

Ekaterina Trachsel (Gießen)

Il mostruoso femminile in *Tanz e A Divine Comedy* di Florentina Holzinger

This paper is concerned with Florentina Holzinger's dramatization of Anita Berber and Sebastian Droste's 1922 dances of vice, horror, and ecstasy [*Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*]. In her performances, the structural convention of the three-act ballet and the historical legacy of images and movements is alienated, contemporary equivalents are sought for productions historically received as scandalous, and the monstrous montage of their work is explicitly revealed. This method plays with the breaking of taboos and draws attention to the norms and mechanisms of censorship.

KEYWORDS: Florentina Holzinger, *Tanz*, *A Divine Comedy*, a monstrous birth, The monstrous feminine

1. Introduzione – un parto mostruoso

In apertura di *Tanz*¹ di Florentina Holzinger, mentre il pubblico entra, sette performer a piedi nudi, con indosso abbigliamento sportivo comodo, tipico di un'Open-Dance-Class, stanno in cerchio sulla scena debolmente illuminata e cantano sommessamente. Al centro del cerchio siede sul pavimento, nuda, con le spalle al pubblico, la prima ballerina Beatrice Cordua, allora settantottenne. Appena la platea si riempie, il canto sommesso si fa più forte e si compie una sorta di rituale, durante il quale Cordua emette suoni stridenti e gorgoglii, che vengono amplificati col microfono, mentre tira fuori da mezzo alle gambe delle protuberanze deformi color carne, simili a interiora, e le depone accanto a sé: lo spettacolo inizia con un parto mostruoso. Appena la scena termina, i gorgoglii si attenuano e il palcoscenico si illumina. Beatrice Cordua, la madre delle

¹ *Tanz* di Florentina Holzinger, che ne cura anche la coreografia, debutta il 3 ottobre 2019 al Tanzquartier Wien. La presente analisi si riferisce alla replica dell'8 marzo 2020 alle Sophiensæle di Berlino.

protuberanze deformi che ora sono sul pavimento, viene aiutata ad alzarsi da una delle ballerine. Cordua, misurata e gentile, comincia a dare istruzioni alle sette performer, tutte di aspetto chiaramente più giovane di lei e tutte di un genere che è leggibile come femminile². Dice loro di impugnare le sbarre, e che d'ora in poi il suo compito sarà quello di insegnare loro a disciplinare i loro corpi.

Le performer compiono un allenamento di ballo condotto da Cordua, nel quale imparano a dominare il proprio corpo e a farsi 'più leggere'. Ma l'allenamento, a poco a poco, va sempre più fuori controllo, compaiono streghe e spiriti, viene versato del sangue, vero e finto, e le performer si lasciano sottoporre davanti agli occhi degli spettatori a diverse torture per imparare a sollevarsi dal suolo e a librarsi come le Silfidi, – gli spiriti femminili dell'aria che appaiono anche nel balletto *La Sylphide* del 1832. *Tanz* lavora su e altri modelli romantici di balletto, ci spiega Florentina Holzinger – che anche in tutti gli altri suoi spettacoli appare lei stessa sulla scena – in una breve allocuzione, dopo i primi 30 minuti dall'inizio. La coreografa austriaca Holzinger, *enfant terrible* del teatro e della danza contemporanei nei paesi di lingua tedesca, innesta nell'ordine e nella forma della danza classica i modelli e le strutture del circo, della cultura pop, del film horror, della body art, delle tecniche *stunt* e delle pratiche del *sideshow*. Per poter scivolare sul pavimento apparentemente senza sforzo, tutti gli abiti vengono tolti e i piedi infilati in scarpe da punta. I capelli vengono acconciati in crocchie perfette per poter essere tirate su delle traverse. Per poter essere appese come angeli sopra il palcoscenico, alle loro schiene vengono fissati ganci da macellaio. E affinché Beatrice Cordua, ex prima ballerina e madre mostruosa, possa essere soddisfatta delle sue allieve, devono essere ben divaricate anche le gambe.

“When woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive function,” scriveva Barbara Creed³. Nelle pagine che seguono vorrei mostrare come questa relazione tra maternità, mostruosità e riproduzione riscontrata da Creed sia pre-

² Benché il genere di una persona non possa essere definito a partire dalle sue caratteristiche fisiche, vi sono comunque attributi fisici classificati come femminili o maschili in base a norme sociali. La leggibilità di un corpo nudo femminile nello spettacolo *Tanz* ha a che fare con queste classificazioni. Con ciò l'autrice del presente articolo non vuole assolutamente sostenere di conoscere il reale genere delle performer, ma che interpreterà come segni di un corpo femminile le caratteristiche di genere leggibili come femminili e consapevolmente esibite attraverso la nudità. Poiché le performer per ampi tratti dello spettacolo sono nude e, in diversi momenti, i loro organi femminili vengono posti al centro dell'attenzione, e nello spettacolo viene tematizzata la ballerina in quanto donna, appare sensato presupporre che le performer percepiscano sé stesse come donne.

³ B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York 1993, p. 7.

sente anche in due spettacoli di Florentina Holzer, *Tanz* (2019) e *A Divine Comedy* (2021), e vada ben oltre la rappresentazione dei personaggi. Tutte e due gli spettacoli hanno un cast esclusivamente al femminile e in entrambi compare la ‘mostruosa madre ballerina’ Beatrice Cordua. Scrive Annina Klappert nel suo saggio *Monster machen*:

I mostri [...] non sono soltanto creati, sono anche decostruibili. La loro funzione è quella di dar forma a una figura mostruosa e di costruire sapere in quanto figura mostruosa. Il mostro è [...] una forma di generazione del sapere, un incremento di sapere sulle cornici che governano la percezione.⁴

Si tratterà appunto di mostrare che l’analisi della figura materna mostruosa rappresentata da Cordua produce un incremento di sapere sulle cornici che governano la nostra percezione delle interpreti femminili in Holzinger. La mia tesi è che, in entrambi i suoi lavori, Cordua non solo determina l’ordine drammaturgico, ma lo fa divenire anche mostruoso.

Dopo alcune considerazioni teoriche sugli ordini drammaturgici mostruosi, analizzerò singoli momenti, scene e aspetti dei due spettacoli. Userò il termine ‘drammaturgia’ per indicare le cornici, le strutture e ritmi che determinano l’ordine di una messinscena. Così inteso, il concetto di ‘drammaturgia’ non resta ristretto al lavoro con e sul testo, ma indica piuttosto la specifica strutturazione di tutti i materiali di una messa in scena – incluse le associazioni che si generano nelle menti degli spettatori.

2. Ordini drammaturgici mostruosi come fenomeni della percezione

Nei paesi di lingua tedesca si considera come unico metodo veramente adeguato allo studio dell’arte scenica una specifica forma di analisi in cui si tiene in particolare considerazione la percezione dello spettacolo come evento transitorio. In questo contesto la “percezione a teatro”⁵ è considerata come un “processo estremamente complesso, culturalmente plasmato”, in cui giocano un ruolo cruciale l’“immagine attuale del mondo”⁶ e le attese individuali che vi sono legate e che “spesso impariamo a conoscere

⁴ A. Klappert, *Monster machen*, in A. Geisenhanslüke, G. Mein (Cur.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, transcript, Bielefeld 2009, pp. 125-164, qui p. 162.

⁵ C. Weiler, J. Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, UTB Franke, Tübingen 2017, p. 24.

⁶ Ivi, p. 23.

soltanto [...] nel momento in cui vengono disattese”⁷. Proprio questo aspetto è centrale in relazione al tema della mostruosità e del femminile. Se si vogliono infrangere le norme, se si vogliono superare i limiti, se si vuole mettere in scena il mostruoso, allora si tratta sempre anche di conoscere o scoprire le norme, i limiti e le aspettative che gli spettatori portano con sé quando vanno a vedere uno spettacolo. Un ordine può essere infranto solo se prima viene stabilito attraverso la messa in scena oppure se è già stabilito in precedenza, nelle menti degli spettatori.

Una simile rottura degli ordini, che gli spettatori impongono agli oggetti della percezione, ovviamente non ha luogo soltanto a teatro, ma in tutte le arti. Questo fenomeno, centrale per la messa in scena del mostruoso, viene magnificamente esemplificato da un passo di Jorge Luis Borges divenuto famoso grazie a Michel Foucault, che lo cita in un suo celebre libro. Nel passo, Borges cita a sua volta una “certa enciclopedia cinese” che divide gli animali in:

- a) animali appartenenti all'imperatore, b) animali imbalsamati c) addomesticati, d) maialini da latte, e) sirene, f) animali fantastici, g) cani senza padrone, h) quelli appartenenti a questi gruppi, i) quelli che si agitano follemente, k) quelli disegnati con un finissimo pennello di peli di cammello, l) e così via, m) quelli che hanno rotto in mille pezzi la brocca dell'acqua, n) quelli che somigliano a delle mosche.⁸

Per Foucault, la mostruosità di questa enumerazione consiste nel fatto che “lo spazio comune degli incontri vi si trovi ridotto a nulla. Ciò che è impossibile, non è la vicinanza delle cose, ma il sito medesimo, in cui potrebbero convivere.”⁹ La cornice di questa enumerazione di Borges risiede nell'enumerare stesso: la serie ordinata alfabeticamente – familiare ad ogni lettore – è qui definita come un'enciclopedia e afferma dunque un ordine che produce senso, che ordina il sapere in modo coerente. Achim Geisenhanslüke e Georg Mein riportano questa citazione di Borges nell'introduzione al loro volume *Monströse Ordnungen*¹⁰ e scrivono in proposito: “Ciò che colpisce Foucault, è l'invisibile ,bianco' tra i segni di

⁷ Ibid. Cfr. anche J. Roselt, „Erfahrung im Verzug“, in E. Fischer-Lichte, C. Risi, J. Roselt (Cur.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Transcript, Berlin 2004, pp. 27-39. qui p. 35 e seguenti.

⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. E. Panaitescu, BUR, Milano 1985, p. 5. La “certa enciclopedia cinese” è una creazione di Borges. Il testo di Borges a cui Foucault fa riferimento è *L'idioma analitico di John Wilkins*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio e H. Lyria, Mondadori, Milano 1984, vol. 1, pp. 1002-1006.

⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 6.

¹⁰ A. Geisenhanslüke, G. Mein (Cur.), *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*, Transcript, Bielefeld 2009.

un ordine impossibile e in tal senso mostruoso, un ordine che si invalida da solo.”¹¹ Foucault descrive il riso che il mostruoso elenco di Borges provoca in lui: una risata dovuta ad un senso di malessere.¹² Si tratta di una condizione liminale, per dirla con Erika Fischer-Lichte, prodotta attraverso la sospensione dell’ordine abituale¹³. Una risata dovuta al malessere, infatti, può essere considerata un’espressione umana che sorge in momenti di incertezza relativi all’ordine di una situazione e indica una condizione di indefinitezza: la condizione liminale dello sconcerto, in cui il noto diventa inaspettatamente estraneo. Questo stupore è sempre anche una fonte di conoscenza, poiché qualcosa di conosciuto è riconosciuto come estraneo. E qui torniamo al metodo dell’analisi drammaturgica e al ruolo delle aspettative degli spettatori. Sono proprio questi momenti liminali, in cui gli ordini diventano mostruosi, a far sì che “noi impariamo a conoscere le nostre aspettative [...] nel momento in cui vengono disattese”¹⁴.

Gli ordini mostruosi sono dunque non di rado ordini ben noti che (spesso in modo inconsapevole) vengono portati con sé, coprodotti e riprodotti dagli spettatori, ai quali talvolta si rivelano soltanto nel contesto di una messinscena capace di mostrare come essi possano essere sconcertanti in determinate circostanze. Gli ordini drammaturgici mostruosi sono dunque un fenomeno della percezione e non un oggetto di analisi che può essere pensato come qualcosa di distinto dallo spettatore. Si tratta di ordini che vengono richiamati e allo stesso tempo messi fuori corso nelle menti degli spettatori. Secondo Rasmus Overthun, una disposizione mostruosa implica sempre una frattura nella rappresentazione:

[...] per disposizione mostruosa si intende una forma di rappresentazione che porta al fallimento della sintesi semiologica che produce un senso finale, al fallimento della produzione estetica dell’unità di un tutto o della simulazione mediale di un mondo stabile nel tempo e nello spazio. Una tale frattura della rappresentazione non significa inevitabilmente il completo annientamento di una rappresentazione, ma innesca la riflessione estetica su convenzioni rappresentative mai fatte oggetto di analisi, che possono essere “mostrate” (dimostrate) soltanto nel momento in cui vengono trascese.¹⁵

¹¹ A. Geisenhanslüke, G. Mein, R. Overthun, *Einführung*, in Id., *Monströse Ordnungen*, cit., pp. 9-15, qui p. 10.

¹² M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., pp. 7-8.

¹³ Cfr. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004, p. 305 e ss..

¹⁴ C. Weiler, J. Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, cit., p. 28.

¹⁵ Rasmus Overthun, *Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen*, in A. Geisenhanslüke, G. Mein (Cur.), *Monströse Ordnungen*, cit., pp. 43-79, ivi p. 72.

“Il carattere simbolico del mostruoso”, scrive Overthun, “sta proprio nel fatto che esso mostra e problematizza ciò da cui si discosta”¹⁶. La nascita messa in scena all’inizio di *Tanz* è mostruosa proprio perché richiama l’atto della nascita ma poi lo trascende: la donna che partorisce è troppo anziana per poterlo fare, e la cosa che mette al mondo, non somiglia affatto ad un essere umano. I lavori teatrali di Florentina Holzinger si caratterizzano da molti anni appunto per questa strategia: richiamano ordini per mostrare – e dimostrare – agli spettatori le convenzioni tacite della rappresentazione attraverso la loro trasgressione.

3. Florentina Holzinger – Violazioni di tabù, scandali e l’apparizione del mostruoso su rinomati palcoscenici

Florentina Holzinger è nata in Austria nel 1986 e si è formata, tra l’altro, alla *School for New Dance Development* (SNDO) della *Hogeschool voor de Kunsten* ad Amsterdam. Con *Tanz* è stata invitata nel 2020 al *Berliner Theatertreffen*. Nel 2021 entra a far parte della *Volksbühne* di Berlino guidata da René Pollesch. Collabora anche alla *Rubrtriennale* diretta Barbara Frey, per la quale nel 2021 ha ideato e realizzato *A Divine Comedy*, che poi è entrata nel repertorio della *Volksbühne*. Florentina Holzinger è quindi attualmente tutt’altro che fuori dal giro delle case di produzione e dei festival affermati.

Non è sempre stato così: già da molti anni Holzinger produce spettacoli per cosiddetti teatri liberi¹⁷, ma fino a un paio d’anni i suoi lavori andavano in scena in piccoli teatri, come ad esempio le *Sophiensæle Berlin*, talvolta anche con un cast ancora non integralmente femminile. Alla *Rubrtriennale* o alla *Volksbühne* la distanza tra la platea e il palcoscenico, vista l’ampiezza di quest’ultimo, è abbastanza consistente, comunque più grande rispetto a teatri come le *Sophiensæle* di Berlino, dove è possibile che, mentre si assiste a uno spettacolo di Florentina Holzinger, se non si è seduti nelle ultime file, si venga raggiunti da gocce di sudore oppure dal sangue finto che una performer sprizza sugli spettatori dopo aver scavalcato qualche fila di poltrone. *Tanz* è stato presentato per la prima volta

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ Nei paesi di lingua tedesca ci sono da una parte i cosiddetti “teatri liberi” (*freie Häuser*) a cui fa riferimento la scena teatrale indipendente (*freie Szene*), dall’altra i teatri municipali e statali (*Stadttheater* e *Staattheater*), che generalmente impiegano ensemble stabili e che in Germania hanno un cosiddetto mandato educativo. I gruppi e gli artisti della scena indipendente producono i loro spettacoli, in cooperazione con i teatri liberi, richiedendo il finanziamento presso fondazioni o anche enti statali, mentre i teatri municipali e statali dispongono di budget fissi.

appunto nelle *Sophiensæle*, nel 2019, dove la prossimità del palcoscenico e degli eventi messi in scena ha un'influenza significativa sulla percezione dello spettatore, soprattutto su quella olfattiva.

Qualcosa di simile vale anche per *Schönheitsabend* (Serata di bellezza)¹⁸, uno spettacolo presentato alle *Sophiensæle* nel 2015, che Florentina Holzinger sviluppa e interpreta insieme a Vincent Riebeek, suo ex compagno di studi e ballerino. Come *Tanz*, anche *Schönheitsabend* utilizza un'altra opera come materiale per la messa in scena. Nel loro lavoro, diviso in tre atti come prescrive il balletto classico¹⁹, Holzinger e Riebeek si rifanno infatti a un balletto del 1922, *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Danze del vizio, dell'orrore e dell'estasi) di Anita Berber e Sebastian Droste²⁰. *Schönheitsabend* sottopone una convenzione strutturale del balletto come la divisione in tre atti e il materiale storico di immagini e movimenti che quest'opera consegna a un processo di straniamento, al quale si aggiungono la ricerca di equivalenti contemporanei dello scandalo prodotto dal balletto di Berber e Droste, e l'esibizione del mostruoso carattere di montaggio del loro lavoro. Con questo procedimento i due realizzano un gioco con la violazione di tabù che richiama l'attenzione sulle nostre idee di norma e sui nostri meccanismi di censura.

Il titolo della pièce di Holzinger e Riebeek è anche una citazione diretta di un format storico molto provocatorio: intorno al 1910, a Berlino venivano organizzate le cosiddette "serate di bellezza"²¹, in cui di solito si ballava nudi e si giocava con pose pseudo-esotiche o pseudo-

¹⁸ Le seguenti considerazioni si riferiscono alla replica del 29 gennaio 2016, *Sophiensæle* Berlin.

¹⁹ "*Schönheitsabend* is a show in three parts, as the classic ballet tradition prescribes. The titles of these parts, 'Tänze des Lasters', 'Tänze des Grauens' & 'Tänze der Ekstase' (dances of vice, horror and ecstasy), are inspired by a collection of writings from the infamous dance couple Anita Berber and Sebastian Droste, who, like Vincent and Florentina, had been working on new concepts of beauty and imbued their performances with senses of madness, ecstasy and explicit eroticism." Campo Kunstencentrum / Arts Centre, *Schönheitsabend*: <https://www.campo.nu/en/production/1727/schnheitsabend> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²⁰ Cfr. L. Gindlstrasser, *Welcome to Ecstasy! Schönheitsabend – Florentina Holzinger und Vincent Riebeek mit einer neuen Arbeit beim Wiener Festival ImPulsTanz*, in „www.nachtkritik.de”, (11 agosto 2015) http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11375:schoenheitsabend-florentina-holzinger-und-vincent-riebeek-impulztanz-wien&catid=38&Itemid=40 (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²¹ Tali serate di bellezza furono organizzate, ad esempio, dalla prima ballerina di nudo in Prussia, Olga Desmond: "Quando la ballerina Olga Desmond apparve nel Mozartsaal del Neues Schauspielhaus nel maggio del 1908, il pubblico era completamente fuori di sé già prima dell'inizio della serata. Era stato annunciato qualcosa di inaudito: una danza nuda". Cfr. M. Schlagener, *Preußens nackte Venus. Eine Ausstellung und ein Buch über die Nackttänzerin Olga Desmond*, in www.berliner-zeitung.de, il 6 aprile 2009, <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/eine-ausstellung-und-ein-buch-ueber-die-nackttanzerin-olga-desmond-preussens-nackte-venus-li.548822> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

antiche; erano serate strettamente controllate dalla polizia e continuamente vietate²².

Lo spettacolo fu presentato al Terni Festival il 24 settembre 2016 è suscitò accuse (e poi fu anche denunciato) per pornografia²³. È importante ricordarlo perché un obiettivo dichiarato di *Schönheitsabend*²⁴ è proprio la riattualizzazione della provocazione storica partita all'inizio del XX secolo da coppie i ballerin* che con il linguaggio e dalla prospettiva di oggi si potrebbero definire queer. Divers* ballerin* del primo Novecento, in parti dimenticat* o rimoss* dalla storriografia, hanno messo al centro del loro lavoro i temi del rapporto con il corpo, con l'erotismo, l'esotismo e il genere, incontrando così sia un vivo interesse che una forte resistenza.²⁵ *Schönheitsabend* cerca di trovare un equivalente contemporaneo di quella provocazione.

Il fatto che la società odierna non si faccia facilmente turbare da cose del genere non sembra essere del tutto vero, almeno nell'Italia del 2016. Prima dello spettacolo, la homepage ufficiale del Terni Festival segnalava che lo spettacolo conteneva "scene esplicite" ed era quindi vietato ai minori di 18 anni²⁶. La scena che ha creato scandalo è la fine del primo atto, quando Florentina Holzinger penetra il suo partner di ballo Vincent Riebeek con un dildo strap-on. Rimanendo in questa penetrazione, i due

²² Secondo Eike Wittrok, queste serate affrontavano temi centrali della società dell'epoca: „They were an ambivalent format coming out of a changing society that was renegotiating its relationship to the body, to what community is, to the question which roles certain bodies play in society, and what this society deems natural or not.” E. Wittrock, *Schönheitsabend at Terni Festival. A missive by the artists*, in “Teatro e critica”, 7 ottobre 2016, <http://www.teatrocritica.net/2016/10/schonheitsabend-at-terni-festival-a-missive-by-the-artists/> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²³ Eike Wittrock (che firma la drammaturgia di *Schönheitsabend*) ha reagito a queste accuse con l'articolo citato nella nota precedente. Sulle argomentazioni dell'accusa di pornografia si può vedere la recensione di T. Chimenti: *Teatro, il sesso esplicito in scena è utile o solo provocatorio?*, pubblicato su www.ilfattoquotidiano.it in data 2.10.2016, online: <http://www.ilfattoquotidiano.it/2016/10/02/teatro-il-sesso-esplicito-in-scena-e-utile-o-solo-provocatorio/3062428/> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023).

²⁴ Cfr. E. Wittrock, *Schönheitsabend at Terni Festival*, cit.

²⁵ Anche Susanne Foellmer si interessa di questo periodo quando traccia la storia del grottesco o del mostruoso nella danza: si riferisce soprattutto alle opere della danzatrice Valeska Gert, che dopo la seconda guerra mondiale diventa quasi una sconosciuta. Cfr. S. Foellmer, *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, transcript, Bielefeld 2009; si vede in particolare il capitolo 4, pp. 62-115. Come le danzatrici sopra citate, Gert ha lavorato anche con l'erotismo esplicito (in *Canaille*, ad esempio, danza l'orgasmo di una prostituta) e con la critica dell'esotismo, che era estremamente popolare all'epoca. Cfr. inoltre, S. Foellmer, *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, transcript, Bielefeld 2006, in particolare le pp. 122-129.

²⁶ Cfr. <http://www.ternifestival.it/portfolio/florentina-holzinger-vincent-riebeek-atnlbeschonheitsabend/> (ultima consultazione: 16 febbraio 2017).

eseguono una danza (su musica di Rimsky-Korsakov) in cui cercano e trovano ripetutamente un equilibrio nelle più diverse pose. Secondo il *Dramaturg* dello spettacolo, Eike Wittrock²⁷, questa sequenza intende creare un equivalente contemporaneo per la messa in scena non convenzionale delle identità sessuali nel balletto *Shéhérazade* del 1910 (coreografia di Michel Fokine, musica di Rimsky-Korsakov). Questa storica coreografia dei Ballets Russes, alla cui prima Vaslav Nijinsky danzò lo schiavo d'oro, può essere descritta come un'orgia di 20 minuti seguita da un massacro. Una delle principali provocazioni del 1910 fu, oltre ai costumi molto succinti di Marie Muelle, soprattutto la messa in scena del corpo maschile come oggetto di desiderio,²⁸ che era un tabù non solo all'interno delle convenzioni del balletto classico.²⁹ Sue-Ellen Case descrive la violazione di tabù come una tecnica specificamente queer mettendo in gioco il concetto di mostruoso: „The queer is the taboo-breaker, the monstrous, the uncanny”³⁰. La violazione di tabù è sempre mostruosa, e il mostruoso è spesso anche una violazione di tabù. Ogni violazione di tabù è una provocazione perché trasgredisce le norme vigenti, produce discussioni su ciò che è 'normale', legale o illegale.

Dal 2017, il lavoro di Florentina Holzinger è cambiato nella misura in cui i suoi spettacoli non solo vengono presentati in teatri più grandi a un pubblico più numeroso, ma attualmente non prevedono attori di sesso maschile. Nel mondo di lingua tedesca, il nome di Florentina Holzinger è ormai così noto da rappresentare una sorta di 'trigger warning' che segnala azioni sceniche di superamento di confini, di rottura delle cornici della rappresentazione, di provocazione e violazione di tabù, azioni sceniche che sollevano la questione su cosa in esse ci possa essere di effettivamente mostruoso.

Se le aspettative del pubblico sono così influenzate dal nome di

²⁷ Cfr. E. Wittrock: *Schönheitsabend at Terni Festival*, cit.

²⁸ L'atteggiamento di Nijinsky, la cui pelle era dipinta color oro, è descritto come felino e lascivo: „With gold body paint and bejewelled outfit, Nijinsky commanded the stage with his voluptuous and feline performance as Zoebéide's favourite slave. Against the set's emerald green walls and red carpets, the massed costumes of dancers in frenzied motion created a moving spectacle of colour intensifying towards the ballet's orgiastic and violent climax.“ In «Schubertiade Music», <https://www.schubertiademusic.com/items/details/10114> (ultima consultazione: 26 ottobre 2023)

²⁹ „Founded in ballet language, this famous historic duet introduced a strikingly equal, very sensual movement vocabulary for the male and female partner, both wearing costumes that were revealing a lot of flesh, and that turned around conventional ballet gender roles by staging the male body as the object of desire (his role was that of a slave) for both his female partner on stage and the straight female and gay male audience. Eike Wittrock: *Schönheitsabend at Terni Festival*, cit.

³⁰ S.-E. Case, *Feminist and queer performance. Critical strategies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2009, p. 69.

Holzinger, allora è importante esaminare molto attentamente se ci sia (ancora) qualcosa di mostruoso nei suoi spettacoli e cosa, oppure se Holzinger stessa sia diventata lei stessa una sorta di 'convenzione performativa'. Nei due esempi che verranno analizzati, la mostruosità sta nella messa in scena dell'ordine drammaturgico attraverso il personaggio di Beatrice Cordua.

In *Tanz* e *A Divine Comedy* abbiamo a che fare esclusivamente con corpi che possono essere letti come femminili. La messa in scena di Cordua rende mostruosa la percezione di questi corpi nel contesto della danza. Ciò che non rientra nel suo ordine, e che quindi lo mette in discussione, è una forma specifica di femminilità, che verrà analizzata nelle pagine seguenti.

4. I due spettacoli

Tanz e *A Divine Comedy* sono caratterizzati da due temi: la nascita e la morte. Entrambi questi fenomeni, non di rado rappresentati già di per sé come mostruosi, sono inestricabilmente legati a Beatrice Cordua. La ex prima ballerina ci guida drammaturgicamente attraverso gli spettacoli, ma in realtà, come vedremo, rende mostruoso l'ordine stabilito già solo con la sua semplice presenza.

4.1 Tanz

In *Tanz*, Cordua partorisce qualcosa di non umano, non una ma due volte nel corso dello spettacolo. All'inizio, le già menzionate protuberanze color carne e poi, dopo aver guidato per un'ora e mezza un faticoso allenamento di danza classica, partorisce un ratto – e fa venire subito in mente l'espressione 'Ballett-Ratte', 'ratto da balletto' (un termine che in tedesco, ma anche in francese, indica una piccola ballerina). Il ratto nero di plastica viene estratto dalle gambe di Cordua con un bel po' di sangue finto da un'ostetrica vestita da strega. Su due grandi schermi a destra e a sinistra del palco vediamo un primo piano di questo secondo parto mostruoso, ripreso da un'operatrice che indossa una pelliccia di lupo.

Le due nascite di Cordua e una forma mostruosa di riproduzione sono elementi drammaturgici essenziali dello spettacolo. I balletti romantici sui quali Holzinger lavora non vengono in alcun modo riprodotti. Vengono evocati come modelli, ma solo per poter subito deludere le aspettative che sono legate a essi. Cordua allena le sue allieve per un balletto il cui ordine è completamente stravolto: invece di prime ballerine in tutù che fluttuano dolcemente sul pavimento con le scarpette da punta, ci troviamo di fronte a interpreti sudate e sporche di sangue che si arrampicano

su motociclette appese alle traverse. Ma come spettatrice mi rendo conto che danzare come un elfo con le scarpe da punta forse non è per niente meno doloroso o autolesionista che venir appesi per i propri capelli. Il disciplinamento di questi corpi femminili di danzatrici, che Cordua annuncia all'inizio dello spettacolo come uno degli obiettivi del suo training, rivela un ordine mostruoso. Solo la trasgressione dell'ordine tradizionale del balletto dimostra la mostruosità di quest'ordine di una disciplina completamente grottesca. In questo modo viene stimolata negli spettatori una "riflessione estetica sulle convenzioni tacite della rappresentazione" di corpi femminili sulla scena.³¹

4.2 A Divine Comedy

Dopo un prologo, la cornice drammaturgica di *A Divine Comedy* viene completata da un discorso che Beatrice Cordua rivolge al pubblico: Cordua siede nuda su una sedia a rotelle elettrica, ornata da uno scheletro di plastica a grandezza naturale. Si rivolge al pubblico con voce calma e racconta del suo passato di ballerina con il famoso coreografo John Neumeier, per il quale si esibì nuda già nel 1972. Racconta di quanto loro ballerine un tempo erano arroganti, perché pensavano che tutte le ballerine sopra i 30 anni non valessero nulla, che fossero troppo vecchie. Descrive poi la sua condizione attuale di ottuagenaria che viene a malapena percepita come donna („nobody sees me as a woman anymore"³²). Parla della sua malattia, un Parkinson che progredisce lentamente ma costantemente, e delle conseguenze che essa ha: racconta che durante l'orgasmo le fa perdere così tanto il controllo che le sembra un po' di morire. Alla fine dice che una ballerina come lei in realtà muore due volte nella vita, una volta alla fine della carriera ("once at the end of their career") e una volta quando è davvero finita ("at the real end"), e che sta organizzando il suo funerale e per questo oggi sta tenendo una "audition": le due ore di spettacolo di *A Divine Comedy* sono inquadrare come una grande audizione per il funerale di Beatrice Cordua.

Quella che segue è un'odissea costellata di motivi tratti dalla letteratura, dalla storia dell'arte, dalla storia della danza e dalla cultura pop. Vediamo bizzarri rituali che ricordano le agonie dantesche all'inferno: la lapide che Cordua desidera è creata collettivamente dalle due dozzine di performer utilizzando l'*action painting* con un enorme sforzo fisico, inclusi vero sangue e vere feci. Cordua viene apparentemente portata all'orgasmo nel bel mezzo del palcoscenico con un dildo *strap-on* e dopo

³¹ R. Overthun, *Das Monströse und das Normale*, cit., p. 72.

³² Citato una registrazione non datata di *A Divine Comedy*, che Florentina Holzinger ha messo a disposizione dell'autrice per scopi di ricerca dell'autrice (00:27:36-00:27:50).

viene messa in una bara, che poi viene fracassata da un'auto. Lo spettacolo si conclude con la presunta defunta Cordua che esce da un bagno chimico e grida entusiasta: "It is completed – applaud!"³³. L'eliminazione finale è compiuta: l'audizione per il funerale di Beatrice Cordua e le sue due morti è conclusa.

5. Analisi

Sia le due nascite di Cordua in *Tanz* che le sue due morti in *A Divine Comedy* attirano le aspettative abitualmente associate alla nascita e alla morte in un ordine mostruoso: l'ordine della nascita, della maternità e della riproduzione, così come del suo opposto – la morte – diventa mostruoso. Ciò che nasce è qualcosa di non-umano e Cordua risorge dalla morte da un bagno chimico.

Julia Kristeva identifica come abietti sia il corpo morto – il cadavere³⁴ – sia gli escrementi corporei ("bodily wastes"). L'abietto non è né soggetto né oggetto: è lo scarto, ma è sempre caratterizzato da un'ambivalenza non di rado mostruosa. Per il soggetto, l'abiezione rappresenta un pericolo permanente e inseparabile da sé. Barbara Creed utilizza il concetto di abiezione di Kristeva per analizzare la mostruosità e la femminilità e sottolinea che, nei confronti delle donne, c'è sempre un'aspettativa in fatto di mostruosità: "All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject."³⁵ In questo modello di matrice psicoanalitica, la figura della madre è una figura chiave nel contesto dell'abiezione: "One of the key figures of abjection is the mother who becomes an abject at the moment when the child rejects her for the father who represents the symbolic order."³⁶ Sebbene 'madre' e 'padre' siano figure binarie in un modello di analisi, la loro funzione può essere assunta da persone diverse – ad esempio, una madre (che non deve necessariamente essere biologica) può anche implementare un ordine simbolico 'paterno'.

In *Tanz*, come anche in *A Divine Comedy*, abbiamo a che fare con

³³ Ivi, 1:49:43-1:49:47.

³⁴ "[...] corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. [...] The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection." J. Kristeva, *Approaching Abjection*, in J.A. Weinstock (Cur.), *The Monster Theory Reader*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2020, pp. 95-107, qui p. 97.

³⁵ B. Creed, *Horror and the Monstrous Feminine. An Imaginary Abjection*, in *The Monster Theory Reader*, cit., pp. 211-225, qui p. 211.

³⁶ Ivi, p. 212.

coreografie che, per dirla metaforicamente, voltano le spalle alla ‘madre-balletto’ e si dedicano invece a spaccare legna, a defecare in pubblico e salire su motociclette. Le performer di Holzinger rifiutano il balletto classico e tuttavia continuano a essere soggette a esso. Si volgono verso ordini simbolici segnati di una forza, potenza e radicalità spesso associate alla mascolinità, che però si rivelano essere a loro volta solo gli ennesimi ordine di disciplinamento estremo dei corpi.

In entrambi gli spettacoli, il balletto è rappresentato dal corpo ormai vecchio di Beatrice Cordua e dalla sua biografia di prima ballerina tematizzata sulla scena. Cordua è ciò che Holzinger rigetta – le lascia infatti organizzare il proprio funerale – e da cui, tuttavia, non riesce a separarsi. Cordua aveva danzato nuda sulla scena già nel 1972. Cordua “partorisce” i “ratti da balletto” e mostra loro come disciplinare il proprio corpo. Cordua muore la sua morte teatrale, organizza il suo vero funerale e ha tuttavia l’ultima parola. Mettendo in scena Cordua come una ‘madre-balletto mostruosa’, Holzinger produce un incremento di sapere sulle cornici che governano la nostra percezione dei corpi femminili sulla scena.³⁷ Poiché non solo nel balletto romantico, ma ancora oggi, la percezione dei corpi femminili sul palcoscenico – soprattutto nell’ambito della danza – è influenzata da aspettative estremamente misogine che si orientano ai parametri: giovane, sana, leggera, disciplinata, elegante, muta, non sudaticcia e generalmente non produttrice di escrementi³⁸. È Cordua a infrangere tutti questi parametri e non sono invece le ballerine nude molto più giovani di lei. Certo, le ballerine più giovani sudano, sanguinano sul palco e defecano a comando su tavolozze da pittori. Ma è Cordua a rendere la percezione del femminile davvero mostruosa: si presenta come una ballerina con quasi il doppio degli anni, malata, che si rivolge direttamente al pubblico, quindi non è affatto una ballerina muta. Parla di come la donna diventi invisibile in età avanzata e sottolinea quanto sia straordinario nella nostra società vedere un corpo come il suo nudo sul palcoscenico. Una donna anziana, malata, con cicatrici sul seno, che racconta dei suoi orgasmi, che a 80 vive la sua sessualità e ne parla in pubblico. Racconta di perdite di controllo durante uno spettacolo la cui riuscita richiede un controllo totale: ogni acrobazia nei lavori di Holzinger deve essere perfetta, gli interpreti devono essere perfettamente disciplinati, altrimenti è tutto troppo pericoloso! Cordua è messa in scena come colei che ha ‘partorito’ e ‘disciplinato’ gli altri, eppure è lei l’escremento – l’abietto – della

³⁷ Cfr. A. Klappert, *Monster Machen*, cit., p. 162.

³⁸ Cfr. J. Zimmerman, *Women and Other Monsters. Building a New Mythology*, Beacon Press, Boston 2021, p. 4: “We’re still struggling to create or consume stories about valorous women, unless they also display the ‘feminine’ virtues: passive sex appeal and fragility that requires rescue”.

danza: il corpo femminile vecchio, debole, malato e non più efficiente è ancora la cosa più mostruosa che possa esserci nella danza.

Gli ordini della percezione dei corpi delle danzatrici sono incarnati e letteralmente trascinati nella tomba dalla mostruosa madre-balletto Cordua; vengono richiamati nella mente degli spettatori e, come l'abietto secondo Kristeva, respinti: rifiutati eppure non buttati via. Tuttavia diventa evidente anche la mostruosità di ciò che ora domina la scena al posto del balletto: anche questo ordine si basa sulla disciplina assoluta dei corpi delle interpreti femminili. L'ordine di percezione degli spettacoli di Holzinger è davvero così diverso da quello del balletto classico? In entrambi i casi ci sono spettatori che si aspettano una particolare, impressionante, straordinaria performance delle donne sul palcoscenico. E proprio questo dimostrano le trasgressioni di Cordua: Cordua è la delusione di questa aspettativa e ci dimostra perciò che avevamo l'aspettativa che è stata delusa.

6. Finale

La figura di madre-balletto interpretata da Cordua stimola così una riflessione sulle convenzioni tacite della rappresentazione deludendo le nostre aspettative riguardo alla "femminilità" e alla "danza"³⁹. L'ordine mostruoso così evocato produce perciò un incremento di conoscenza sulle cornici che governano la nostra percezione delle interpreti femminili in Holzinger. In *Tanz*, gli ordini della percezione dei corpi delle danzatrici vengono rappresentati dalla mostruosa madre-balletto Cordua; in *A Divine Comedy*, questi ordini vengono letteralmente sepolti vivi. Le convenzioni che determinano la rappresentazione dei corpi delle danzatrici e gli ordini di percezione ad esse legati vengono attivati nello spettatore per poi essere respinti, come l'abietto secondo Kristeva, ma senza che sia possibile liberarsene definitivamente.

³⁹ C. Weiler, J. Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, cit., p. 23.