

VI.
Immaginari corporei e rappresentazioni di
genere tra danza, scrittura e società

a cura di Susanne Franco

Introduzione

Susanne Franco

1. Rappresentazioni oltre la scena. Studi di genere e storia della danza in Italia¹

Gli studi di danza in Italia si sono affermati in ambito accademico a partire dalla prima metà degli anni Novanta del Novecento e a tutt'oggi, malgrado un interesse crescente anche da parte dell'editoria, hanno un'esistenza marginale e instabile, quasi del tutto limitata ai dipartimenti di spettacolo, dove fiancheggiano gli studi teatrali, più di rado quelli musicologici e solo sporadicamente quelli storici o antropologici. A livello internazionale, pur essendo la situazione alquanto sfaccettata e con molte realtà simili a quella italiana, in alcuni contesti, in particolare in area anglosassone, non soltanto questi studi si sono affermati da più tempo ma, grazie anche all'influenza degli studi culturali, si sono sviluppati in una nuova dimensione interdisciplinare². Nella fattispecie, questi approcci hanno portato alla produzione di ricerche che hanno per oggetto la danza, utilizzando a pieno gli orientamenti teorici e gli strumenti metodologici messi in campo dagli studi di genere e *queer*, spesso in stretta relazione con gli studi postcoloniali e di recente anche quelli visuali.

1 Le ricerche per questo saggio sono state condotte nell'ambito del progetto "Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea", finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación spagnolo e coordinato dalla Universidad de Oviedo (MICINN HAR2008-03307/ARTE).

2 Per una bibliografia aggiornata e commentata degli intrecci tra studi di genere e studi di danza si veda anche lo stato dell'arte delineato da Linda Tomko in Franco, S.; Nordera, M. (a cura di) *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet Università, 2005 (II ed. 2007), pp. 117-140.

L'esplorazione di tipologie di documenti tenute fino a poco prima in scarsa o nulla considerazione, e l'applicazione di nuove griglie interpretative hanno rischiarato aspetti delle pratiche coreutiche ritenute marginali o ignorate dalle grandi narrazioni storiche, come i risvolti soggettivi di chi danza e di chi studia la danza, ma anche i discorsi (sessuati) che la danza ha prodotto e di cui è stata oggetto. Una prima ondata di questo rinnovamento epistemologico è stata alimentata dalla storiografia di stampo femminista, che ha portato a scandagliare biografie artistiche dimenticate e a indagare le modalità con cui la sessualità è stata costruita, rappresentata e recepita anche attraverso la danza. In seguito all'introduzione della prospettiva di genere l'asse dell'analisi è slittata dalla storica subalternità delle donne rispetto agli uomini, alla concezione relazionale tra costruzioni e rappresentazioni delle identità sessuate. E tuttavia, anche in ambito anglosassone, dove la fioritura di questi studi ha una storia più antica e istituzionalizzata, in linea generale, ci si è limitati alla danza (prevalentemente teatrale) occidentale del XX secolo. Un altro aspetto che sorprende di questo lento e non sempre coerente sviluppo degli studi di genere legati alla danza è l'esigua produzione di ricerche sulle maschilità, come dimostra lo scarso seguito avuto dal volume di Ramsay Burt, *The Male Dancer*, pubblicato alla fine degli anni Novanta³. Questo testo resta, infatti, una delle rare ricognizioni storico-teoriche impostate su un solido bagaglio di teorie di genere. Nella fattispecie, gli studi di danza hanno utilizzato poco la categoria fondante del genere, quella cioè di codice binario che implica una reciprocità e una dialettica costante fra le sue componenti di base. In altre parole, gli studi prodotti si sono incentrati sulle dinamiche culturali che hanno forgiato i caratteri della femminilità, i ruoli e le sfere di azione attribuiti alle donne, sfruttando meno la forza operativa di questa categoria nel designare i rapporti sociali tra i sessi e nel trasmettere l'idea che le informazioni sulle donne siano necessariamente anche informazioni sugli uomini. Le parole di Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno sono illuminanti a questo proposito anche nel ristretto ambito coreutico: per le due studiose la sovrapposizione storica delle vicende del genere maschile con le sorti umane universali ha fatto sì che lo studio della costruzione sociale degli uomini richiedesse «un'opera preliminare di decodificazione delle categorie linguistiche e dei costrutti logici, la scelta di oggetti distinti e circoscritti d'indagine, l'individuazione dei meccanismi psicologici e degli ambiti di vita nei quali il maschile si riproduce»⁴. I pochi studi dedicati all'uomo che (opera nel mondo della) danza hanno privilegiato il trattamento della questione della virilità, spesso in stretto rapporto con la trattazione dell'omosessualità maschile, curiosamente senza mai fare

3 Burt, R. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, New York-London, Routledge, 1995 (II ed. rivista e ampliata, 2007).

4 Piccone Stella, S.; Saraceno, C. (a cura di) *Genere: la costruzione sociale del maschile e del femminile*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 27.

riferimento alla omosessualità femminile, che sembra non esistere⁵. Le maschilità al plurale sembrano, dunque, essere più un punto di approdo che di partenza per elaborare ipotesi teoriche e individuare metodologie di ricerca efficaci a distinguere i singoli casi e a valutarne i tratti ricorrenti. In una recente opera collettanea su danza e maschilità, i saggi critici si alternano a testimonianze autobiografiche di coreografi contemporanei sulla loro esperienza di uomini nel mondo della danza⁶. Da questi materiali, indubbiamente preziosi, andrebbero ora tematizzate le riflessioni sul vissuto, verificati i presupposti storici, sviluppate delle linee teoriche utili a indagarne anche le opere coreografiche, e non da ultimo studiate le retoriche e le poetiche degli artisti, storicizzandone le narrazioni di queste stesse rappresentazioni poetiche.

In Italia, la categoria del genere ha incontrato molte resistenze e non soltanto tra gli studiosi di danza, a iniziare dalle difficoltà terminologiche che comporta la sua traduzione⁷. Casi editoriali noti, come la pessima traduzione di uno dei volumi più importanti per la teorizzazione di questi concetti, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* di Judith Butler, fuorviante fin dalla resa del titolo in *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*⁸, ha avuto il suo corollario in uno studio di centrale importanza per gli studi di danza. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire* di Susan Foster, una delle voci più note in questo settore di studi e particolarmente attiva nei primi anni Novanta nel fare convergere studi di danza e studi culturali, è stato tradotto come *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*⁹, ovvero attirando l'attenzione sul più celebre balletto del repertorio romantico. Ma se ha avuto la buona sorte di essere recepito dall'editoria nostrana, di fatto i termini "sesso" e "genere" vi risultano trattati come sinonimi e dunque in modo assolutamente intercambiabile, con ovvie ripercussioni sull'impianto teorico sotteso alla narrazione storica. Queste operazioni, pur mosse dai migliori intenti, come il desiderio di alimentare il dibattito nel nostro Paese e fare lievitare gli studi anche in settori più legati a impostazioni metodologiche e ideologiche tradizionali, hanno ottenuto l'effetto contrario, confondendo il lettore

5 Una delle studioshe che hanno più messo in rilievo questo aspetto (e questa rimozione collettiva) è Hélène Marquié.

6 Fisher, J.; Shay, A. (a cura di) *When Men Dance. Choreographing Masculinities Across Borders*, New York, Oxford University Press, 2009.

7 Nordera, M. "Generi in corso", in Franco, S.; Nordera, M. (a cura di) *I discorsi della danza* cit., pp. 205-209.

8 Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, tr. it. di Zuppet, R. *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004.

9 Foster, S.L. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996, tr. it. Polli, A. *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Roma, Dino Audino, 2003.

(per non dire lo studente!) e introducendo in modo inappropriato dei concetti che restano perlopiù ignorati. Per questa ragione, ovvero per tentare di aprire l'orizzonte includendo approcci molto diversi alla questione del genere in danza e facendone conoscere gli orizzonti epistemologici, insieme a Marina Nordera, nell'immaginare un titolo per la sezione dedicata a queste tematiche all'interno di un volume metodologico da noi curato, abbiamo optato per "Femminile/Maschile". La diade, oltre a non precludere lettori pregiudizialmente avversi alle teorie di genere, mira a presentare il femminile e il maschile in modo che non risultino essenzializzati, ma stretti dalla barra in una relazione articolata e dinamica, e che tengano conto della loro instabilità strutturale. La precedenza del femminile, infine, mira a ricordare quanto la storia delle donne sia in larga parte da (ri)scrivere.

In linea generale, il contesto culturale italiano è tendenzialmente restio a mettere in discussione le coordinate ideologiche caratteristiche della propria storia funzionali a legittimare anche delle precise logiche disciplinari (per non dire accademiche). Negli studi di danza, dove le voci dei critici non sono distinte da quelle degli studiosi sulla base di specifiche competenze e in ambiti di azione definiti, quella che viene presentata come alta divulgazione è in realtà frutto di studi basati spesso su una notevole povertà scientifica.

Per mettere a fuoco alcuni spunti di riflessione utili ad affrontare la ricezione degli studi di genere combinati con gli studi di danza in Italia due casi possono essere d'aiuto in quanto rivelano l'atteggiamento culturale entro cui avvengono queste dinamiche. Con un gesto sorprendente, nel 2008, in occasione degli auguri di Natale, Papa Benedetto XVI ha affrontato in modo diretto la questione del genere in questi termini:

Ciò che spesso viene espresso ed inteso con il termine «gender», si risolve in definitiva nella autoemancipazione dell'uomo dal creato e dal Creatore. L'uomo vuole farsi da solo e disporre sempre ed esclusivamente da solo di ciò che lo riguarda. Ma in questo modo vive contro la verità, vive contro lo Spirito creatore¹⁰.

Se, per un verso, con l'uso del termine «gender» il Papa afferma indirettamente che l'identità è vissuta dall'uomo moderno come il frutto di un'operazione culturale e politica, per l'altro enfatizza la pericolosità di interventi consapevoli da parte dell'individuo tentato ad autodeterminare il suo destino terreno. L'identità di genere oscilla, dunque, tra l'essere un prodotto di coercizioni inconsapevoli (non da ultimo religiose) e il desiderio (negativo) dell'uomo di usare questa consapevolezza per affrancarsene. La sua esortazione è a non sovvertire lo *status quo* in nome di una legge superiore e della "Verità" suprema di cui è espressione, e ciò proprio in virtù

10 Discorso di Papa Benedetto XVI alla Curia romana in occasione della presentazione degli auguri natalizi, 22 Dicembre 2008. Cfr. http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2008/december/documents/hf_ben-xvi_spe_20081222_curia-romana_it.html.

della consapevolezza che gli studi di genere siano uno strumento potente in questo senso. Tale consapevolezza si trasforma in un monito a non scandagliare il presente e il passato della cultura (occidentale) con questi strumenti teorici per non mettere in discussione l'assetto ideologico che la governa e di cui un certo rapporto tra i sessi è un aspetto fondante. Pur essendo l'espressione di una prospettiva religiosa, elemento certo non trascurabile, questo pensiero è penetrato di fatto nella cultura italiana, e in modo inconsapevole anche tra chi non se ne fa direttamente erede, finendo per influenzare in modo determinante il modo di concepire le identità sessuate.

D'altro canto, una nota critica di danza italiana, Elisa Vaccarino, in un recente volume sulla danza contemporanea – peraltro pubblicato in una collana parauniversitaria – interamente dedicato a coreografi uomini, scrive:

E non si può non rilevare che per ragioni biologico-culturali si riscontra tuttora una persistenza, salvo eccezioni come pioniere della modern [...] e le protagoniste del postmodern [...] e del Tanztheater [...] in questa divisione dei compiti tra maschi e femmine, ancorché artisti, per cui è più frequente statisticamente che i coreografi siano uomini. Nel caso siano poi anche gay, la libertà dal peso della famiglia e prole, non fa che offrire più spazio all'impegno artistico e all'esplorazione di tutti i mondi possibili, nutrendo e potenziando la creatività – e il talento, se c'è – a più fonti¹¹.

La tesi avanzata da Vaccarino potrebbe limitarsi alla constatazione di un dato presumibilmente reale – la predominanza dei coreografi uomini sulle donne – previa verifica sistematica (sociologica, quantitativa, e così via), e a fornire una spiegazione in termini storici. Fa ricorso, invece, a un doppio stereotipo: i gay non hanno famiglia e dunque godono di più tempo libero e questa loro libertà ha dirette conseguenze sulla loro creatività oltre che sulla loro *agency*. Il discorso slitta così dalla registrazione di un dato di fatto al suo utilizzo strumentale per motivare un'assenza (le donne coreografe) ribadendo peraltro le sfere di appartenenza (pubblico/privato) dei generi. In questo caso è l'altra faccia della difficoltà a recepire le teorie di genere in Italia a essere evidente: quanto cioè la tradizionale visione delle identità sessuate si alimenti di pregiudizi e stereotipi duri a morire. La loro inconsapevole trasmissione unita a una visione essenzialista della maschilità e della femminilità hanno portato, per fare soltanto un esempio, a un radicamento dell'omofobia che dalla fine dell'Ottocento domina la danza teatrale occidentale, e con esso a un rafforzamento dei pregiudizi che ancora ostacolano la partecipazione professionale degli uomini in questo ambito. Nel mondo della pratica coreografica e dell'insegnamento della danza il nesso fondamentale tra costruzione, rappresen-

11 Vaccarino, E. *Danze plurali, l'altrove qui*, Macerata, Ephemeria, 2009, pp. 19-20. La frase è riportata correttamente, ma sintatticamente traballante in origine.

tazione e ricezione del corpo (che danza) e identità di genere, è pressoché ignorato. Ne consegue una scissione profonda tra i discorsi prodotti da chi fa ricerca in ambito accademico e il mondo della danza praticata e trasmessa (una dimensione che coinvolge artisti, critici, organizzatori, direttori di festival e insegnanti).

Questa è la sfida che attende gli studi di genere combinati con gli studi di danza in Italia, perché solo trasformando queste rappresentazioni della maschilità e della femminilità sarà possibile indagare i molti immaginari che le hanno nutrite.

I saggi presentati in questa sezione sono frutto di ricerche condotte da studiose di danza attive tra Italia e Francia e appartenenti a diverse generazioni. Affrontando in particolare gli immaginari corporei e le rappresentazioni di genere, propongono l'analisi di casi appartenenti a epoche e contesti culturali eterogenei, che proprio per questa estensione temporale e geografica – come mette in luce Marina Nordera nel contributo conclusivo di questa sezione – danno la misura della potenzialità di questi nuovi sguardi per lo studio della danza. Elizabeth Claire prende in esame la fitta corrispondenza tra un'esponente di spicco del Romanticismo tedesco nonché animatrice di salotti a Berlino, Rahel Levin Varnhagen, e il giovane medico ebreo David Veit. Prendendo spunto dalle polemiche sorte attorno ai presunti effetti collaterali della dilagante passione per il valzer (*Walzliebelust*), i due delineano i contorni di una ben più temuta utopia sociale all'insegna dell'egualitarismo che questo ballo sembrava pericolosamente portare con sé. Vannina Olivesi guarda alle pratiche di creazione coreografica delle danzatrici all'Opéra di Parigi tra Sette e Ottocento, individuando nell'improvvisazione sulla scena, durante le lezioni, le prove o in privato, il margine di azione che potevano ritagliarsi nell'imprimere un segno autoriale ai balletti, prerogativa esclusivamente maschile fin dalla fondazione della Académie Royale de Musique nel 1669, ed esaminando alcuni dei percorsi seguiti da queste danzatrici per accedere al mestiere di coreografo/a. Fa da contrappunto a queste tesi il saggio di Emmanuelle Delattre, che osserva da vicino proprio la costruzione, nel corso dell'Ottocento, dell'immagine duplice e ambigua della «prima ballerina» in seno ai programmi pedagogici, all'organizzazione amministrativa e alle pratiche sociali dell'Académie de Danse dell'Opéra di Parigi. La vita performativa di Isadora Duncan è oggetto delle riflessioni di Patrizia Veroli, che guarda nel contempo agli scritti autobiografici e teorici firmati dalla danzatrice e alle immagini a cui ha consegnato il suo mito così sapientemente sagomato, interrogandosi sulle sovrapposizioni tra «io narrante» e «io narrato», dimensione pubblica e privata di una soggettività femminile tanto complessa quanto affascinante.

Anche da questa breve carrellata di casi, la danza si rivela agli occhi dello storico come un osservatorio particolarmente stimolante per comprendere aspetti meno noti degli immaginari sociali che, con le loro utopie e le loro angosce, come la paura della disintegrazione dell'ordine morale, sessuale o sanitario, hanno nutrito le nostre idee su come si è, si diventa o si è percepiti in quanto uomini e donne.