

Rebecca Ajnwojner (Berlino)

## **Un teatro per tutta la città. *Il fidanzamento a Santo Domingo – un’opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist* al Maxim Gorki Theater di Berlino**

In the German theatrical debate of recent years, the call for a decolonization of white institutions has become louder. Central to these debates around diverse ensembles, oppressive and offensive language, and blackface has been the thematization of ignorance in the face of population groups constructed as “other.” Both at renowned theater festivals and on social media, protests and discussions took place that also showed a growing sensitivity to German colonial history and its consequences to the present day. Through activist movements, but also artistic works that have sprung up in recent years, it has become evident how homogeneous German municipal and state theaters are in their casts. The present contribution attempts to show what conception of theater and identity lies behind the ambition of the directors of the Maxim Gorki Theater, Schermin Langhoff and Jens Hillje, to free German actors around the world from encasings and classifications and (gender) univocity through an analysis of Sebastian Nübling’s staging of the play *Die Verlobung in St. Domingo - Ein Widerspruch. Von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist* by Necati Öziri, which makes its debut at the Gorki-Theater on August 30, 2019.

KEYWORDS: Sebastian Nübling, Necati Öziri, *Die Verlobung in St. Domingo - Ein Widerspruch*, German colonial history, Maxim Gorki Theater.

La direzione di Schermin Langhoff e Jens Hillje al Maxim Gorki Theater è stata avviata nel 2013 con l’ambizione di offrire alle voci marginalizzate un luogo da cui potessero parlare “per” sé stesse. “Nel suo programma performativo e discorsivo come nel suo ensemble: attori tedeschi da ogni parte del mondo che si svincolano da incasellamenti e classificazioni e univocità (di genere)”<sup>1</sup>. Così si legge, tre

<sup>1</sup> Cfr. [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12177:shermin-langhoff-und-jens-hillje-erhalten-theaterpreis-berlin-2016&catid=126:meldungen-k&Itemid=100890](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12177:shermin-langhoff-und-jens-hillje-erhalten-theaterpreis-berlin-2016&catid=126:meldungen-k&Itemid=100890) (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

anni dopo, nella motivazione della giuria del Theaterpreis di Berlino ricevuto da questo teatro nel 2016. Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare quale concezione del teatro e dell'identità si nascondono dietro quest'ambizione attraverso un'analisi della messa in scena di Sebastian Nübling della pièce *Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch. Von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist* (Il fidanzamento a Santo Domingo – un'opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist) di Necati Öziri, che fa il suo debutto al Gorki-Theater il 30 agosto del 2019. Che cosa significa rappresentare la società cittadina, gli altri e infine sé stessi? La pièce di Necati Öziri costituisce un tentativo, tipico per il Maxim Gorki Theater di quegli anni, di elaborare un approccio critico rispetto al canone teatrale tedesco.

Nel dibattito teatrale tedesco degli ultimi anni si è fatta più forte la richiesta di una decolonizzazione delle istituzioni *bianche*. Centrale in questi dibattiti intorno a diversi ensemble, a una lingua opprimente e offensiva e al *blackface*, è il tema dell'ignoranza nei confronti di gruppi di popolazione costruiti come "altri". Nel corso di rinomati festival teatrali come anche sui social media hanno avuto luogo proteste e discussioni che hanno rivelato una sensibilità crescente anche per la storia coloniale tedesca e le sue conseguenze fino ai nostri giorni. Alcuni movimenti di attivisti, ma anche vari lavori artistici nati negli ultimi anni hanno reso evidente quanto i teatri comunali e statali tedeschi siano omogenei nei loro cast. La discriminazione è palese già nei meccanismi di ammissione alle scuole di teatro, dove viene fatta una netta distinzione tra coloro che per la loro presunta identità e i loro corpi possono rappresentare i classici tedeschi e quell\* che invece sembrano esclus\* da questa possibilità. Studi come quelli di Azadeh Sharifi<sup>2</sup> documentano in modo chiaro la sottorappresentazione sui palcoscenici tedeschi di artist\* Ner\*, artist\* of Color, artist\* con un background migratorio da paesi di origine non occidentali, artist\* con disabilità ecc. In questo contesto, il Maxim Gorki Theater è stato percepito come un teatro eccezionalmente diverso, soprattutto grazie alla sua prima direttrice, che non solo è una donna, ma anche una *person of color*. La sua direzione è partita fin da subito con un programma decisamente antirazzista, che non trova eguali nell'intero panorama teatrale tedesco.

<sup>2</sup> A. Sharifi, „Sie haben uns nicht nur nicht eingeladen, wir sind trotzdem gekommen“ - Diversity im deutschsprachigen Theater, in K. Fereidooni, A.P. Zeoli, (Cur.) *Managing diversity: die diversitätsbewusste Ausrichtung des Bildungs- und Kulturwesens, der Wirtschaft und Verwaltung*, Springer VS, Wiesbaden 2016. pp. 231-243, qui p. 234.

## Kleist

Il testo contro e attraverso il quale Necati Öziri articola la sua “opposizione”, *Die Verlobung in St. Domingo* (Il fidanzamento a Santo Domingo), è una novella pubblicata da Heinrich von Kleist nel 1811. La ‘controscrittura’ che l’autore contemporaneo Necati Öziri opera di questa novella non riguarda solo Kleist, ma anche la politica di casting del teatro comunale, e richiama l’attenzione sugli automatismi che agiscono nelle attribuzioni identitarie e nella percezione visiva. La critica di Öziri si concentra, da un lato, sulla rappresentazione della Rivoluzione haitiana in relazione a quella francese, dall’altro sul ruolo delle donne nella rivoluzione, sui temi del razzismo e della schiavitù, così come sulla questione della legittimità della violenza.

La novella di Kleist racconta una storia d’amore infelice nell’Haiti della rivolta degli schiavi e viene pubblicata poco dopo la Rivoluzione francese e quella haitiana. La vicenda inizia nella notte precedente all’abrogazione della schiavitù. Gustav von der Ried, un ufficiale svizzero, bussa alla porta della giovane Toni e di sua madre Babekan in cerca di un rifugio. Ma è finito nella casa dell’ex schiavo e leader rivoluzionario Congo Hoango, che vi farà ritorno il mattino seguente. Babekan e Toni hanno ricevuto istruzioni molto chiare su come adescare gli uomini *bianchi* in cerca di protezione e trattenerli per poi consegnarli a Congo Hoango. Il giovane svizzero è affascinato dalla bellezza di Toni; i due si innamorano e si fidanzano quella stessa notte. Gustav viene attirato da Babekan in una trappola, da cui Toni tenta di salvarlo. Congo Hoango e le sue truppe si scontrano con il seguito di Gustav. Credendo che Toni lo abbia tradito, Gustav le spara. Ma poi, quando capisce che in realtà lo voleva salvare, si toglie la vita sparandosi. Nella novella si verifica una serie di coincidenze e di incidenti. Gustav von der Ried bussa proprio alla porta della casa di Congo Hoango, il terribile leader rivoluzionario. Nel giro di una sola notte si innamora e si fidanza con Toni, la quale è pratica di adescamenti di *bianchi* in cerca di protezione. Ma tenta di ingannare il suo patrigno per salvare il giovane svizzero di cui si è innamorata. Un fraintendimento porta poi alla fine tragica della storia d’amore e alla morte violenta dei due amanti.

Come ha scritto Werner Hamacher nel 1985, nell’opera di Kleist il caso è “la forma di evento dominante in un mondo sempre più impercettibile”; non è solo un evento, ma una “concomitanza irregolare di eventi che scaturiscono essi stessi dal disfacimento delle regole”<sup>3</sup>. Non

<sup>3</sup> W. Hamacher, *Das Beben der Darstellung*, in D.E. Wellbery (Cur.), *Positionen der Literaturwissenschaft: acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“*, Beck, München 1985, pp.149-173, qui pp. 153-154.

può essere casuale, dunque, la scelta di Kleist di ambientare la vicenda nella notte che precede l'abrogazione della schiavitù, un momento storico in cui tutte le regole vigenti stanno per essere definitivamente abolite. Tutta la novella è attraversata dall'elemento dell'inganno, soprattutto dell'inganno del discorso identitario, perciò si finisce per non sapere mai bene chi stia dalla parte di chi, e nessuna identità può essere mantenuta: "La logica dello scambio, della sostituzione e della rappresentazione conduce inesorabilmente all'inganno, alla perversione del bene in male, della moralità in mera legalità, alla distorsione"<sup>4</sup>. Kleist, scrive ancora Hamacher, frantuma "l'omogeneità tra rappresentante e rappresentato che permetteva al primo di rappresentarsi nel secondo senza rotture o perdite"<sup>5</sup>, per cui nella sua scrittura la rappresentazione finisce per rappresentare soltanto la distanza rispetto a sé stessa. Kleist mette sistematicamente in crisi le opposizioni binarie nero/bianco, uomo/donna, adulto/bambino; i lettori e le lettrici sono continuamente ingannati sulle identità dei personaggi. Come ha fatto notare Müller-Schöll, ponendosi sulla stessa linea di Kant, il quale si oppone all'idea di un "unità del soggetto e del sistema nel campo della conoscenza", Kleist mette in discussione il carattere mimetico di ogni rappresentazione linguistica e quindi la sua leggibilità<sup>6</sup>. Il disfaccimento della regola, in questo caso dell'omogeneità tra rappresentato e rappresentante, fa andare in crisi il concetto di rappresentazione. Ogni identificazione si rivela falsa e al lettore o alla lettrice resta solo la propria immagine riflessa. Öziri spinge questo gioco con i processi di identificazione ancora più in là, si lascia alle spalle il testo originale di Kleist, per mostrare qualcos'altro in contesti che Kleist tralascia o forse omette (la Rivoluzione a Haiti, le donne, il colonialismo).

## Öziri

Quando il Maxim Gorki Theater, insieme allo Schauspielhaus di Zurigo, gli commissiona la pièce, Necati Öziri, al Gorki ha già allestito il suo dramma *Get deutsch or die tryin'* (2017). Dopo i primi lavori al Ballhaus Naunynstraße di Berlino, dal 2014 al 2017 era stato direttore artistico e drammaturgo allo Studio Я del Maxim Gorki Theater, prima di passare, nel 2017, allo Haus der Berliner Festspiele come direttore del suo Forum

<sup>4</sup> Ivi, p. 168.

<sup>5</sup> Ivi, p. 172.

<sup>6</sup> N. Müller-Schöll, *Die Aussetzer des Lebens. Zur zeiträumlichen Differenz der Darstellung in Heinrich von Kleists "Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" und "Der Findling"*, in Id., M. Schuller (Cur.), *Kleist lesen*, transcript, Bielefeld 2003, pp. 74-97, qui p. 74.

internazionale. Nell'ottobre 2023 il suo romanzo d'esordio *Vatermal* entra nella rosa dei candidati per il Deutscher Buchpreis.

Il nome dell'autore compare nel titolo della pièce: *Il fidanzamento a Santo Domingo – un'opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist*. Insolito è anche l'uso, sempre nel titolo, del termine "opposizione", con il quale l'autore sembra mettersi sullo stesso piano discorsivo di Kleist per contraddirlo o per parlare *con lui*. La pièce è preceduta dalle seguenti frasi:

Qualsiasi rappresentazione di questo testo esige che almeno metà del cast sia composta da persone nere con esperienze di razzismo. Ogni forma di *blackfacing* e ogni utilizzo della parola N. sono vietati.

Il "contro" apre una parentesi. Sono con noi: Hannah Arendt, James Baldwin, Ta-Nehisi Coates, Laurent Dubois, Audre Lorde, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Kendrick Lamar, Toussaint Louverture, Achille Mbembe, Nas, Felwine Sarr, Anna Seghers e molti altri ancora<sup>7</sup>.

È come se l'autore volesse proteggere il suo testo da qualcosa. Vietando il *blackfacing* e l'uso della parola N., denuncia la presenza di queste pratiche nel teatro tedesco. Nella terza frase cita una serie di autori e autrici che hanno svolto un ruolo importante nel movimento per i diritti civili afroamericani, nella Rivoluzione haitiana o nella lotta al Nazional-socialismo: nominandoli Öziri colloca il suo testo in questa tradizione di pensiero. Con queste frasi e con la particolare formulazione del titolo Öziri si posiziona nel contesto del teatro postmigrante, al cui centro stanno processi di autoaffermazione e di *empowerment*.

Il divieto esplicito di pratiche teatrali tuttora diffuse come il *blackfacing* rientra in un discorso che va avanti da diversi anni nel panorama teatrale tedesco. Il gruppo Bühnenwatch, fondato nel 2011, ha cercato di mettere in evidenza gli ostacoli strutturali e i meccanismi di esclusione con cui le persone nere che fanno o vogliono fare teatro si devono confrontare. Bühnenwatch considera le immagini e il linguaggio razzisti come i sintomi di un sistema che "preferisce dipingere di nero attori e attrici *bianch\** piuttosto che impiegare attori e attrici *Ner\** negli ensemble, e che probabilmente non riesce nemmeno a immaginare un pubblico Nero"<sup>8</sup>. Registi e registe che sono stati criticati da gruppi come Bühnenwatch si sono appellati spesso alla libertà dell'arte. Ma come può essere portata avanti la discussione sul razzismo se registi e registe immaginano implicitamente

<sup>7</sup> N. Öziri, *Die Verlobung in Santo Domingo – Ein Widerspruch von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist*, Felix Bloch Erben, Berlin 2019.

<sup>8</sup> Cfr. S.D. Ayivi, *Internationalität ≠ Interkultur. Eine Schwarze deutsche Kritik*, in E. Liepsch, J. Warner, M. Pees (Cur.), *Allianzen - kritische Praxis an weißen Institutionen*, transcript, Bielefeld 2018, pp. 74-81, qui p. 76

un pubblico *bianco* che dovrebbe essere messo di fronte al suo intrinseco razzismo? Come scrive Simone Dede Ayivi, alcuni esponenti del settore culturale hanno tratto le conseguenze da tali dibattiti e si siano adoperati per una maggiore visibilità degli/delle artist\* di colore<sup>9</sup>. Si tratta di artist\*, sostiene Ayivi, ai quali nel corso della loro formazione, è stato trasmesso il canone tedesco, che ora ess\* mettono in discussione sulla scorta delle teorie della critica postcoloniale. Ciò vale anche per Necati Öziri, il quale ha cominciato la sua carriera teatrale al Ballhaus Naunynstraße, riaperto dalla direttrice del Gorki, Shermin Langhoff. Già agli inizi del teatro postmigrante, Langhoff definì i suoi temi “nuove storie tedesche”<sup>14</sup>, per contrastare il pregiudizio secondo cui i tedeschi sono *bianchi* e i Neri o People of Color vengono da qualche altra parte e quindi non possano far parte della propria comunità<sup>10</sup>.

I cosiddetti difensori della libertà artistica sembrano dimenticare che, per dirla con Mbembe<sup>11</sup>, la razza e la parola N. non sono mai scomparse e sono due figure centrali, sia pur negate, del discorso euro-americano intorno all'essere umano. La parola N. designa non solo una realtà frammentata, ma anche una serie di esperienze storiche sconvolgenti, il destino immediato di milioni di persone “che sono condannate a vedere funzionare il loro corpo e la loro mente dall'esterno e a essere trasformate in spettatrici di qualcosa che era e non era la propria esistenza”<sup>12</sup>. Mbembe ammette che la negazione del proprio essere umani costringe il discorso intorno alla parola N. a incorrere in una tautologia spingendo a pronunciare frasi come: “Anche noi siamo esseri umani”<sup>13</sup>. Ma la conseguenza di questa tautologia non è la negazione della finzione di un soggetto razziale o della razza tout court.

Öziri si pone sulla stessa posizione di Mbembe considerando la parola N. origine e prodotto del capitalismo. In un'intervista al Deutschlandfunk mette in relazione la sua pièce con la questione della giustizia nel teatro e afferma che nella novella di Kleist il principio di lealtà è legato al colore della pelle. Il personaggio con il colore della pelle più scuro, Congo Hoango, è raffigurato da Kleist anche come un mostro malvagio. Una pelle totalmente nera significa dunque una estrema malvagità; il personaggio con pelle quasi *bianca*, Toni, è buono, giudizioso e si sacrifica per una vita *bianca*, cioè per la vita di Gustav. L'attenzione si concentra sul *bianco* innocente, poiché già “solo attraverso il *framing*, attraverso

<sup>9</sup> Ivi, p. 77.

<sup>10</sup> Ivi, p. 79.

<sup>11</sup> A. Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2016, p. 21.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 21-22.

<sup>13</sup> Ivi, p. 171.

l'inquadratura che Kleist sceglie, ci si identifica con l'innocente personaggio *bianco*<sup>14</sup>. La costituzione di Haiti dopo la rivoluzione includeva l'introduzione di una generale *blackness*, per cui tutt\* i/le cittadin\* del paese – indipendentemente dal loro effettivo colore di pelle – erano considerat\* ner\*. I “confini razziali” fino ad allora creati artificialmente, che erano stabiliti principalmente basandosi sul colore della pelle, andavano infranti perché impedivano la resistenza anticoloniale e i processi di solidarizzazione. L'introduzione della generale *blackness* può essere intesa come opposizione rivoluzionaria a una logica coloniale che misura il valore e i diritti di una persona in base alla chiarezza della sua pelle. Questa logica viene sovvertita elevando a status quo il colore di pelle fino a quel momento associato con il potere minore, e rafforzando così una nuova idea di appartenenza e di normalità. Con la sua premessa, Öziri richiama l'attenzione sul fatto che essere Neri o *person of color* nel teatro pubblico è tutt'altro che normale.

Ma certo non lo fa per rivendicare un sistema di quote, e neanche per correlare le esperienze di razzismo degli attori e delle attrici a quelle rappresentate attraverso i personaggi della novella. Öziri non si lascia ingannare da Kleist, non vuole correggere la sua prospettiva. Piuttosto estende il gioco delle identificazioni di Kleist in una prospettiva de-coloniale. Soprattutto smaschera l'eurocentrismo, compresa la visione eurocentrica della prima liberazione riuscita dalla schiavitù, la Rivoluzione di Haiti. La prima frase della novella di Kleist è indicativa della prospettiva che viene assunta rispetto a questa rivoluzione: “A Port-au-Prince, nella parte francese dell'isola di Santo Domingo, viveva, all'inizio di questo secolo, quando i neri assassinavano i bianchi, nella piantagione del signor Guillaume de Villeneuve, un vecchio negro terribile, di nome Congo Hoango”<sup>15</sup>.

Tra *bianchi e neri*, bene e male, ordine e caos vengono tracciati confini netti. Kleist sceglie il momento in cui i “neri” uccidevano i “bianchi”, e descrive Congo Hoango, il leader rivoluzionario nella liberazione dalla schiavitù, in un linguaggio razzista come una persona crudele. Il contesto storico, la precedente riduzione in schiavitù dei neri da parte delle potenze coloniali, viene celato sin dall'inizio. Successivamente Kleist parla della “follia della libertà” degli/delle schiav\* e dipinge la loro autoliberazione come una crudeltà disumana. Non menziona neanche i negoziati

<sup>14</sup> N. Öziri, *Schwarze gegen Weiße - Über koloniale Gräben. Ein Gespräch mit Mascha Drost*, «Deutschlandfunkkultur», [https://www.deutschlandfunk.de/reihe-gerechtigkeitsfragen-im-theater-schwarze-gegen-weiße.691.de.html?dram:article\\_id=446740](https://www.deutschlandfunk.de/reihe-gerechtigkeitsfragen-im-theater-schwarze-gegen-weiße.691.de.html?dram:article_id=446740) (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

<sup>15</sup> H. v. Kleist, *Il fidanzamento a Santo Domingo*, in Id., *Opere*, A.M. Carpi a cura di, Mondadori, Milano 2011, p. 861-97, qui p. 861.

falliti tra schiav\*, colonizzatori e proprietari di piantagioni, per cui la rivoluzione finisce per apparire un evento incomprensibile. Si delinea così una prospettiva eurocentrica che vede la Rivoluzione haitiana “tutt’al più come una nota a piè di pagina nella storia del mondo”<sup>16</sup>.

La lotta per la libertà, che durò per più di tredici anni e portò alla nascita della prima repubblica nera indipendente del mondo, mise a dura prova gli ideali europei e i rapporti transatlantici. Hanke sottolinea la contraddizione tra la volontà europea di libertà, la Dichiarazione dei diritti dell’uomo del 1789, i dibattiti sul corso della Rivoluzione francese e gli eventi nelle colonie francesi d’oltreoceano. Haiti era un importante centro di produzione che procurava alla metropoli Parigi degli essenziali beni di consumo<sup>17</sup>. La Rivoluzione haitiana rivelò chi era escluso dallo status di soggetto a tutti gli effetti, dalla possibilità di godere dei diritti umani formulati in Francia.

Kleist descrive il padrone di Congo Hoango, il proprietario di piantagione Villeneuve, come un benefattore *bianco* che ha colmato il suo schiavo di “infiniti benefici” e alla fine gli ha concesso la sua libertà. Nelle prime frasi vengono enfatizzate sia la crudele uccisione dei bianchi da parte dei neri sia la narrazione dell’Europa portatrice di libertà nel mondo. Jeanette Ehrmann ha ravvisato nella Rivoluzione un “trauma della politica coloniale”, che ha portato alla tabuizzazione e alla rimozione di quest’evento nella letteratura e nella storiografia. La Rivoluzione haitiana, scrive Ehrmann, non va “ridotta a immagine speculare della Rivoluzione francese, ma deve essere considerata come una forza autonoma, che non solo ha fatto propri gli ideali di libertà, uguaglianza e fratellanza, ma li ha anche trasformati e radicalizzati”<sup>18</sup>. Essa avrebbe così dato vita, per la prima volta nella storia, a “un concetto di libertà al di là di ogni categorizzazione razzistica”<sup>19</sup>. A differenza di quanto avvenuto in Francia, la schiavitù ad Haiti non significa semplicemente dominio politico, ma totale sfruttamento economico, disumanizzazione e alienazione, e in quanto tale diventa il catalizzatore della rivoluzione. Ma in Kleist la prospettiva dalla quale si guarda alla Rivoluzione haitiana è eurocentrica; al centro degli eventi sta uno svizzero bianco, elevato al ruolo di personaggio con cui il lettore è chiamato a identificarsi. Gustav non è un padrone coloniale, ma non è nemmeno un ex schiavo: è bianco e “innocente”. È caduto sotto gli artigli della rivoluzione e ha bisogno di protezione in un

<sup>16</sup> P. Hanke, *Revolution in Haiti: vom Sklavenaufstand zur Unabhängigkeit*, PapyRossa, Köln 2017, p. 8.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 11.

<sup>18</sup> J. Ehrmann, *Politiken der Übersetzung Die Haitianische Revolution als Paradigma einer Dekolonisierung des Politischen*, in H. Zapf (Cur.), *Nichtwestliches politisches Denken*, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2012, pp. 109-125, qui p. 119.

<sup>19</sup> *Ibid.*



mondo fuori dai cardini, in cui i bianchi sono braccati e uccisi dai Neri. Incluso nel canone letterario e teatrale di lingua tedesca e ancora oggi regolarmente messo in scena come opera teatrale, *Il fidanzamento a Santo Domingo* offre un ottimo esempio del modo in cui la Rivoluzione haitiana è entrata nella storiografia e nella storia delle idee europee. Può perciò fornire una buona base per la comprensione dei concetti di eurocentrismo, critica postcoloniale e neocolonialismo, trattati da Öziri nella sua 'controcrittura'.

## Nübling

Allestendo per la scena *Il fidanzamento a Santo Domingo – un'opposizione. Di Necati Öziri contro Heinrich von Kleist*, Sebastian Nübling, che di Öziri aveva già messo in scena *Get German or die tryin'* al Teatro Maxim Gorki nel 2017, alimenta la fama Kleist nel canone teatrale e fornisce per così dire una terza versione del testo di Kleist. Aggiunge alla pièce di Öziri un ulteriore livello di controcrittura e gioca con le aspettative di illustrazione, traduzione e rappresentazione dei testi originali di Kleist e Öziri. Nübling evoca ogni genere di aspettative stereotipate nei confronti dei suoi personaggi per sovvertirle, irritarle e negarle continuamente, per tutta la durata dello spettacolo, con tutti i mezzi che il teatro può offrire. Come nel testo di Öziri, Toni è la protagonista, impegnata nella ricerca costante di una via d'uscita dalla spirale di violenza.

Lo spettacolo parte dal presupposto che l'attuale canone della storia delle idee politiche inizi nell'antica Grecia, che la sua narrazione in forma di una storia lineare e compiuta abbia le sue origini geografiche in Europa e raggiunga il suo culmine con l'Illuminismo. Nübling esplora la connessione asimmetrica tra l'Illuminismo europeo e la narrazione della Rivoluzione haitiana, sottorappresentata in Europa. Se Öziri aveva operato un cambio di prospettiva passando da quella dell'europeo bianco e innocente a quello della *person of color* donna e quasi postcoloniale, Nübling va ancora oltre tematizzando le responsabilità del pubblico europeo.

A livello testuale si attiene strettamente alla pièce di Öziri, per quanto riguarda il contenuto resta più vicino a Kleist quando mostra che anche nella sua messinscena niente è come sembra e alla fine il pubblico riconosce soltanto sé stesso. Anche Nübling destabilizza costantemente il pubblico mettendolo di fronte alle proprie aspettative, interpretazioni e delusioni. La collaborazione tra Öziri e Nübling produce lo slittamento da una autonarrazione postmigrante (*get deutsch or die tryin'*) a una controcrittura critica di una posizione postcoloniale che percepisce lo sguardo *bianco* su di sé, lo descrive e lo volge all'indietro. Più che parlare a Kleist, dunque, Öziri parla con Kleist al suo pubblico nel teatro municipale.

Nübling fa suoi i riferimenti di Öziri al movimento per i diritti civili afroamericani, al discorso postcoloniale, alla teoria critica, alla guerra d'Algeria ecc. Usa ripetutamente trucchi scenici, investe attori e attrici con giochi di ombre e di proiezioni, per strapazzare il pubblico, per costruire e disattendere le sue aspettative con una grande e giocosa vitalità. Decisivo è il fatto che Toni, la protagonista, prenda in mano la narrazione della propria storia, salti dinamicamente tra diverse sue versioni trascinandolo con sé il pubblico, facendolo partecipare alla sua controscrittura, spinta dal desiderio di trovare un esito diverso per la sua storia e la sua vita.

Nübling si fa mediatore tra una posizione autoriale radicalmente critica e il (suo) pubblico del teatro municipale. Nella sua prefazione a *I dannati della terra* di Fanon, nel 1961, Sartre parlò di una nuova generazione di scrittori e poeti che cercavano di “spiegarci che i valori” – i valori francesi dell'Illuminismo – “aderivano male alla verità della loro vita”<sup>20</sup>. Vedeva questa generazione avanzare sempre più, mentre l'Europa non riconosceva che era ormai giunta alla sua fine. In nome di questi valori illuministi, l'Europa ha soffocato quasi tutta l'umanità, dice Sartre, e l'opera di Fanon – a cui Öziri fa riferimento nelle frasi che premette al testo della sua pièce – è tanto scandalosa perché parla spesso di “noi” europei\*, ma non parla mai a “noi”: “Che scadimento: per i padri eravamo gli unici interlocutori; i figli non ci considerano nemmeno più come interlocutori validi. Siamo gli oggetti del discorso”<sup>21</sup>. Nella voce di Fanon il terzo mondo scopre sé stesso e parla a sé stesso, perché per lui è indifferente se l'Europa crepi o sopravviva. Sebbene Sartre affermi che l'opera principale di Fanon non sia stata scritta per gli/europei\*, egli invita tuttavia gli europei a trarre beneficio dal riconoscersi come oggetti del discorso<sup>22</sup>.

Anche Nübling mostra al suo pubblico ciò che il canone teatrale europeo ha fatto di esseri umani razzializzati e razzializzanti, denunciando la condizione privilegiata che questo canone assegna a un soggetto universale maschile e bianco, mentre colloca tutti gli altri posizionamenti, così come la storia delle parti extraeuropee del mondo e delle colonie europee, ai margini della sua prospettiva. Nübling si concentra sulla narrazione della propria vita che Toni formula nel suo tentativo di autodefinizione e che si lega al mancato riconoscimento della Rivoluzione haitiana nella storiografia europea. Mentre il testo di Öziri attacca l'essere bianco in modo più discorsivo come concetto, l'intento di Nübling è quello di utilizzare i mezzi del teatro per rendere anche le *persons of color*

<sup>20</sup> J.-P. Sartre, *Prefazione a Frantz Fanon, I dannati della terra*, trad. it. C. Cignetti, Einaudi, Torino 1966, pp. VII-XXVI: VIII.

<sup>21</sup> Ivi, p. IX.

<sup>22</sup> Ivi, pp. IX-X e *passim*.

e gli attori e le attrici ner\* immaginabili come soggetti universali. Sartre aveva parlato di un'autoalienazione dell'Europa in seguito ai crimini del colonialismo, di cui Fanon avrebbe spiegato i meccanismi<sup>23</sup>. Nübling mostra quest'alienazione degli ideali europei dell'Illuminismo tramite l'autonarrazione di Toni, che rivela il tradimento di questi ideali nel contesto della Rivoluzione haitiana. Lo spettatore viene chiamato in causa come spettatore europeo, ammiratore ed estimatore di Kleist, che è spinto a partecipare al gioco di Kleist con categorizzazioni binarie dell'identità come uomo/donna, nero/bianco, bene/male, ma con una nuova consapevolezza fornita dalla loro riconsiderazione critica in una prospettiva postcoloniale e femminista.

## Personaggi e posizionamenti

Per registe e registi, le frasi che Öziri premette al testo della sua pièce comportano alcune complicazioni, complicazioni che sono volute. Nella prima frase di questa breve premessa si parla di persone nere e persone con esperienze di razzismo. Poiché la parola *Schwarz* (nero), scritta con la S maiuscola, come fa Öziri, indica un'autodefinizione, non è chiaro se ciò includa anche le persone che si definiscono nere ma non vengono considerate come tali dai potenziali addetti al casting come registi e registe o *Dramaturg*. Ci sarebbe inoltre da chiedersi chi sia da considerarsi una persona con esperienza di razzismo, perché in primo luogo ci sono persone con esperienze di razzismo che non si definiscono come nere o non vengono considerate come tali, in secondo luogo ci sono interpreti ner\* che affermano di non aver avuto esperienze di razzismo, e in terzo luogo non è specificato come un\* regista o un\* *Dramaturg* possano sapere se la persona da scritturare abbia effettivamente sperimentato il razzismo oppure no. Questa apparente indeterminatezza mette alla prova coloro che selezionano gli attori e le attrici nei teatri perché, per rendere giustizia alla posizione di Öziri, dovranno mettere in discussione le proprie categorie e talvolta le loro basi fenotipiche. Inoltre, la verifica delle esperienze di razzismo richiede interlocuzioni con i/le potenziali interpreti e un confronto con la loro autodefinizione e il loro posizionamento.

Il tentativo di trovare un termine che si adatti a tutte le persone razzializzate è destinato a fallire, perché ogni autodefinizione può muoversi solo all'interno di un determinato contesto discorsivo. E inevitabilmente ciascuno di questi contesti è associato a una determinata storia di violenze e ricorre a una determinata lingua dominante e violenta. Anche qui ci

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. XII-XXVI.

troviamo di fronte a una contraddizione: se, con Öziri e Nübling, si cerca un termine per la soggettività moderna, non ci si potrà mai riallacciare a una posizione precoloniale. Il rovescio del postcolonialismo sta nel fatto che, nonostante la denuncia delle pretese di superiorità dell'Occidente, non possiamo più pensare a un soggetto precedente al colonialismo o precoloniale. Tutto ciò che scriviamo, vediamo o descriviamo è inevitabilmente legato alla storia e alla lingua del colonialismo. Per questo ogni tentativo di elaborare una lingua e una definizione di sé e degli altri che siano antirazziste è estremamente complicato. Termini e concetti come 'nero', 'person of color' e 'bianco' vanno considerati come strumenti di lavoro che necessitano di essere ulteriormente pensati e messi in discussione. La lotta con il nostro stesso linguaggio è espressione di una continua ricerca di articolazione emancipatrice e di una battaglia contro forme di potere come il razzismo, il sessismo e molto altro.

Esigendo che per ogni messinscena del suo testo almeno la metà degli attori e delle attrici siano non bianche, Öziri attira l'attenzione sul fatto che l'essere bianchi costituisce la norma mai interrogata. Se ritiene necessario formulare questa condizione, è perché parte dal presupposto che altrimenti sarebbero considerati soltanto attori e attrici bianchi\*. Öziri mira a far emergere che l'essere bianchi assume il carattere di un a priori implicito. L'invenzione e la gerarchizzazione delle 'razze' umane ha le sue origini nell'epoca dell'Illuminismo, quando "caratteristiche fisiche visivamente riconoscibili [...] furono selezionate, dicotomizzate e dichiarate un criterio di distinzione 'naturalmente dato' e rilevante di differenziazione"<sup>24</sup>. Queste "costruzioni razziali", che si sono iscritte nei modelli di pensiero e di comportamento, continuano a determinare processi ed egemonie sociali, culturali e politici perché hanno creato posizioni e costruzioni identitarie razzializzate ancora perduranti. Come Öziri anche Nübling, nel suo spettacolo, mette in discussione l'essere bianchi – dei suoi attori e delle sue attrici, ma anche del suo pubblico – come categoria certa. Sia il testo di Öziri che lo spettacolo di Nübling mostrano che manca ancora un linguaggio adeguato per la rappresentazione a teatro di storie, esperienze e persone tradizionalmente sottorappresentate oppure rappresentate come inferiori e 'altre'.

<sup>24</sup> S. Arndt, *Mythen des weißen Subjekts. Verleugnung und Hierarchisierung von Rassismus*, in M. M. Eggers, G. Kilomba, P. Piesche, S. Arndt, (Cur.), *Mythen, Masken und Subjekte: kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Unrast, Münster 2005, pp. 340-362, qui p. 341.

## Pologo dello spettacolo

Una donna si avvicina al microfono al centro del proscenio. Dietro di lei c'è una scena nera, il portale è costituito da uno schermo. Una telecamera è posizionata su un treppiede sul lato sinistro del palcoscenico e punta verso la parete; a destra è collocato un tavolo di missaggio con sopra una tastiera e altri piccoli strumenti. La persona indossa una tuta di velluto dorata e porta sul capo un ornamento di piume simile a quelli usati nel carnevale brasiliano. Chiede applausi al pubblico e lo ringrazia ancor prima di riceverli. Parla come una presentatrice, si presenta come generale dell'esercito rivoluzionario e nel suo discorso politico si rivolge agli spettatori e alle spettatrici chiamandol\* 'fratelli e sorelle'. Si tratta di informarli sulla nuova situazione politica, dice. Le sue parole suonano retoriche come quelle di un sermone un po' propagandistico e ricorda i protagonist\* del movimento americano per i diritti civili come Malcom X, Martin Luther King, Angela Davis o politici francesi come Napoleone o Robespierre. C'è una musica di sottofondo discreta, simile a quella che si sente nei caffè o in ascensore. Dallo sfondo avanzano quattro altre persone, ballano sincronicamente attorno alla figura che parla, si tengono sottobraccio ondeggiando al ritmo della musica, fanno passi energici in tutte le direzioni, come se fossero trascinate di qua e di là da una forza invisibile. Si muovono come marionette, guardando sempre verso il pubblico. Il generale dell'esercito rivoluzionario ringrazia tutti i convenuti e annuncia che domani sarà proclamata la prima colonia liberata. "Questo Paese sarà presto la prima colonia liberata, il primo Stato indipendente a essersi liberato con le proprie forze dal giogo della schiavitù. Domani sarà festa"<sup>25</sup>.

Due persone vanno sul lato destro del palcoscenico, azionano la tastiera e alzano il volume della musica. Un'altra, una donna, anche lei con le piume sul gilet, saltella al centro della scena dopo che il personaggio che si è presentato come generale va verso il tavolo di missaggio. Un secondo personaggio, che porta un abito viola, fa danzare il cavo del microfono sul pavimento come un serpente, poi lo agita come se fosse una frusta. Continua il discorso del primo personaggio presentatosi come generale dell'esercito rivoluzionario, mentre il volume della musica viene alzato a ogni battuta a effetto del suo discorso. A questo punto comincia la frantumazione dei personaggi, che attraversa tutto lo spettacolo in diverse modalità.

"Abbiamo vissuto per oltre cento anni come schiavi nelle mani di una

<sup>25</sup> N. Öziri, *Die Verlobung in Santo Domingo – Ein Widerspruch von Necati Öziri gegen Heinrich von Kleist*, . Premierenfassung Maxim Gorki Theater, Berlin 2019, p. 4.

manciata di proprietari terrieri”<sup>26</sup>, sentiamo dire. Nel monologo, che narra della vita passata in schiavitù, ricorrono ripetutamente le metafore del prigioniero e della guardia, e si allude da una parte al principio panottico descritto da Foucault, dall’altro al principio della paura della vendetta da parte del prigioniero descritta da James Baldwin. La figura vestita di viola balla estaticamente e incita coloro che fanno musica accanto a lei urlando: “give me the music!”. Poi si ferma al centro del palcoscenico e annuncia al pubblico: “E ora – dopo l’inizio della grande libertà – non solo sono nella posizione di descrivere me stessa\*, ma sono anche in grado, dopo secoli di loro dominio su quest’isola e su questo pianeta, di descrivere i bianchi e la loro natura”<sup>27</sup>.

La musica viene spenta. La figura in viola vola verso il tavolo di missaggio e si unisce agli altri. Una persona molto alta, che poi identificheremo come Gustav, si avvicina al microfono con un abito da sera rosso di paillettes e con il viso truccato di bianco e rosso. In svizzero tedesco elenca i metodi di tortura utilizzati dai bianchi sui neri e ogni tanto commenta a bassa voce con un breve “Sorry”. Conclude l’elencazione con un ringraziamento al pubblico, si inchina cerimoniosamente e torna più volte indietro per chiedere altri applausi. La prima figura in tuta dorata torna al microfono e afferma che la rivoluzione in Francia è stata una rivoluzione borghese e per questo è fallita. La paura degli/delle europee\* è più forte della loro speranza, dice. “È troppo tardi per sperare che l’uomo bianco scopra da sé la propria umanità. La sua storia è un virus che si annida nel suo corpo. La saliva nella sua stretta di mano è avvelenata. E così che contagia gli altri. Dice che è venuto qui per liberarci, ma ha costruito prigionieri. Ora dobbiamo liberare noi lui – dalla sua colpa”<sup>28</sup>.

Gli altri quattro personaggi si alzano dal tavolo di missaggio e danzano di nuovo come uno sciame di api attorno ai personaggi che parlano. Alla fine del monologo una figura maschile, in uniforme da soldato dorata con frange, prende per la prima volta la parola e impartisce l’ordine di uccidere tutti i bianchi questa notte. “Pagheremo ancora una volta il nostro contributo affinché anche i bianchi siano liberati dal peso della loro storia. Gli occhi del mondo sono puntati su di noi. Sta a noi guardare indietro da esseri umani. Uccidete con comprensione”<sup>29</sup>. Le luci si spengono, il centro della scena si fa buio, mentre viene ben illuminato il tavolo di missaggio, verso il quale si avvicina una figura femminile in abiti verdi trasparenti. Suona qualche nota strana sulla tastiera, il grande schermo in fondo alla scena si colora di rosso, poi di arancione. Per la prima volta in

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ivi, p. 5.

<sup>28</sup> Ivi, p. 6.

<sup>29</sup> Ivi, p. 8.

questo spettacolo vediamo ombre sullo schermo. L'ombra di una persona alta che porta un abito da ballo a campana e che corre.

### **Davvero una controscrittura?**

Già nella prima scena Nübling introduce uno *splitting* dei personaggi facendo affermare a diverse figure, l'una dopo l'altra, di rivestire il ruolo di generale dell'esercito rivoluzionario. Gli attori e le attrici possono essere lett\* come femminili, maschili, non binar\*, ner\*, *biancb\**, di colore, disattendendo così già nei primi minuti l'aspettativa di una rappresentazione 'autentica' di un leader rivoluzionario nero ad Haiti. Nel corso dello spettacolo, quasi ogni interprete assume due ruoli e agisce su due livelli. Da un lato come narratore/narratrice discorsivo-monologizzante (teatro epico), dall'altro come attore/attrice drammatic\* nella pièce. A differenza di Kleist, in cui soprattutto i personaggi femminili appaiono più come modelli che come persone con un carattere e una biografia, Nübling rompe con numerosi stereotipi identitari e contesta attribuzioni identitarie fisse.

La pièce inizia la notte della Rivoluzione, dunque la sera prima che tutto cambi sull'isola di Santo Domingo. Attraverso dialoghi, monologhi, discorsi politici e flashback della vita degli/delle ex schiav\*, siamo condotti alla scena chiave dell'incontro tra Bréda e Gustav. Toni cerca di raccontare la storia di questo incontro in modo tale che non ci siano morti. È un modo per mostrare al pubblico la disperazione di Toni, la mancanza di una via d'uscita, per lei, dalla spirale della violenza, ma anche il potere esercitato da una prospettiva che propone continuamente lo stesso scenario iniziale. Sia Öziri sia Nübling sottolineano il tentativo di Toni di agire sul proprio destino e di emanciparsi come giovane donna. Soprattutto per i personaggi femminili del racconto di Kleist, Öziri crea uno sfondo, un retroscena, un potere di azione, e quindi un livello più ampio di identificazione per il pubblico. A differenza di quanto accade nel racconto, il fidanzamento tra Gustav e la giovane Toni non appare come qualcosa di romantico, ma come un freddo patto che si configura come l'unica via d'uscita dalla disperata situazione dell'isola.

### **Rivoluzione haitiana vs Rivoluzione francese**

Rispetto alla Rivoluzione francese, la Rivoluzione haitiana è relativamente sconosciuta, sebbene nel 1804 abbia dato vita al primo Stato nazionale postcoloniale. Nei libri di storia europei viene menzionata solo come una nota a piè di pagina della Rivoluzione francese o ridotta a una

rivolta di schiavi. La dialettica dell'Illuminismo consiste nel propagare contemporaneamente la liberazione dalla schiavitù volontaria e la repressione delle rivolte degli schiavi e delle schiave nelle colonie europee, dice Jeannette Ehrmann. La teoria politica e la storia delle idee non sono riuscite a riconoscere il loro significato nell'età delle rivoluzioni e portato così alla loro esclusione dalla letteratura e dalla storiografia<sup>30</sup>. La novella di Kleist è un'eccezione.

Tuttavia Kleist parla di una 'follia della libertà' degli schiavi e delle schiave, contribuendo così anche alla narrazione di questa rivoluzione come delirio, barbarie al di là della ragione. Come è stato fatto notare, la narrazione delle piantagioni in fiamme e dello stupro delle donne bianche si è iscritta come un orrore nella storia culturale europea e ha depoliticizzato e delegittimato quelle rivoluzioni anticoloniali<sup>31</sup>.

La rappresentazione della Rivoluzione haitiana nell'opera di Öziri rimanda alla promessa universale, non mantenuta, dalla Rivoluzione francese, promessa per la quale Kant, Hegel e Spinoza hanno costituito il fondamento teorico. Con la sua controcrittura, Öziri fa un ulteriore passo avanti, perché non glorifica i giacobini neri come Bréda, né naturalizza la mascolinità repubblicana. Resiste così all'appropriazione eurocentrica della rivoluzione. La protagonista prende in parola la Dichiarazione dei diritti umani degli schiavi e delle schiave a Santo Domingo, e dimostra così le contraddizioni del pensiero europeo. La prospettiva eurocentrica, che considera l'emisfero occidentale il centro del mondo, sede della ragione universale e della verità umana<sup>32</sup>, in Öziri viene criticata già attraverso la costruzione dei personaggi.

## Vendetta

Öziri trae dal testo di Kleist tutto ciò che possa essere ricondotto a una critica postcoloniale e femminista al neocolonialismo. Cerca le tracce del colonialismo, del suo rinnovamento e del suo riproporsi nelle pratiche della contemporaneità<sup>33</sup>. Il modo in cui Kleist rappresenta i neri come pazzi e violenti spinge Öziri a porre una domanda che emerge continuamente nella sua opera (per esempio in *Get German o die tryin*): può la

<sup>30</sup> Cfr. J. Ehrmann, *Politiken der Übersetzung. Die Haitianische Revolution als Paradigma einer Dekolonisierung des Politischen*, in H. Zapf, *Nichtwestliches politisches Denken*, Springer Fachmedien, Wiesbaden 2012, pp. 109-25, qui p. 110.

<sup>31</sup> J. Ehrmann, *Die Haitianische Revolution*, «Deutschlandfunk Nova», April 2021, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/politikwissenschaft-die-haitianische-revolution> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Sul tema si veda A. Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, cit., p. 290.



violenza essere giustificabile? Il fine giustifica i mezzi? Öziri è interessato a ciò che Kleist tralascia e usa i vuoti che si creano nel suo testo come luogo di un'articolazione postcoloniale, ai cui margini si muove poi la messa in scena di Nübling. L'argomento discorsivo della controscrittura di Öziri è l'attacco al teatro pubblico tedesco. Kleist è un mezzo per raggiungere questo scopo. Come si è detto, lo spettacolo è la riscrittura di una riscrittura che potenzia il gioco disorientante con le attribuzioni identitarie. La duplicazione e la divisione dei personaggi realizzate da Nübling sono l'immagine di uno 'stare al di fuori di sé' ovvero di un 'uscire dalla storia' e rimandano alla ricerca – personificata da Toni – di una storia autodefinita costruita da una prospettiva femminista e decoloniale. Questo movimento di ricerca viene collegato in modo diretto con la questione dell'eredità coloniale del teatro pubblico nella Germania contemporanea e ha suscitato significative polemiche: "Öziri dice che i/le ner\* hanno pessime carte nel mondo del teatro, motivo per cui è indispensabile una 'affirmative action'. D'accordo. Ma mentre oggi gli ensemble dovrebbero diventare definitivamente più eterogenei, le restrizioni alla fantasia registica – alla concreta opera d'arte – sono controproducenti"<sup>34</sup>.

La premessa di Öziri sarebbe potuto andare ancora oltre. Perché mai vengono stabilite solo le condizioni per le posizioni sulla scena e non anche per quelle dietro di essa? Non sono soltanto gli attori e le attrici a essere coinvolt\* nel processo di produzione. Le conseguenze per l'istituzione teatro sarebbero state molto più significative se nella clausola fossero incluse ruoli come direttori e direttrici, regist\*, tecnic\*, adett\* delle luci e assistenti. Le condizioni formulate da Öziri permettono sempre di risolvere la questione scritturando per la messa in scena attori e attrici estern\* al teatro ai/alle quali non viene offerto un posto fisso nell'ensemble. In ogni caso, però, la produzione di questo spettacolo, come molte altre di questi anni, ha avuto l'effetto di spingere molti teatri a ripensare la politica di formazione degli ensemble e il loro rapporto con il canone letterario e teatrale di lingua tedesca.

<sup>34</sup> A. Kedves, *Musik kennt keine Farbe*, in «Tagesanzeiger», 14-04-2019, <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/musik-kennt-keine-farbe/story/24779707> (ultima consultazione: 28 gennaio 2024).