti di differenziazione di ruoli, di apprezzamento, di critica a seconda del favore o meno verso un sesso rispetto che all'altro, e dal momento che il contrasto fra uomo e donna è un ingrediente cruciale nella costruzione del balletto in essere, pare naturale che la differenziazione dei generi sia stata a lungo una pratica affermata e naturale; così come pare naturale che la figura del danzatore uomo, adombrato dall'ingombrante ballerina in punta dominante i gusti e le scene di gran parte dell'Ottocento, sia emersa per prendersi i suoi spazi in un secondo momento. Lo stigma verso il danzatore come effeminato, indecoroso e deviato per i suoi gusti sessuali, pare affermarsi negli anni di inizio Novecento con i Ballets Russes, in maniera talmente ingombrante da richiedere agli interpreti maschili posteriori, come Ted Shawn, di dimostrare e ostentare la propria mascolinità attraverso un atto che sfocia talvolta più nell'intento sportivo che in quello artistico. Le soluzioni di

una presa di coscienza del corpo del danzatore maschio come identità, come persona, e come individuo, al di fuori delle aspettative degli altri e della messa in mostra di modelli standardizzati, le possiamo riscontrare in Steve Paxton e nelle pratiche paritarie della contact improvisation, oppure nel teatro di Pina Bausch che mette in dialogo i due sessi talvolta secondo una dinamica degli opposti, talvolta incrociandone le istanze e le necessità, sia da un punto di vista della forma che dei contenuti. L'omosessualità e le problematiche delle comunità gay vedono dai tardi anni Ottanta in poi un moltiplicarsi delle forme e delle possibilità di racconto, attraverso i percorsi più disparati possibili. Il fatto che una delle produzioni di danza negli anni recenti più rappresentate e conosciute planetariamente sia un'opera come *Swan Lake* di Matthew Bourne, fa capire come il tema della revisione del classico, e per osmosi di tutta la danza, in chiave omosessuale, ma anche solo maschile, sia molto vivo e d'interesse fra le istanze della danza dell'oggi. Esiste dunque, nel panorama contemporaneo, una danza che prescindendo le dinamiche della binarietà del genere e che intavoli un discorso paritario tra i sessi? Se si parla di danza contemporanea, la risposta è affermativa, tra la nuova generazione di coreografi alcuni coreografi si sono posti questo problema e hanno composto secondo questa direzione; i lavori più recenti dello stesso Iván Pérez e i suoi stessi riallestimenti, analizzati nel terzo capitolo di questo studio, si pongono su questa strada seppur siano stati realizzati successivamente ad altri lavori fortemente connotati dalle tematiche legate alla differenza tra uomo e donna, come tutte le composizioni con i Balletboyz. *The Male Dancer*, suo pezzo chiave che mette in mostra la storia e le complessità del danzatore dalla sua scomparsa in poi, celebra solennemente l'identità di genere e la "queeritudine" maschile nel tempio della danza occidentale, l'Opéra Garnier di Parigi; i riallestimenti di *Kick the Bucket*, per due uomini o due donne, invece, sono la riprova di una parità dei generi che ne supera le logiche eteronormative oltre che binarie,

mentre esiste un'altra soluzione, come nei *revival* di *Becoming*, che prevede il superamento dei generi attraverso la moltiplicazione degli interpreti, in una scrittura coreografica tanto fluida quanto democratica.

Appendice

Intervista a Iván Pérez ²⁴¹

-La prima domanda, molto semplice, cosa ti ha spinto a ballare? Ci sono state delle figure, delle icone maschili che ti hanno ispirato?

«Ho iniziato a danzare da bambino, sono cresciuto vedendo mio padre ballare, i miei primi ricordi sono legati a mio padre, andavamo per le campagne e lo vedevo impazzire al suono della chitarra, questo era il tipo di danze sociali in cui mio padre era impegnato, era un qualcosa a cui io guardavo, e a dieci anni ho iniziato a ballare anche io perché lui mi chiese cosa volessi fare nel tempo libero, mi hanno fatto provare il calcio, e ho detto “ok, non è per me!”, mi chiesero cosa volessi fare, io risposi che volevo ballare, mio padre mi portò a teatro a vedere pie, e questo è stato il punto di ingresso della danza per me, vedendo queste grandi figure nella danza. Ho iniziato a studiare danza, mio padre mi raccontava che anche lui aveva iniziato a ballare flamenco all’età di sette anni, e che aveva dovuto smettere a causa della guerra e perché aveva dovuto iniziare a lavorare da molto giovane, diciamo che anche il contesto socio-politico non glielo permetteva, in qualche modo lui era un danzatore irrealizzato che non ce l’aveva fatta, e dal momento in cui aveva visto in me del potenziale mi ha supportato sempre molto. Ho avuto un forte supporto in famiglia, ricordo mio padre portarmi sempre al conservatorio e riportarmi a casa in macchina, un padre molto orgoglioso del suo bambino; quindi sì,

²⁴¹ Intervista a Iván Pérez tramite Zoom in data 26 marzo 2022, registrazione in possesso dell’autore.

ho avuto un ambiente molto positivo ma sapevo che le cose avrebbero potuto andare diversamente, se mio padre avesse ballato, cosa sarebbe successo?»

-La tua strada nella danza: dopo l'arrivo al NDT e l'inizio del tuo lavoro come coreografo. Il tuo primo lavoro, *Flesh*, ti ha portato riconoscimento internazionale e ti ha fatto lavorare al di fuori dei Paesi Bassi, in collaborazione con i BalletBoyz. Come è stato lavorare con un gruppo tutto al maschile?

«Prima di andare dai BalletBoyz avevo solo composto un trio con danzatrici, e la prima volta che ho esplorato il concetto con NDT, per *Switch* in un workshop nel 2010, era anche uno dei primissimi video che facevo, e questo era una piccola scintilla iniziale sul focus dei danzatori uomini. Credo che i ragazzi dei BalletBoyz abbiano fatto vedere un mio video ai direttori della compagnia dicendo “vogliamo lavorare con lui”. Quindi è iniziato dal desiderio dei danzatori stessi di incontrare me, abbiamo iniziato il processo nel luglio del 2013 e avevamo un progetto di due settimane, e in queste due settimane abbiamo avuto modo di conoscerci, io esploravo molto materiale per una breve *pièce* di venti minuti, era per una produzione mista al Royal Opera House, e ho montato mezz'ora di materiale in due settimane, lo spettacolo fu uno scambio molto bello, io avevo lasciato NDT ed ero molto fisico, ero quasi come un Ballet boy io stesso, la relazione con loro è stat molto orizzontale, sodale, eravamo molto fisici. Quando sono arrivato da loro li ho avvertiti “so che siete rappresentati molto come una ballet band, come una boy band, siete molto connotati sessualmente sul palco, siete spesso spogliati, in calzamaglia, lavorando molto sull'aspetto omoerotico, ma anche sull'aspetto dell'uomo forte, virile, sessualizzato in questo senso”; dissi che avrei voluto cambiare un po' la direzione, mostrare che sarebbero

stati capaci di affrontare un tema, mostrandone le vulnerabilità e coinvolgendo un pubblico senza dover vendere il loro corpo. Questo era il punto di partenza, ho voluto che loro si considerassero come esseri umani, corpi umani, ma anche persone e artisti che potessero estendersi verso qualcosa, affermarsi in questo senso. La sinergia funzionò così bene che in qualche modo i direttori ebbero fiducia in me e mi proposero di fare una pièce di un'ora e mezza, con un'orchestra, al Sadler's West. È stato questo il grande 'boom'. Nel momento in cui hanno visto come questa combinazione di forza e vulnerabilità, che è - credo - una chiave d'interpretazione per il mio lavoro, l'equilibrio tra questi due elementi, la compagnia e i danzatori potevano presentarsi in un nuova maniera che era anche cinematografica in un certo senso; abbiamo iniziato a creare qualche piccolo video che ha richiamato l'attenzione di Channel4 che ha usato uno di questi video come trailer da mostrare alla BBC e a ARTE per poterlo trasformare in un film di danza. Quindi quando provavamo la produzione per il teatro avevamo già in mente di lavorare per il film in futuro. Quindi sì, con i danzatori c'è stat una relazione veramente organica, che è cresciuta sempre di più»

-Sì, è una sensazione che viene fuori nel vedere i video del *making of* e delle prove. E il tema della guerra? È venuto da te o è stato suggerito dai direttori?

«Ho iniziato a fare ricerca, nel 2013, sul tema del rischio, del pericolo. Ero molto impegnato nella lettura del libro "The Black Swan", che parla di come gli eventi siano in grado di cambiare la realtà in maniera esponenziale. Tra questi pericoli ci stanno i disastri naturali, ma anche pericoli creati dall'uomo, e la guerra è uno di questi. È un pericolo creato da noi, verso noi. Poiché la guerra era uno degli argomenti di questa ricerca, abbiamo visto che avendo una compagnia di giovani uomini, nella

stessa età e nello stesso luogo di questi ‘personaggi’ possiamo dire, il modo in cui si allenano, il modo in cui interagiscono tra di loro - alcuni tra di loro sono gay, altri no - ma c’è una fratellanza, una relazione tra di loro, come una specie di romanzo, di racconto, sembrava che fossero già una truppa, uno squadrone. Quindi il direttore Di Sadler’s Wells venne a vedere le prove, si decise di stabilire una connessione con la commissione per il centenario della prima guerra mondiale, e sì, il progetto fu approvato. Abbiamo lavorato sul tema della guerra, la prima guerra mondiale ma anche la guerra civile spagnola, abbia inserito elementi e storie di periodi diversi, è stato molto interessante vedere i danzatori fare le loro ricerche e lavorare sui loro materiali, scoprire storie, avevamo un libro con le foto di MacMillan.»

-A questo proposito, la sezione con Andrea Carrucci, la ‘*Shell Shock Section*’ anche menzionata nella terza edizione di *The Male Dancer* di Ramsay Burt, ha a che fare con il trauma degli uomini, dei soldati, ma anche con i traumi interni, come da te affermato in un’intervista precedente, i tuoi traumi interni, dovuti alla tua storia personale. Si può vedere il vero uomo, a nudo, in scena, che ha a che fare con i suoi problemi, i suoi traumi. Guardando questo estratto ho la sensazione che oggi potrebbe stare perfettamente ancora all’interno delle tue produzioni, è molto sincera, nuda e semplice che potrebbe perfettamente stare all’interno delle tue *pièce* di oggi.

«Sì, è stato molto interessante perché mentre indagavamo questo argomento, Andrea stava seguendo una sua ricerca personale, era molto sensibile anche solo nel guardare i video che mostrano lo stato in cui riversavano questi uomini, e anche il fatto che erano soprannominati ‘codardi’, questa idea di uomini irruenti e di baldoria in opposizione ai codardi. Al tempo della prima guerra mondiale non si avevano i mezzi per

capire che la mente dei soldati a quel livello, doveva essere preparata a grosse resistenze e shock, non sapevano sostanzialmente come gestire questi alti livelli di pressione, quindi subivano un trauma, e alla fine venivano chiamati codardi. Questo ci ha tolto veramente il respiro, e da lì ho iniziato a introdurre l'idea del nostro mondo interiore, con il corpo come un contenitore delle nostre esperienze e traumi, ma anche come interagiamo con gli altri, ed ecco che la persona che entra in scena e prova a prendersi cura di questo corpo rotto, e in che modo possiamo prenderci cura di un altro corpo, questo è entrato quindi a far parte del mio lavoro, le relazioni interpersonali e gli spazi interpersonali, il confine fragile tra intimità e intimidazione. Certamente è una parte molto importante, molti critici, Luke Jennings, su the Guardian, aveva avuto molto da dire sul resto dello spettacolo, ma su questa parte si pronunciò chiamandolo “un atto di compassione artistica”.»

- *Human Animal*, sempre con i BalletBoyz, un ‘corto’ molto meno pesante meno serio, possiamo dire, anche più semplice, ma che in qualche modo è importante perché inizia ad indagare i confini della mascolinità, esce fuori un elemento più fiorito, più dandy. Cosa possiamo dire su questo lavoro?

«È stato un corto per *Fourteen Days*, ero aperto ad esplorare il confine tra lo spirito animale e lo spirito umano, questo era il punto di partenza per un processo in espansione, verso il mondo animale e il modo in cui ci si relaziona al corpo. Il gioco in realtà è arrivato quando dovevamo decidere i costumi. Abbiamo deciso che, siccome di solito è il torso degli uomini che viene mostrato, e vengono nascoste le gambe, per un certo ideale di bellezza sul torso maschile, ma nel momento in cui nascondi il busto e mostri le gambe nude, viene fuori una certa ambiguità. Abbiamo scelto per questo aspetto un pò tropicale, che dava un certo senso di

alterità, isolato dalla realtà, perché c'era un'incongruenza, data da un certo senso di sensualità, ma sobria, abiti divertenti ma non c'era nessun tipo di divertimento nelle espressioni dei danzatori, ma il loro look era scherzoso, poi le gambe, c'era molto lavoro di gambe, anzi quasi esclusivamente un lavoro di gamba perché il torso non faceva molto, c'era molto galoppare, saltare, spennellare, calciare, i piedi erano molto importanti, la dinamica di lavorare con le gambe, che in realtà è molto connesso all'atteggiamento femminile. Cambiando la prospettiva su quali parti del corpo l'uomo è in grado di articolare e mostrandole, questa ambiguità rendeva la pièce particolarmente bella da vedere, prece si capiva di essere in un nuovo spazio in cui i codici si trasformavano.»

- A proposito di aspetto giocoso e di 'extravaganza', passiamo a *the Male Dancer*. La prima cosa che vorrei chiedere è: il lavoro fatto con lo stilista Alejandro Palomo, ha di per sé una ricerca storica? Avete fatto una ricostruzione storica e avete preso ispirazione dai danzatori del passato?

«Quando pensavo ai costumi, Palomo che nel suo lavoro già esplora il *crossgender*, mischiando molti elementi e distruggendo le convenzioni di come un uomo dovrebbe vestirsi, aveva diverse collezioni già confezionate; avevamo poco tempo per convincere l'Opéra de Paris a far vestire i suoi danzatori in quel modo, il che non è stato per niente facile, posso dire. Ci sono stati molti scambi di email, e alcuni dei bozzetti per i costumi erano delle repliche di abiti già esistenti, e questo mi ha permesso di fare una presentazione di quella che poteva essere la *pièce*, i danzatori hanno avuto la possibilità loro stessi di scegliere i loro costumi, quelli in cui potessero sentirsi più a loro agio, e altri tra questi costumi furono fatti appositamente. Questo ha dato modo di creare spazio per ragionare su come il danzatore si relaziona col suo costume, quale storia l'abito racconta. Il libro di Ramsay Burt è stato molto utile, ha sostenuto questa

conversazione da un punto di vista teorico, e ha aperto la mente dei danzatori a delle possibilità nuove. In qualche modo, quello che ho fatto guardando la collezione di Palomo, è stato creare una serie di possibilità, alcune sono più sobrie e semplici, come un pigiama violetto, che è più indirizzato alla sensazione di morbidezza della seta, al colore pastello, che è una soluzione abbastanza sobria, mentre altre soluzioni erano molto più esplosive, *queer*, altri ancora avevano una sorta di taglio militare, sul verdone, con degli spacchi e delle aperture, quindi una sorta di disegno sartoriale ma con richiami alla mascolinità militare; anche nei corpi, erano pelati, e queste differenze creavano una rota di racconto. La questione dei costumi ha aperto a una molteplicità di diverse narrazioni, un *range* di possibilità di guardare all'uomo e a tutte le possibilità di re-immaginarlo. È stato molto divertente e giocoso portare e raccogliere i costumi insieme, in contrasto con la musica di Arvo Pärt, che creava un dialogo molto più forte perché *Stabat Mater*, una musica sacra, creava una sensazione di santità, di onnipresenza.»

-Molte recensioni su questo lavoro sono un po' titubanti, perplesse, debbo dire, cosa ne pensi di questi *feedback*?

«Ogni arte performativa è un'arte politica, il contesto in cui prende luogo può dargli una maggiore risonanza. L'epicentro della storia della danza e del balletto e delle norme della danza è il teatro dell'Opera di Parigi, e utilizzare quello spazio per fare le affermazioni che io ho fatto, è un atto molto politico, e quindi io, a 34 anni, un danzatore contemporaneo, l'unico danzatore *queer* nel programma, segnato dall'eteronormatività, e nominato da una commissione per fare una *pièce* per degli uomini, e ancora io che ho la possibilità per interrogare la mascolinità, perché quando mi hanno chiesto «puoi fare una *pièce* per solo uomini?», io ho risposto di sì. Ma cosa vi aspettate che io faccia? Nel

momento in cui si sceglie un coreografo di trentaquattro anni, giovane, semi-sconosciuto, per rappresentare una nuova generazione che sta là fuori, e che fa questo, in un'altra contesto, quella è diventata una responsabilità che non potevo evitare. E anche se sapevo che ci sarebbero state conseguenze e critiche, perché quello che faccio è potenzialmente *politically incorrect*, un'incorrettezza che parla anche di *queernees*, bassa cultura contro l'alta cultura, alcuni critici hanno detto "perché sono vestiti come *drag queen*?". Questo era il tema: la narrativa *drag queen* che va all'Opéra di Parigi, la bassa cultura contro l'alta cultura, e questo collegamento è stato qualcosa che io ho rappresentato, ma ha portato delle conseguenze. Alcuni critici, d'altro canto, hanno molto apprezzato la finezza del lavoro, il modo in cui gli interpreti si avvicinano agli altri, la morbidezza, e sì, io mi posiziono come un artista, e ho preso una posizione, e chiunque abbia visto la produzione, tutti gli spettatori inclusi i critici che dovevano scriverne, erano obbligati a prendere una posizione anch'essi. E nelle recensioni si può esattamente vedere quali sono i punti di vista sulla società. Il dialogo è stato aperto, grazie a questa *pièce*, e questo era uno dei miei intenti, aprire un dialogo.»

-Un altro aspetto che vorrei sottolineare, su alcuni tuoi lavori, come *Kick the Bucket*, sono le ri-produzioni; mentre l'originale prevedeva Christopher Tandy e Marina Mascarell, alcuni revival hanno visto una coppia di soli uomini (Mavin Khoo) o due donne, recentemente in Tenerife. È come se il *gender* perdesse la sua rilevanza e importanza. La stessa cosa è successa con il riallestimento di *Becoming*, inizialmente per tre interpreti, poi per molti danzatori a Tapei, e poi di nuovo con una decina a Heidelberg; era la stessa *pièce* ma con molti altri interpreti, identità, non importa il sesso.

«È iniziato tutto con Marina e Christopher, nel 2011, io venivo appena da *Flesh*, che era in realtà moto eteronormativo, era ispirato ai miei genitori, quindi penso in un'ottica molto eteronormativa i ruoli di genere, ma poi ho realizzato che facendo così stavo enfatizzando i ruoli del *gender* per la società, e quello che rappresentavo era riprodurre i perfetti canoni eteronormativi di coppia. Quando ho deciso di fare un duetto con Christopher e Marina, non era perché volevo fare una storia romantica o romanzata, ma perché ero affascinato da queste due persone. Continuavamo a porci la domanda «come possiamo riprodurre questa relazione in una maniera inaspettata per una relazione di coppia?, come possiamo far capire al pubblico che il *gender* non ha niente a che fare con questa relazione?», quindi questo era il nostro sforzo costante per equalizzare questa relazione, anche se a causa delle proporzioni del corpo, lei veniva sollevata molte volte, ma anche lui è molto manipolato da lei, e questo tiene l'equilibrio fra i due. Era la prima volta che provavo ad approfondire questo aspetto e, poiché durante la creazione questa domanda era già evidente, è stato molto facile quando Mavin Khoo mi ha chiesto se sarei stato disposto a trasformarlo in un duetto per due uomini, certamente, non era importante allora, non sarebbe stato importante adesso. E questo ha anche aperto all'opportunità di riallestirlo per due donne, a Lava, Tenerife. Parlare del *gender* ed esplorare il *gender* in scena ha molte sfaccettature, ci sono molte possibilità per farlo, a volte si possono enfatizzare i codici o neutralizzare i ruoli di genere, si possono mischiare il cast, questo è un modo per mostrare che, in questo caso, il *gender* è fluido e non ha niente a che fare con le nostre capacità di fare qualcosa, noi connettiamo molto il genere e le capacità - cosa può fare un uomo o una donna? - e si possono rompere queste connessioni alle capacità, le attività, e l'estetica, il modo in cui ci si veste o ci si comporta, il modo in cui il corpo fa parte di una massa, come in *Becoming*, ad esempio, ci sono molti modi di esplorare queste domande ma ci sono

sempre là, nel mondo. Ad esempio, adesso, stiamo facendo *Firebird & The Rite of Spring*, e anche qui l'uccello di fuoco è esplorato da un danzatore e una danzatrice, i *solo* dell'Uccello di Fuoco e del Sacrificio sono a turno interpretati da diversi interpreti, uomini e donne.»

-*Avatars and Antiheroes*, anche, sembra un lavoro che parla di questo, la danzatrice e il danzatore hanno caratteristiche fisiche androgine.

«*Avatars and Antiheroes* esplorava le aspettative, come nella vita a volte noi abbiamo bisogno di connetterci con degli eroi per trovare i nostri poteri interni ma anche scopriamo che c'è una facciata, noi abbiamo imparato i codici e le leggi dei supereroi, abbiamo imparato a comportarci da supereroi perché dobbiamo essere forti, dobbiamo apparire sotto controllo, dobbiamo sempre presentare la migliore immagine di noi stessi, sempre. Per me era importante dare spazio a quella vulnerabilità che noi non permettiamo essere vista da nessuno e quel processo di abbracciare e accettare la vulnerabilità dentro di noi.»

-Per chiudere: da danzatore, da coreografo, ti sei mai sentito giudicato, forse in Spagna, per la tua carriera artistica? E ora come direttore, un direttore maschio, senti di essere in una posizione di potere che scavalca il ruolo che le donne, generalmente, non hanno?

«È una domanda molto interessante perché sono pienamente a conoscenza del fatto che dovrebbero esserci più donne a coprire le posizioni di potere. C'è anche una grande questione anche sulla revisione dei ruoli di potere, come leader, specialmente uomini, abusano del loro potere avendo il titolo per avere questa posizione. Mi faccio molte domande, mi devo ricordare di essere un uomo, e ho molto da fare per trasformare il modo in cui viene vista la *leadership* maschile, ma il mio

grande impegno è anche quella di dover dirigere con il mio socio, l'*intendant* del teatro, che è un uomo, bianco, un potente, di un'altra generazione, c'è un gap intergenerazionale, in più io sono gay, lui è etero, e vediamo il mondo da due prospettive molto diverse. Qui è dove io realizzo che certo, sono un uomo e mi identifico come un uomo, ma il modo in cui io guardo al *gender* è molto diverso da come altri uomini guardano al *gender*, al potere, alle condizioni sociali e alla *leadership*. Io stesso sento di fare errori, ancora, sono comunque condizionato dalla mia educazione, dalla società, da quello che peso siano le aspettative su di me, è un lavoro autoriflessivo che è molto difficile da fare, è una pratica giornaliera, e so che nella mia posizione non devo dare niente per scontato, perché sono comunque stato privilegiato nella mia carriera per essere un uomo, devo essere molto cosciente di questo.»

-Pensi che avresti conseguito una carriera del genere in Spagna?

«Non lo so, ho iniziato a Madrid, ho lavorato a Barcelona, ho coreografo per la Compania Nacional de Dança nel 2012, sono stato parte della scena spagnola e ne sono in qualche modo ancora parte da lontano, ma le persone in Spagna hanno un altro livello di pressione, lo stato non è così coordinato né organizzato come altri, quando si parla di cultura, c'è anche il flamenco, lo stie di danza più tradizionale, che mette in ombra la danza contemporanea, ci sarebbe una forte mediazione da fare. Non mi vedrei adesso tornare in Spagna e prendere questi lavori, ho più voglia di guardare ai miei interessi e andare dove il mio lavoro è accettato; in più in Spagna, vendo da NDT e da altri 'ambienti' diciamo, se volessi tornare nel mio Paese la gente mi rispetterebbe ma allo stesso tempo non vorrebbe che rientrassi né mi stenderebbe dei tappeti rossi, perché tu sei quello che ce l'ha fatta fuori, e loro quelli che sono stati lì. C'è una sorta di frizione politica su cui non voglio troppo interferire, se posso tornare e

esibirmi, supportare, faccio del mio meglio, ma per il resto mi sento bene così.»

-E parlando del tuo futuro? Ti vedi ancora a Heidelberg? Sembra che tu ti senta a casa lì...

«Sì, decisamente. Sono qua da tre anni, ho un contratto ancora per due anni, non si sa mai, sembra molto stabile ma allo stesso tempo temporaneo, so che in teatro di questo tipo non è facile oltrepassare gli otto, nove anni. Ad un certo punto più tempo hai passato in un certo teatro e più diventa difficile poter restare perché ti dovrebbero proporre un contratto a vita, e saresti legato alla città, quindi c'è questa sorta di rinnovo di contratto di volta in volta, e questo è molto utile per ricordarmi che è comunque una situazione temporanea, e quindi non posso restarmene comodo e tranquillo, perché ho bisogno di assicurarmi che le cose accadano, ora, io sono qui non per comodità, non posso sentirmi stabile, ma per usare la struttura per più tempo possibile, e questa mentalità mi fa sempre vivere un po' in bilico, so che procedere facendo esattamente quello che vorrei fare in questa struttura potrebbe non esattamente essere quello che il mio socio si aspetta da me. E la vera arte di fare quello che io penso che debba essere fatto potrebbe essere la ragione per il quale tutto questo si può interrompere. Perché potrei essere provocatorio. Ma se sono riuscito a fare *The Male Dancer* all'Opéra di Parigi, perché dovrei stare attento ora? A volte si può provare a tenere un profilo basso, e fare quello che ci si aspetta, e fare le cose facilmente, ma in qualche modo io non voglio farlo, ed è questo che mi tiene vivo.»

Bibliografia

Adshead-Lansdale, Janet, Layson, June (edited by), *Dance History: an introduction*, Routledge, London 1994 [I ed. 1983]

Banes, Sally, *Dancing Women: female bodies on stage*, Routledge, London, 1998

Bassin, Mark, Glebov, Sergey, Laruelle, Marlene (eds), *Between Europe and Asia: The Origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianism*, University of Pittsburg Press, Pittsburg, 2015

Benois, Alexandre *Reminiscences of the Russian Ballet*, Putnam, London, 1941

Blasis, Carlo, *L'Uomo fisico, intellettuale, e morale*, 1857

Blasis, Carlo, *Studi sulle Arti imitatrici*, Milano 1844, [prima ed. 1814], online: https://www.google.it/books/edition/Studi_sulle_arti_imitatrici/pEkYAQAAlAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=ella%20ci%20mostri%20oun%20certo%20che%20di%20facile%2C%20di%20pieghevole%2C%20di%20piacevolmente%20leggero%2C%20di%20osvelto%2C&pg=PP11&printsec=frontcover (u.v. 24/04/2022)

Blasis, Carlo *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'Art de la Danse*, Beati e Tenenti, Milano 1820

Brinson, Peter, *Background to European Ballet*, A. W. Sithoff, Leyden, 1966

Brown, Carol, *Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories*, in Janet Adshead-Lansdale, June Layson (edited by), *Dance History: an introduction*, Routledge, London 1994 [1 ed. 1983], pp.198-216.

Buckle, Richard, *Diaghilev*, Weidenfeld and Nicolson, London 1993

Buckle, Richard, *Nijinsky*, Simon and Schuster, New York, 1971

Burt, Ramsay *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, Routledge, New York-London 2022 [1 ed. Taylor&Francis 1995]

Burt, Ramsay, *The Performance of Unmarked Masculinity*, in Jennifer Fisher, Antony Shay, (edited by) *When Men Dance*, pp. 150-167

Butler, Judith, *Bodies That Matter*, Taylor and Francis, New York, 1993

Butler, Judith, *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990

Butler, Judith, *Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory*, in Sue-Ellen Case (edited by), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, John Hopkins University Press, Baltimore-London, 1990

Butler, Judith, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza, Roma-Bari 2022 [I ed. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1990]

Celi, Claudia, *The Arrival of the Great Wonder of Ballet, or Ballet in Rome from 1845 to 1855*, in Lynn Garafola (edited by), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press/ University Press of New England, Hanover and London, 1997, pp. 165-180.

Cervellati, Elena, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Clueb, Bologna 2017

Claire, Elizabeth, *Dance studies, gender and the question of history*, in «Clio. Women, Gender, History»n. 46, 2007, p. 161-188

De Beaumont, Cyril, *The Diaghilev Ballet in London*, Putnam, London 1940

De Boigne, Charles, *Petits mémoires de l'Opéra*, Paris, Librairie Nouvelle, 1857

DeFrantz, Thomas F., *Composite Bodies of Dance: The Repertory of the Alvin Ailey American Dance Theater*, in «Theatre Journal», 2005, Vol. 57, No. 4, Black Performance (Dec., 2005), pp. 659-678

De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 1987

Desmond, Jane C. (edited by), *Dancing Desires: choreographing sexualities on and off the stage*, University of Wisconsin Press, Madison, 2001

Di Tondo, Ornella, Pappacena, Flavia (a cura di), *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Libreria musicale italiana, Lucca, 2007

Dolin, Anton, *Pas de deux*, Dover, London, 1969

El Ghaoui, Lisa, Fonio, Filippo *Introduzione*, in «Cahiers d'études italiennes», n.16, 2013, pp 5-12

Fazio, Ida, *Gender history, Gender history*, in Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore, Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 218-224

Ferguson, Gary, *L'homme en tous genres*, in «Itinéraires», Numéro inaugural, 2008

Fischer, Jennifer, Shay, Anthony (edited by), *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, Oxford University Press, Oxford-London, 2009

Foulkes, Julia L., *Dance is for American Men: Ted Shawn and the Intersection of Gender, Sexuality, and Nationalism in the 1930s*, Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires: choreographing sexualities on and off the stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2001, pp. 113-146

Franco, Susanne, Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino, 2007

Fokine, Michel, *Memoirs of a Ballet Master*, Constable, London, 1961

Garafola, Lynn, (edited by), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Wesleyan University Press/ University Press of New England, Hanover and London, 1997

Garafola, Lynn, *The travesty dancer in the nineteenth century*, in «Dance Research Journal», 17|1, pp. 35–40

Gautier, Théophile, *Feuilleton de La Presse. Théâtre de la Renaissance, Le Zingaro*, «La Presse», 2 marzo 1840

Gautier, Théophile, *Feuilleton de La Presse. Opéra. Représentation au bénéfice des mesdemoiselles Elssler*, in «La Presse», 7 maggio 1838

Guest, Ivor Forbes (edited by), *Gautier on Dance*, Dance Books, London 1986

Foster, Susan Leigh, *Closets full of dances*, in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires: choreographing sexualities on and off the stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2001, pp. 147-208

Homans, Jennifer, *Gli angeli di Apollo. Storia del balletto*, EDT, Torino 2014 [I ed. *Apollo's Angels, A History of Ballet*, Granta Books - Random House, London - New York, 2010]

Janin, Jules, *Théâtre de la Renaissance. Zingaro*, in «Journal des Débats», 2 marzo 1840

Janin, Jules, *Théâtre de l'Opéra. Rentée de M.Perrot*, in «Journal des Débats», 29 aprile 1983

Janin, Jules, *Théâtre de l'Opéra. Mlle Taglioni*, in «Journal des Débats», 24 Agosto 1932

Luke Jennings, *BalletBoyz: Young Men review – far too many sorrowful cradlings*, in «The Guardian», 18 Gennaio 2015, on line:<https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/18/balletboyz-young-men-review-horrors-of-war> (u.v. 16/06/2022)

Luke Jennings, *Natalia Osipova: Pure Dance review – in another dimension*, in «The Guardian», 16 Settembre 2018, on line:<https://www.theguardian.com/stage/2018/sep/16/natalia-osipova-pure-dance-review-sadlers-wells> (u.v. 16/06/2021)

Jowitt, Deborah, *Dancing Masculinity: Defining the Male Image Onstage in Twentieth-Century America and Beyond*, in «Southwest Review» , 2010, Vol. 95, No. 1/2 (2010), pp. 228-242

Kirstein, Lincoln, *Nijinsky Dancing*, Thames and Hudson, London, 1975

Karayanni, Stavros Stavrou, *Dancing Fear & Desire. Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*, Wilfried Laurier University Press, Waterloo (Canada), 2004

Kopelson, Kevin, *Nijinsky's Golden Slave*, in Jane C. Desmond (edited by), *Dancing Desires. Coreographing Sexualities On and Off the Stage*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2001, pp. 98-99

Kopelson, Kevin, *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*, Stanford University Press, Stanford, 1997

Kurth, Peter, *Isadora: A Sensational Life*, Little, Brown, Boston, 2001,

Lo Iacono, Concetta, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Dino Audino Editore, Roma, 2007

Lo Meco, Azzurra, *David Toole. Un'estetica antagonista*, in Concetta Lo Iacono, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch. Studi e fonti*, Dino Audino Editore, Roma, 2007, pp. 180-187

Marquié, Hélène, *Des " dieux de la danse " aux " affreuses danseuses du sexe masculin ". : Évolution des normes de genre dans la critique de danse à la période romantique*, 2011, [hal-01429091]

Masters, Brian, *Killing for Company: The Case of Dennis*, Coronet, London, 1986

Neale, Steve, *Masculinity as spectacle*, in «Screen» 24 (6), Novembre-Dicembre 1983, pp. 2-17 14

Newson, Lloyd, *Talkback*, in «Dance Europe» February/March, p. 31

Nordera, Marina, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza* pp. 206

Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2009 [I ed. 2002]

Roebuck Chris, *Dancing Against the Grain: New Visions of Masculinity in Dance*, Phd, Middlesex University, 2001

Rose, Hilary, *Flexy and sexy – why we're still mad about the BalletBoyz*, in «The Times», 7 Ottobre 2017, online: <https://www.thetimes.co.uk/article/flexy-and-sexy-why-were-still-mad-about-the-balletboyz-hsc3xpcnj> (u.v. 16/06/2022)

Rubin, Gayle, *The Traffic in Women*, in *Towards an Anthropology of Women*, a cura di R. Neither, Monthly Review Press, New York, 1975

Scolieri, Paul A., *Ted Shawn: His Life, Writings, and Dances*, Oxford University Press, New York, 2020

Smith, Marian, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton - Oxford, 2000

Smith, Marian, *The Disappearing danseur*, in «Cambridge Opera Journal», n. 19, 2007, pp. 33-57

Stoller, Robert J., *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Feminity*, Science House, New York, 1968

Stoneley, Peter, *A Queer History of the Ballet*, Routledge, New York-Abingdon, 2006

Nassim Nicholas Taleb, *The Black Swan: Second Edition: The Impact of the Highly Improbable Fragility*, Random House Publishing Group, United States, 2010.

Tolle, Eckhart, *The Power of Now: A Guide to Spiritual Enlightenment*, United States, New World Library, 2010

Tomko, Linda J., *Femminile. Maschile*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza, Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino, 2007, pp. 117-140

Wittje, Gavin, *Ethics in a Time of AIDS: DV8 Physical Theatre's Dead Dreams of Monochrome Men*, in «Dance Research Journal», August 2015, n 47 (02), pp. 63-78

Zemon Davis, Natalie, *Women's History in Transition. The European Case*, in «Feminist Studies», 3, 3, 1976, pp. 83-103

Carmelo A. Zapparata, *Ivan Perez "The Male Dancer". His first creation for the Paris Opera Ballet*, in «Danza & Danza», 18 Maggio 2018, online: <https://www.danzaedanza.com/it/news/ivan-perez-the-male-dancer.html>

Sitografia

Macaulay, Alistair, *Review: Royal Danes Deliver Fresh Shots of Bournonville*, in «The New York Times», 21 giugno 2018, <https://www.nytimes.com/2018/06/21/arts/dance/review-royal-danish-ballet-jacobs-pillow.html?smid=url-share>

Intervista di Charlotte Nopal (alias Hilda) a Iván Pérez del 18 maggio 2018 <https://hilda.fr/ivan-perez-interview/> (u.v. 16/06/2022)

Nederland Dance Theatre (NDT) online: <https://www.ndt.nl/en/discover-ndt/> (u.v. 16/06/2022)

Balletboyz, online: <https://www.balletboyz.com/about>(u.v. 16/06/2022)

Produzioni dei Balletboyz, online: <https://www.balletboyz.com/stage> (u.v. 16/06/2022)

Channel4, Random Acts brief, online: <https://www.channel4.com/commissioning/4producers/arts/random-acts-brief>(u.v.16/06/2022)

The Inhabitants, Interview with Iván Pérez, Online: <https://www.youtube.com/watch?v=xoQoha3OSuY>(u.v. 16/06/2022)

Song-of-the-goat-theatre, online: <https://culture.pl/en/artist/song-of-the-goat-theatre> (u.v. 16/06/2022)

Irvine, Lorna, *Balancing Delicacy and Deadlines, BalletBoyz perform "Fourteen Days"*, in «Fjord», 9 Novembre 2017, online: <https://fjordreview.com/fourteen-days-balletboyz/> (u.v. 16/06/2022)

Palomo Spain, online: <https://palomospain.com/pages/about-us> (u.v. 16/06/2022).

Une invitation au rêve, Iván Pérez per Opéra de Paris, online: https://www.youtube.com/watch?v=Ep2_BYhDtgc (u.v. 16/06/2022)

Larine, Jade, *Unbearable lightness. Paris Opera Ballet's contemporary mixed bill*, in «Fjord», online: <https://fjordreview.com/unbearable-lightness-paris-opera-ballet/> (u.v. 16/06/2022)

Bertrand, Amélie, *Soirée Thierrée/Shechter/Pérez/Pite – Ballet de l'Opéra de Paris*, 23 maggio 2018, online: <https://www.dansesaveclaplume.com/en-scene/777151-soiree-thierreeshechterperezpite-ballet-de-lopera-de-paris/> (u.v. 16/06/2022).

Roche, Delphine *À l'Opéra de Paris un ballet queer s'attaque à la virilité*, in «Numéro», 5 giugno 2018, online: <https://www.numero.com/fr/culture/danse-opera-de-paris-palais-garnier-the-male-dancer-palomo-spain-ivan-perez> (u.v. 16/06/2022).