

Eva Döhne (Francoforte sul Meno)

Il teatro come esercizio di morte: *Orfeo. Eine Sterbeübung* di Susanne Kennedy

With this essay, reference will be made to a very complex, relatively early installation that Susanne Kennedy conceived in the summer of 2015 for the Ruhrtriennale, thus, two years after his breakthrough in German drama theater. In collaboration with Suzan Boogaerdt and Bianca van der Schoot, she then staged *Orfeo. Eine Sterbeübung* (death exercise) in the upper floors of the mixing plant of the Zeche Zollverein in Hesse. Aware that the role of the mythological character of *Eurydice* in Ovid's narrative has been little or not at all represented, the three artists choose a varied interpretation of the myth with an emphasis on the figure of Eurydice. In the program booklet they also refer to the play *Schatten* (Eurydike sagt) by Elfriede Jelinek, which offers an alternative viewpoint on the character of Eurydice. In the labyrinth of the walkable installation *Orfeo. Eine Sterbeübung* one comes across a multitude of Eurydice figures, occupying the space with their bodies. Displayed as artificial figurative constructions, the performers are united not only by flashy costumes complete with masks, but also by the fact that they are silent. Only the interpretation of Monteverdi's *L'Orfeo*, performed by the solo ensemble Kaleidoskop, resonates in the labyrinth. The performers occupy the spaces with their bodies, do not speak and seem to repeat seemingly endless movements and positions based on the spatial arrangement.

KEYWORDS: Susanne Kennedy, death exercise, *Orphéo. Eine Sterbeübung*, *Eurydice*, Monteverdi, Elfriede Jelinek

Enter

Nel teatro di prosa di lingua tedesca, Susanne Kennedy ha fatto scalpore per la prima volta nel 2013 con l'adattamento teatrale del testo di Marieluise Fleißer, *Fegefeuer in Ingolstadt* (Purgatorio a Ingolstadt) allestito ai Münchner Kammerspiele. Da allora Kennedy ha messo in scena numerose opere teatrali nelle quali l'idea di un individuo universale e

della sua rappresentazione sul palcoscenico viene radicalmente destrutturata per mezzo di un rigoroso linguaggio formale. I lavori di Kennedy esercitano una certa influenza sulla storia del teatro contemporaneo perché sono strettamente intrecciati con la storia del teatro e sovvertono la premessa della rappresentazione unitaria dell'essere umano sul palcoscenico. Kennedy può essere considerata una delle artiste teatrali più innovative degli ultimi anni, la cui estetica e il cui approccio produttivo radicale offrono uno sguardo del tutto originale nel panorama del teatro occidentale tradizionalmente scritto e creato dagli uomini, sovvertendone e ridefinendone al tempo stesso le logiche¹.

Dal punto di vista della forma, i suoi lavori si caratterizzano per l'uso di doppi, di sosia, dialoghi in playback e maschere, ripetizioni e loop, video e multimedia, e nascono dalla collaborazione con un team spesso composto dai video-artisti Rodrik Biersteker e Markus Selg, dai sound designer Richard Jansen e Richard Alexander e da altre artiste come Bianca van der Schoot e Suzan Boogardt. Le numerose messiscene, installazioni percorribili, esperienze VR e opere liriche che ha realizzato hanno suscitato entusiasmo ma anche veementi contestazioni. Nel 2013 provocò grande sorpresa in particolare il metodo della sincronizzazione labiale, il quale consiste nel registrare voci estranee che poi gli attori sul palcoscenico interpretano mimicamente in una sorta di playback.

I primi due lavori di Kennedy mostrati in paesi di lingua tedesca sono stati *Fegefeuer in Ingolstadt* e un anno dopo *Warum läuft Herr R. Amok* (Perché il signor R. è colto da follia improvvisa?), entrambi nati ai Münchner Kammerspiele. Sono seguiti lavori dal carattere fortemente installativo come *Orfeo. Eine Sterbeübung* (Orfeo. Un esercizio di morte) allo Zeche Zollverein e *Medea.Matrix*, realizzati nella Gebläsehalle del Landschaftspark Duisburg Nord nella cornice delle edizioni della *Rubriennale* 2015 e 2016 curate da Johan Simons. Nel 2017 Kennedy ha messo in scena *Die Selbstmord-Schwwestern / The Virgin Suicides* (Le vergini suicide) nuovamente ai Münchner Kammerspiele, per realizzare poi quattro lavori alla Volksbühne di Berlino: *Women in Trouble* (2017), *Coming Society* (2019), *Ultraworld* (2020) e *Jessica. An Incarnation* (2022). Nel 2019 è tornata a Monaco con *Drei Schwestern* (Tre sorelle). Nel 2022 mette in scena uno spettacolo d'opera di tre ore e mezza, *Einstein on the Beach*, una produzione del Theater Basel in collaborazione con i Berliner Festspiele e le Wiener Festwochen, *Angela (a Strange Loop)*, del 2023, è

¹ Riflettendo sul teatro di Kennedy, Nikolaus Müller-Schöll giunge alla conclusione che la forma del fare teatro collettivo deriva da una tradizione di resistenza che agisce contro la tradizione patriarcale del teatro di regia basato sul dramma. N. Müller-Schöll, *Vom Drama zum Skript*, in: in F. Fiorentino, M. Massalongo (Cur.), *Theaterbegriffe*, «Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik», n. 8 (2022), Trier 2022, pp.37-55.

la prima produzione della piattaforma per le arti performative *Ultraworld Production* fondata da Kennedy e Marcus Selg.

Oltre che dalla riflessione sulla rappresentazione dell'umano e del non umano e sull'impossibilità dell'agire autonomo, quasi tutti i lavori realizzati da Kennedy negli ultimi anni sono attraversati dalla messa in discussione del rapporto tra il mondo virtuale e quello reale. In particolare con *Ultraworld* (2020), Kennedy, Selg e il loro team hanno creato un modello per la rappresentazione teatrale dell'esperienza di spaesamento dell'individuo moderno che vaga continuamente tra realtà e virtualità, tra tecnologia e analogia. Alla ricerca di risposte alle domande su come si creino i mondi e su cosa si senta a essere-nel-mondo, Kennedy e il suo team si sono avventurati negli ultimi anni su sentieri ispirati dalla spiritualità, dalla filosofia, dall'ipnosi, dallo psichedelico e dalla letteratura. Perciò Kennedy non lavora soltanto su opere letterarie o cinematografiche, come quelle di Marieluise Fleißer, Elfriede Jelinek, Rainer Werner Fassbinder, Anton Čechov, Jeffrey Eugenides, ma anche e in maniera sempre crescente su materiali e frammenti tratti da serie tv, soap, forum su Internet, pettegolezzi mediatici, così come brani discritti filosofici di Nietzsche, Gilles Deleuze e Donna Haraway.

Le pagine che seguono offrono un'interpretazione di un lavoro che Kennedy concepisce per la Ruhrtriennale nell'estate del 2015, quindi due anni dopo la sua affermazione nel teatro di prosa tedesco. Si tratta di un lavoro dal carattere fortemente installativo che Kennedy allestisce in collaborazione con Suzan Boogaerdt e Bianca van der Schoot e presenta nei piani superiori dell'impianto di miscelazione dello Zeche Zollverein in Assia: *Orfeo. Eine Sterbeübung*.

Consapevoli che nel racconto di Ovidio la posizione della figura mitologica di Euridice è sottorappresentata, le tre artiste optano per un'interpretazione diversa del mito concentrandosi, appunto, su di essa. Nel programma di sala rimandano anche al testo teatrale *Schatten (Eurydike sagt)*, *Ombre (Euridice parla)*, di Elfriede Jelinek, che propone un punto di vista alternativo sulla figura di Euridice.

Nel labirinto dell'installazione percorribile *Orfeo. Eine Sterbeübung* di Kennedy, Boogaerdt e van der Schoot ci si imbatte in una moltitudine di figure di Euridice, che occupano lo spazio con i loro corpi. I/le performer sono esibite come costruzioni figurative artificiali, integralmente mascherate e del tutto silenziose. Il loro linguaggio non può essere udito. Nello spazio labirintico della scena risuona soltanto la reinterpretazione dell'*Orfeo* di Monteverdi eseguita dall'ensemble di solisti *Kaleidoskop*. I/le performer occupano gli spazi con i loro corpi, non parlano e sembrano ripetere apparentemente all'infinito schemi di movimento e posizionamento seguendo ordini di disposizione puramente spaziali. Queste figure *femminili*, che appaiono mute e senza vita, costituiscono il punto

di partenza delle mie osservazioni. Il fatto che non parlino e che il loro aspetto esteriore sia così accentuatamente caratterizzato dal mascheramento è una caratteristica che sembra appartenere a una fase intermedia o una pausa nell'evoluzione del linguaggio formale di Kennedy e del suo modo di rappresentare i personaggi. Questo rigoroso rifiuto del linguaggio nella messinscena dei personaggi e la presenza-assenza dei loro corpi sono elementi strettamente legati alla modalità di rappresentazione radicalmente anti-psicologica e anti-naturalistica adottata da Kennedy. Quale figura in cerca di identità, Euridice è vista come un modello tra l'involucro del corpo e un essere sessualmente definito.

Euridice in Ovidio e in Elfriede Jelinek

Nell'ultimo libro della seconda pentade delle *Metamorfosi*, Ovidio offre una versione in esametri della narrazione mitologica di Orfeo ed Euridice². All'inizio racconta della morte di Euridice il giorno delle nozze a causa di un morso di serpente (versi 8-10). Poi ricorre all'arte retorica di Orfeo per rappresentarlo come l'appassionato redentore della moglie defunta. L'apertura con la *o* sottolinea il carattere solenne ed elevato del canto di Orfeo, il quale, nella seconda parte (vv. 29-30), si rivolge direttamente agli dèi (*vos*) per chiedere loro di restituire alla vita Euridice, morta prematuramente. Orfeo implora e prega gli dèi con grande abilità retorica, promettendo loro che potranno riprendersi Euridice e anche lui in un secondo momento (vv. 35-36). Ovidio illustra l'effetto del canto e della sua potenza mostrando gli dèi degli inferi che interrompono le loro attività e richiamano effettivamente Euridice. A questo punto, l'ombra di Euridice, precedentemente descritta come uno dei vuoti fantasmi (*leves populos*), ritrova i suoi contorni. Ovidio spiega che la condizione posta dagli dèi ad Orfeo ed Euridice per risalire insieme l'Ades è che Orfeo non guardi indietro. Ma poiché Orfeo non rispetta la condizione degli dèi e guarda dietro di sé, Euridice muore una seconda volta (vv. 56-60). È dunque lo sguardo di Orfeo a causare la sua morte. Euridice conquista il centro della scena per un breve momento, quando tenta di farsi afferrare da Orfeo. Cerca di farsi prendere per le braccia da lui, il quale non afferra altro che aria. Ovidio descrive i movimenti di Euridice, che sembra non avere più la capacità di usare il linguaggio, ma solo quella di emettere suoni, e si congela da Orfeo con un grido mentre il suo corpo, tornando negli inferi, si dematerializza. Dopodiché Ovidio riprende quindi a concentrarsi completamente sul dolore e sulla sofferenza di Orfeo. Euridice

² Publius Ovidius Naso, *Orpheus et Eurydike*, in *Metamorphosen*, a cura di M. von Albrecht, Reclam, Stuttgart 2010.

funge solo da strumento per sottolineare l'abilità retorica di Orfeo e per rendere la sua azione particolarmente tragica. Inafferrabile, immateriale e sfuggente, Euridice è vittima della produzione artistica patriarcale, come lo è soprattutto il suo corpo di donna. Sia Jelinek che le artiste autrici dell'installazione definiscono la sua posizione attraverso una lettura critica di genere che diverge radicalmente dalla lettura classica della narrazione mitologica³.

Già nel 2013, con *Schatten (Eurydike sagt)*, Jelinek ha spostato la prospettiva del mito di Orfeo concentrando l'attenzione su Euridice. Come ombra disincarnata dell'oltretomba, Euridice sembra concepire la sua esistenza come liberazione da Orfeo. Da una parte pare sentirsi bene al di fuori del suo involucro corporeo, dall'altra pare anche desiderarlo per poter esistere ("Senza corpo nessun potere. Senza corpo nessun'arma"⁴). Nella lotta permanente tra dissoluzione morfologica e presenza fisica nell'immagine, Euridice si libera dei suoi pensieri nella forma di un discorso⁵. Così, nel testo teatrale, emerge un parlare incessante di questo personaggio in dialogo diretto con il processo della propria rappresentabilità. In tal modo vengono poste in discussione le condizioni fisiche e teatrali della messinscena del discorso di Euridice, così come anche i presupposti retorici del discorso in quanto tale e la posizione di Euridice come donna accanto a Orfeo⁶.

Attraverso l'impiego di un discorso retrospettivo articolato attraverso la citazione, Jelinek tematizza il rapporto sempre artificiosamente imposto tra il linguaggio e il corpo di un personaggio drammatico⁷. In tal modo rimanda al fatto che Euridice è presa in una lotta tra presenza e assenza, visibilità e invisibilità. Jelinek utilizza la figura mitologica di Eu-

³ Secondo Theweleit, la produzione artistica nel patriarcato può essere fatta risalire al sacrificio umano, cioè essenzialmente al sacrificio femminile. Euridice viene sacrificata affinché Orfeo possa cantare. Cfr. Theweleit, *Buch der Könige*, vol. 1, Stroemfeld, Basel/Frankfurt am Main 1991, pp. 4-5, 14, 28, 1105.

⁴ E. Jelinek, *SCHATTEN (Eurydike sagt)*, in <https://original.elfriedejelinek.com/fschatten.html> (ultima consultazione: 20 gennaio 2024): „Ohne Körper keine Macht. Ohne Körper keine Waffe”.

⁵ Ivi: „Wenn er mich einholt, mein Körper, dann bin ich geliefert, dann kann ich dem Sänger geliefert werden, dann habe ich eine Figur und eine Struktur...” (“Se lui mi prende, se prende il mio corpo, allora sono alla sua mercé, allora posso essere consegnata al cantore, allora ho una figura e una struttura...”).

⁶ Ivi: „Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt” (“Anche la mia scrittura scorre, sapete, il mio uomo, invece canta”).

⁷ L'idea di una connessione naturale tra figura parlante e figura agente, su cui poi si fonda anche quella di uno stretto legame tra personaggio e corpo, si afferma nel corso del XVII e XVIII secolo. Lo sottolinea anche Ulrike Hass, *Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens. Zur massenmedialen Entgrenzung von Körper, Blick und Bild*, in *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, a cura di B. Bock von Wülflingen, U. Frietsch, Bielefeld 2010, pp. 83-98, qui p. 91.

ridice, la sua posizione come *ascoltatrice*, per far apparire fragile e assurda l'idea di un divenire figura dell'essere umano esplicitando le premesse della sua costituzione come personaggio teatrale presuntamente unitario e di genere di femminile. Già in questo testo si *fluidifica* l'idea illusoria di personaggio come unità di forma, soggetto e identità. Jelinek destruttura la presunta connessione tra il discorso del personaggio e il suo corpo nella rappresentazione e, allo stesso tempo, rivela il processo della sua dissoluzione come altamente difficile e contraddittorio⁸.

La difficoltà della dissoluzione segna sia l'asincronia tra discorso e performance sia la possibilità di far parlare Euridice *in absentia*. Col suo testo Jelinek si oppone alla doppia finzione di un personaggio creato attraverso il linguaggio e autenticato attraverso la scena, facendo apparire la finzionalità e la non presenza del personaggio come elementi essenziali del tema del divenir forma di Euridice. Il mondo infero è il rifugio di Euridice. Nella misura in cui il linguaggio non appare più legato al corpo, ma è concepito come qualcosa di separato da ogni corporeità, e il corpo si rivela come uno strumento di ascolto, l'involucro corporeo esibito appare indefinito.

L'installazione mostra come l'esibizione di questo involucro corporeo e il processo della sua formazione siano imposti attraverso le norme del potere e lo sguardo maschile. Anche se si può assumere che le registe dell'installazione utilizzino il metodo di lavoro e l'interpretazione del mito di Jelinek come fonte di ispirazione, bisogna però sottolineare che il testo teatrale e l'installazione vanno distinti l'uno dall'altra. Euridice viene presentata come una figura femminile, attraverso cui è possibile riflettere sulle condizioni in cui si manifestano le forme del corpo femminile.

Orfeo. Un esercizio di morte

Nell'analisi dell'installazione è essenziale considerare come il percorso, la focalizzazione dello sguardo dei partecipanti, ma anche il disorientamento prodotto dalla disposizione e dalla forma degli spazi possano essere integrati nelle riflessioni sulle condizioni dell'apparire dei personaggi femminili. Qual è la funzione del mutismo esibito dai personaggi? Come deve essere inteso il rapporto tra presenza fisica e assenza verbale?

L'installazione inizia con dei suoni espansi nel tempo⁹. Prima che il per-

⁸ Annuß descrive l'esperimento retorico di Jelinek come un "discorso citazionale su sé stessi" che esibisce le condizioni dell'apparire dei personaggi per il fatto che essi nella citazione "parlano di sé stessi" e "rivelano il loro carattere fittivo e supplementare". Cfr. E. Annuß, *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, Fink, Paderborn 2005, p. 11.

⁹ Per l'allestimento dell'opera *L'Orfeo* di Monteverdi, le artiste hanno collaborato con

corso possa essere intrapreso da un piccolo gruppo di cinque-otto persone, questo gruppo deve attendere in un'area apposita antistante al labirinto che è stato costruito. Attraverso le cuffie ascoltiamo un'installazione sonora che è l'intera registrazione dell'opera, espansa di 230 volte. I musicisti definiscono questa procedura come uno "zoom nella musica"⁹ e permettono a noi partecipanti, ancor prima di entrare, di sintonizzarci su una diversa interpretazione dell'opera, che disturba le percezioni spazio-temporali. Contrariamente alla narrazione della musica rinascimentale di Monteverdi, che si concentra sulla melodia principale della cantata solistica di Orfeo con accompagnamento strumentale, l'opera qui viene espansa, fatta slittare e radicalmente ridotta. Mentre me ne sto seduta nella sala d'attesa dell'installazione, osservando il segnale luminoso che si accende e spegne sulla porta e che, stando a quanto si sente nell'audioguida, segnala l'ingresso nell'installazione, mi rendo conto di aver già perso l'orientamento spaziale nell'impianto di miscelazione. Quando la luce lampeggia, entriamo in sei nella prima stanza.

La scenografa Katrin Bombe ha reinterpretato gli spazi industriali sovradimensionali dell'impianto, che occupa una superficie di circa 2.000 metri quadrati, e in contrasto con l'imponente edificio ha progettato un percorso seguendo l'"estetica della stanza di periferia"¹⁰. Ci sono spazi chiusi collegati con stretti passaggi e ponti. Sono arredati in modo modesto: un soggiorno con divano in ecopelle, una cucina con un tavolo coperto da una tovaglia di plastica, un bagno con tenda da doccia sintetica e spazzolino da denti, una fossa dell'orchestra, un'altra sala d'attesa con sedie di plastica e una stanza da letto con un letto. I toni pastello vengono combinati con i colori accesi di alcuni oggetti. Invece di utilizzare le pareti bucate dell'edificio industriale e il deposito di carbone sovradimensionale in cemento, vengono inseriti muri e soffitti per costruire un labirinto di stanze, ponti e passaggi, sul quale però l'atmosfera dell'architettura industriale circostante ha un effetto decisivo. In contrasto con le scure pareti di cemento della struttura industriale, le stanze molto illuminate e accuratamente arredate con pareti tappezzate e tappeti, mobili e oggetti vari (cellulari, appunti scritti a mano, spazzolini da denti, piante da appartamento) appaiono iperrealistiche e prive di vita. L'architettura oppressiva dell'installazione, la composizione rigorosa delle sequenze e l'impressione visiva compatta agiscono in modo immediato sulla mia percezione. Sembra un paradosso che l'installazione suggerisca inizialmente la dissoluzione della prospettiva centrale dello sguardo, essendo concepita come percorso, ma che poi, proprio attraverso lo sguardo guidato, produca immagini e spazi chiusi.

l'ensemble solistico Kaleidoskop. Il sound design elettronico è stato realizzato Ole Brolin e Harpo't Hart. Cfr. J. Verstele, *Loslassen von L'Orfeo*, in *Programmheft, ORFEO – Eine Sterbeübung*, 2015.

¹⁰ Ibid.

All'interno di queste immagini sono collocate delle figure femminili standardizzate. Sono davanti al divano e fanno zapping alla TV, sono sedute al tavolo della cucina e masticano noccioli di ciliegia, stanno sotto la doccia o stese a letto. Diverse performer, tutte vestite con abiti pastello quasi uguali, pantaloni *stretch* e maglioni di lana, indossano le stesse parrucche bionde platino e maschere in lattice integrali con labbra rosse dipinte e fessure per gli occhi. Gli sguardi dei personaggi, resi possibili dalle aperture delle maschere, sono le uniche azioni *viventi* oltre ai movimenti spesso contratti del corpo. Quando i nostri sguardi si incrociano, gli occhi del personaggio rimangono fissi su di me per alcuni minuti. Eppure, le figure moltiplicate di Euridice negli altri spazi sembrano morte e ambigue.

Dopo il primo incontro con un'Euridice nel soggiorno, veniamo condotti nella cucina attraverso un passaggio stretto a forma di tunnel. I nostri movimenti e la nostra prospettiva vengono guidati da una serie di segnali luminosi. Nella cucina possiamo osservare per diversi minuti altre due figure di Euridice che cercano di mettersi delle ciliegie in bocca attraverso le maschere e, dopo una masticazione estremamente prolungata, tirano fuori i noccioli per ampliare un mosaico di noccioli di ciliegia sul tavolo della cucina. Poi squilla un cellulare. Un vecchio modello Nokia. Quando cerco di rispondere, sul display compare: 75 chiamate perse. Chi vuole chiamare chi? Ma Euridice può essere ancora contattata?

Nella stanza successiva, una Euridice si fa la doccia dietro una tenda opaca. L'acqua scorre. Ascolto la musica, alcuni si siedono sul tappeto e aspettano. La mia percezione del tempo si è dissolta. Sento i segnali sulle porte delle altre stanze e sento la musica del quartetto d'archi, trasmessa attraverso gli altoparlanti. Nella stanza successiva aspettiamo svariati minuti, finché i/le quattro musicisti/e di fronte a noi, anch'essi/e vestiti/e come Euridice, iniziano a eseguire una partitura musicale. Proseguono i motivi del tempo che si dilata, della ripetizione e del rallentamento, ma anche l'uso di sguardi distanziati. Veniamo condotti in una sala d'attesa attraverso un ponte che permette di guardare tra le pareti di cemento e nelle gole dell'impianto di miscelazione. Dopo aver incontrato altri spettatori, aspetto a lungo di essere invitata a proseguire. Poi un'Euridice mi conduce da sola in una stanza ovale dipinta di un bianco splendente, che supera di gran lunga le dimensioni delle stanze strette visitate in precedenza. Qui incontro Orfeo, che canta con grande passione e senza maschera, vestito completamente di bianco. Si avvicina a me e mantiene al contempo una netta distanza. Il tempo passato in questa stanza pare estremamente breve rispetto alle altre soste lungo il percorso. Poi vado – separata dal gruppo – in una stanza spoglia con un letto, su cui giace Euridice moribonda. Sta lì come esibita, esposta. Osservo questo esercizio di morte attraverso il corpo che ho di fronte. Sono più la spettatrice

di un'immagine che una partecipante all'azione. Eppure, anche noi partecipanti siamo esposti ed esibiti in questa installazione. Ci osserviamo guardare e ci guardiamo.

Quando apro la tenda nell'ultima stanza, posso vedere l'orchestra attraverso una vetrata. I musicisti sono seduti in una scatola di vetro al centro del labirinto. Qui, in questa fossa dell'orchestra, viene suonata dal vivo la musica dell'opera e da lì trasmessa nelle stanze attraverso degli altoparlanti, in traduzioni sonore sempre diverse. Sulla mia permanenza nell'ultima stanza, la stanza della morte, sono libera di decidere autonomamente e rimango per una durata che non è possibile quantificare in minuti.

Nel programma di sala dell'installazione, come anche in un testo dal titolo *Die Wunden Zeigen* (Mostrare la ferita)¹¹, Kennedy sottolinea i momenti del lasciar-andare, della scomparsa e della morte nel suo lavoro teatrale definendo quest'ultimo un "esercizio di morte". Se tengo conto delle mie impressioni dello spettacolo e delle mie riflessioni sulla rappresentazione di Euridice che in esso viene proposta, sono portata ad affermare che i personaggi dell'installazione si trovano in un processo di *de-vitalizzazione* anziché di *vitalizzazione*, di incarnazione¹². Essi abbandonano il fantasma di una rappresentazione universale e vivente, riproponendo quindi in modo esemplare il tipo di rappresentazione dei personaggi mostrato anche nei lavori precedenti della regista. Euridice è intrappolata in una catena di ripetizioni, sia per quanto riguarda il corpo femminile sia per quanto riguarda lo sguardo orientato da una prospettiva centrale normativa. Quello a cui Kennedy accenna e allude con l'esercizio di morte può essere messo in relazione con la costruzione di un personaggio *ri-vitalizzato*, incarnato, che in realtà sembra morire. D'altra parte, la costruzione del corpo femminile, del suo presentarsi e del suo apparire, che implica una interrogazione sui confini e la differenza tra corpo *vivente* e un corpo *non vivente*, può essere definita come un *esercizio* di abbandono.

Un abbandono definitivo del rivestimento corporeo, la scelta di continuare a esistere come entità priva di vita o come ombra, hanno luogo, nell'installazione come già nel testo teatrale di Jelinek nel campo dell'ambiguità morfologica. Nel testo di Jelinek, le ultime parole di Euridice sono le seguenti: "...mi raccolgo con le mie ultime forze, con mani oscu-

¹¹ S. Kennedy, *Die Wunde zeigen. Das ideale Theater ist eine Übung im Sterben*, in «Theater heute», Jahrbuch 2014.

¹² Scrive Kennedy nel programma di sala: "Es gibt kein Loslassen, kein Gehenlassen, sondern ein Festklammern. Daher kann Eurydike auch nicht wirklich sterben. Orfeo macht eine Untote aus ihr" ("Non c'è alcun abbandono, non c'è lasciar andare, bensì un aggrapparsi. Pertanto, Euridice non può morire veramente. Orfeo fa di lei una non-morta").

re, senza mani, senza niente, con niente, mi raccolgo dentro di me, raccolgo il me stessa che non c'è più, ombra per ombra, io non ci sono più, io sono")¹³.

Euridice nel conflitto tra divenir donna e personaggio teatrale

Nella messa in scena di Euridice all'interno dell'installazione, Kennedy, Boogaardt e van der Schoot rinunciano rigorosamente all'uso del linguaggio. Orfeo, invece, canta con voce alta ed espressiva. Ancora una volta, Orfeo sembra possedere il potere e la capacità di cantare e di essere ascoltato. Tuttavia, ritengo che proprio l'assenza di un linguaggio razionalizzabile renda evidente l'esibizione del corpo che può essere letto come femminile. I corpi femminili vengono esibiti nel conflitto della loro *incarnazione* come personaggi teatrali. Il corpo genderizzato di Euridice è messo al centro della rappresentazione nel suo prender la forma di donna e di personaggio, e viene reso fragile e vulnerabile attraverso il suo essere esposto¹⁴.

I personaggi non parlano, ma assediano gli spazi con i loro corpi. Appaiono al plurale, e ciò porta alla dissoluzione pratica della tendenza all'unificazione della rappresentazione umana. Le artiste sottolineano così la fragilità dell'unità figurale e consentono un uso specifico del concetto di figura, intendendo quest'ultima come un contorno (corporeo) che rimanda sempre alla propria fragilità. I personaggi dell'installazione non possono essere considerati né figure uniformi né identità unitarie, ma si lasciano piuttosto definire come *strutture plastiche*, come involucri corporei. Tuttavia, questi involucri multipli sembrano non aver ancora completamente abbandonato gli ultimi segni di una (im)possibile *vitalizzazione* o incarnazione di sé nella rappresentazione, come segnala anche il processo di morte infinitamente prolungato nell'ultima stanza dell'installazione. L'«abbandono» di cui parla Kennedy ha luogo nella forma di un esercizio di avvicinamento. Kennedy scrive: «I corpi muoiono continuamente per noi mentre recitano. E noi guardiamo e ci esercitiamo»¹⁵.

¹³ E. Jelinek, *SCHATTEN (Eurypide sagt)*, cit.: „ich raffe mich mit letzter Kraft zusammen, mit schattenhaften Händen, ohne Hände, ohne nichts, mit Nichts, raffe mich in mir selbst zusammen, raffe mich, die nicht mehr da ist, Schatten zu Schatten, ich bin nicht mehr da, ich bin.“)

¹⁴ Che l'uso convenzionale figura come modello uniforme di rappresentazione sia diventato obsoleto, è sottolineato anche da G. Brandstetter, S. Peters, *Einleitung*, in Id. (Cur.), *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Fink Verlag, München 2002, pp. 7-31, qui p. 7.

¹⁵ S. Kennedy, *Die Wunde zeigen. Das ideale Theater ist eine Übung im Sterben*, in: «Theater heute», Jahrbuch 2014, p. 106: «Die Körper dort sterben für uns im Spiel immer wieder aufs Neue. Und wir schauen zu und üben.»

Non parlando, le figure di Euridice annullano ogni significato e ogni artificiale connessione tra corpo e linguaggio, e si vengono a trovare piuttosto in una condizione di permanente assenza di significato, poiché non portano avanti nessuna azione, non ricoprono nessuna funzione linguistica determinata e non affermano nessuna narrazione¹⁶. L'installazione, già per il modo in cui è costruita, rivela questo rapporto forzato tra linguaggio e corpo nella rappresentazione di una figura umana, rapporto che viene amplificato dal primato della visibilità incondizionata del palcoscenico. I personaggi si sottraggono alla parola e aprono così uno spazio che fa apparire impossibile qualsiasi parlare. I contorni corporei incondizionatamente visibili con l'identità di genere a loro attribuita vengono rappresentati come separati da qualsiasi discorso che possa essere proferito.

Lo spazio inascoltato di questi personaggi rimanda, da un lato, al posizionamento sottorappresentato di Euridice come *donna* e, dall'altro, pone la domanda su quale potrebbe essere il luogo del suo possibile discorso, sconnesso dal corpo visibile e al di là dell'unità figurale di corpo, linguaggio e immagine. Nella ricerca dello spazio del discorso si stabilisce nuovamente il legame con il testo teatrale di Jelinek. In Jelinek, il parlare di Euridice è reso udibile come il parlare di una figura assente, per cui la rappresentazione di Euridice si nega alla coincidenza con il campo della visibilità. Le voci di Euridice sono udibili come voci provenienti da un margine lontano, senza che il discorso teatrale sia legato a un personaggio sul palcoscenico. Jelinek riesce a creare una retorica di voci quasi senza corpo, rifiutando così la costruzione fantasmatica di un personaggio parlante concepito come una totalità. La vertigine della differenza tra rappresentazione e rappresentato si rivela, nel testo di Jelinek, attraverso un corpo che appare solo come veicolo del discorso¹⁷.

Anche il modo di rappresentare Euridice nell'installazione si sottrae al fantasma di una figura presumibilmente naturale e vivente. Anche qui, alle rappresentazioni dei corpi delle performer viene tolta ogni apparenza di vitalità. I corpi femminili vengono messi in scena come figure morenti, non-morte, vuote, che portano in sé l'atto di una *vitalizzazione* pur senza

¹⁶ La funzione del linguaggio nel teatro drammatico del XVIII secolo può essere descritta come una connessione artificiale tra il corpo e la rappresentazione, il cui unico scopo è quello di fornire un senso narrativo. Cfr. U. Haß, *Das Geschlecht in der Maschine des Guckkastens. Zur massenmedialen Entgrenzung von Körper, Blick und Bild*, in *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*, cit., 2010, p. 91; cfr. anche G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2000.

¹⁷ Per Günther Heeg, intorno al 1750 inizia una "nuova fase del controllo del corpo" e di "appropriazione e uso del corpo da parte dei sensi". Egli definisce la relazione senza distanza del corpo con la parola parlata, relazione causata dall'incipiente priorità assunta dalla parola sul corpo come una *vertigine*. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, cit., pp. 172-73).

compiarlo o volerlo più rischiare. La differenza tra rappresentazione e rappresentato si manifesta attraverso le figure mute e l'esposizione dei loro corpi vuoti. Mascherate come figure senza vita e artefatte, esse rimandano alla differenza tra questa modalità di presentazione dei corpi e del parlare femminile sul palcoscenico e una loro rappresentazione carica di conflitti. I contorni dei/delle performer di Euridice appaiono chiaramente accentuati, e fanno apparire il personaggio nel suo essere già da sempre normato, definito, costruito e descritto. I personaggi rimandano all'inaccettabilità negata di un processo di soggettivazione che porta a una chiara identità sessuale esteriore (*gender*). Costrette a recitare con il vincolo di una identità artificiale ed esibendo con chiarezza questo loro recitare, le performer non mostrano soltanto sé stesse in una condizione disagiata, ma segnalano anche il meccanismo di esclusione nel processo dell'assunzione dell'identità.

Una ricezione femminista potrebbe opporsi a quello status di oggetto sessualizzato ed esibito della donna, le artiste utilizzano invece il corpo femminile così descritto per attirare l'attenzione sullo status che gli viene attribuito. Il pericolo proviene dallo sguardo eteronormativo maschile bianco di Orfeo, che continua a degradare Euridice a oggetto, come evidenzia anche il testo di Jelinek. Lo sguardo maschile, un elemento fondamentale già presente in Ovidio, viene ripreso come elemento della messa in scena dell'installazione per mostrare la sua violenza normativa e allo stesso tempo per smascherare tale effetto.

Anche Butler descrive i processi di materializzazione come instabili, coattivi e normativi; definisce il processo di materializzazione dei corpi come un processo che si ripete continuamente in modi diversi dal punto di vista storico, culturale e sociale, e che include anche la sfera dell'ordine simbolico¹⁸. Rifacendosi a Lacan, Butler sostiene che la formazione del soggetto, i contorni dell'io corporeo e l'assunzione di *sexo* e *genere* hanno luogo come proiezioni all'interno della psiche¹⁹. Con Lacan, si può dire che il momento immaginario della formazione del corpo può essere descritto come un momento di messa in relazione tra interno ed esterno, in cui la *molteplicità del mondo interno* si trova di fronte all'*infinita quadratura del mondo esterno*. Nell'installazione, la quadratura normativa del mondo esterno diventa visibile sia nello spazio sia nei contorni corpo-

¹⁸ J. Butler, *Bodies that matter*, Routledge, New York 1993, pp. 2-3.

¹⁹ J. Butler (*Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Routledge, London 1990) sottolinea ancora una volta l'idea, già presente in Millett (*Sexual Politics*, Columbia University Press, New York 1970), che presumibilmente l'aspetto fisico naturale (*sexo*) può essere descritto come una costruzione culturale e storica dell'identità di genere (*gender*). Perciò il sesso può essere analizzato e decifrato solo attraverso una prospettiva di genere.

rei imposti ai performer, oltre che nelle tendenze verso all'uniformazione favorite da maschere, costumi e parrucche. Una molteplicità del mondo interno è soltanto intuibile. È intuibile, ad esempio, attraverso i movimenti degli occhi dei personaggi sotto le maschere. Questi movimenti consentono ai partecipanti di immaginare per brevi momenti che sotto la superficie si nasconda qualcosa che non può essere né rappresentato né pensato in modo coerente o unitario. Già Lacan, come poi Butler, aveva affermato che il processo di materializzazione del corpo deve essere intrecciato con il momento di una formazione dell'immagine che attiene, appunto, alla sfera dell'immaginario²⁰. L'installazione rimanda al processo del divenire forma, ma lo presenta ripetutamente nella sua ambiguità e non lascia mai che esso si risolva in una rappresentazione logica e unitaria del personaggio (o dei personaggi). Temi come la duplicazione e la ripetizione della musica, la messa in scena del tempo e la disposizione spaziale del percorso indicano altresì quel processo come qualcosa di contraddittorio e irrisolvibile. L'incertezza e il non sapere, ma anche la noia e l'indifferenza, sembrano costringere i personaggi a persistere in stati di movimento prolungato.

Ma al di là di una figura con marcati contorni corporei sessualizzati e genderizzati, maschere bianche, capelli biondo platino e pantaloni aderenti, Euridice non può emergere nel campo della visibilità. Come in Jelinek, anche nell'installazione, Euridice è una figura che mette radicalmente in discussione la sua costruzione costitutiva e quindi la sua presenza e il suo parlare nel corpo femminile. Il suo apparire come bambola bionda, come oggetto, enfatizza le condizioni del discorso eterosessualizzato e rende il suo stesso aspetto riconoscibile come prodotto di una costrizione produttiva della materializzazione. L'Euridice di questa installazione può essere riconosciuta, con Lacan e Butler, come un essere di superficie, che come tale è capace di mostrare la sessualizzazione dello sguardo eteronormativo. Allo stesso tempo, l'installazione riesce a palesare l'assurdità dell'uniformazione della figura femminile mostrando figure che non si sentono a loro agio nelle identità a loro artificialmente attribuite e che attraverso le scelte registiche delle ripetizioni musicali e della dissoluzione di tempo e orientamento spaziale vengono poste in uno stato di permanente ambiguità.

Butler non si accontenta di smascherare lo schema eterosessualizzato dell'immaginario e chiede una (ri)formulazione del discorso²¹. L'installazione, come anche il testo di Jelinek, può essere intesa come un posizio-

²⁰ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* [1966], in Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-94, qui pp. 90-93.

²¹ Cfr. J. Butler, *Bodies that matter*, cit. p. 91, e M. Whitford, *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, Routledge, London 1991, pp. 53-74.

namento artistico che chiede di riscrivere le premesse mentali e immaginarie del discorso e quindi anche della produzione artistica al di là di uno schema eterosessualizzato.

Lasciar andare

Euridice può essere considerata un modello discorsivo per riflettere sulle condizioni dell'apparire all'interno della rappresentazione. In Ovidio, la prospettiva di Euridice rimane invisibile, svanendo con lo svanire della materialità della sua forma. Jelinek riesce a farla emergere nel campo della visibilità. Kennedy, Boogaardt e van der Schoot conferiscono a Euridice l'aspetto di una figura plastica, rendendo così la sua invisibilità vulnerabile all'interno di un discorso eteronormativo. L'installazione è un esercizio del lasciar andare lo spazio e il tempo, e un esercizio del lasciare andare la soggettività differenziata in base al genere e la rappresentazione dell'essere umano a teatro. Attraverso il rifiuto di rappresentare la sua figura o l'esibizione di una plasticità eccessivamente superficiale dei suoi contorni, la forma di rappresentazione di Euridice apre una breccia nella sua posizione discorsiva²². Jelinek mostra che il corpo nella rappresentazione agisce come un "veicolo del discorso"; l'installazione presenta rappresentazioni a forti tinte dei corpi che, insieme ai loro netti contorni femminili, sono leggibili come esseri senza senso e senza voce, impegnati in un esercizio di morte. In Jelinek, Euridice parla come personaggio assente che in quanto tale si propone come figura di riflessione del discorso sovrano e il carattere citazionale del linguaggio fa emergere un legame costruito tra corpo e rappresentazione in cui il corpo finisce per diventare superfluo. Nel lavoro di Kennedy, Boogaardt e van der Schoot questo corpo superfluo, vuoto, ritorna come costruzione plastica, priva di vita, e svolge un ruolo centrale nella modalità di rappresentazione dell'installazione. Il suo involucro esterno, i costumi, le parrucche e le maschere appaiono esagerate poiché rimandano al processo normativo di materializzazione che costringe ad apparire in un corpo differenziato in base al genere²³.

L'assenza di un linguaggio, di azioni e di contesti di senso segna la vertigine e l'inganno propri di ogni tentativo di *vitalizzazione* e quindi

²² Per quanto riguarda il concetto di *posizione*, si consideri lo stretto legame tra l'ordine simbolico come ambito della legge e il cambiamento potenzialmente discorsivo di tale norma cfr. J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 39.

²³ Cfr. S. Eiblmayr, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Reimer, Berlin 1993.

dell'atto di descrivere un corpo con un testo per rappresentare un senso. Nei suoi lavori degli ultimi anni, Kennedy ha perfezionato questa vertigine della (ir)representabilità dell'essere umano attraverso pratiche specifiche di rappresentazione come il travestimento, il mascheramento, le ripetizioni, i loop, il playback, le alterazioni di luce, spazio, suono e tempo. *Orfeo. Un esercizio di morte* mostra in modo esemplare questa lacerazione scenica del fantasma della rappresentazione umana.

Le figure di Euridice vi appaiono come esseri di superficie, proiezioni della superficie stessa, che sono colti nel momento conflittuale dell'accettazione di un'identità²⁴. Attraverso l'architettura degli spazi e l'uso di passaggi musicali costantemente ripetuti e leggermente modificati, lo schema del loro processo di materializzazione viene inoltre messo in scena come un qualcosa di opprimente, coattivo, inquietante e ipnotico. L'estetica dell'installazione collega la sopravvivenza di corpi differenziati in base al genere alla questione teorica della rappresentazione di una figura umana come figura viva. Le figure – o i personaggi – dell'installazione oscillano tra vita e morte, si trovano al confine tra l'essere viste – o visti – e scomparire. L'installazione dissolve la vertigine di una figura umana unitaria e collega questo abbandono della figura umana e del personaggio teatrale con l'interrogazione sulle possibilità di manifestazione di *gendered bodies*. Costringe così una riflessione sulla presentazione non soltanto del corpo femminile in termini di genere, ma anche della figura umana sul palcoscenico²⁵.

²⁴ Cfr. J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990, p. 208.

²⁵ Kennedy, *Exorzismus*, in «Theater heute» Juli 2019, p. 56: “Es ist der Mensch, der hier ausgetrieben wird” (“Qui è l'essere umano che viene espulso”).