

# «My Father Passed away a Couple of Weeks Ago» On Boris Nikitin's *Hamlet*

Annalisa Sacchi  
(Università IUAV di Venezia)

The essay delves into Boris Nikitin's *Hamlet* with Julia\*n Meding, centring on the theme of mourning and its portrayal within a radical reconfiguration of the 'documentary theatre' genre. Set against the backdrop of the 'reality turn' that has seen significant growth over the past two decades, particularly in German-speaking theatrical landscapes, Nikitin's stage critically interrogates the power asymmetries inherent in documentary theatre. He introduces an artistic format that denaturalizes the concept of 'reality', presenting it as a constantly evolving horizon shaped by constructs. In doing so, he forges a form of 'queer documentary' that resonates deeply with Saidiya Hartman's notion of «critical fabulation». The essay argues for recognising fiction not as an antithesis to reality, but rather as a vital tool to dismantle dominant narratives and to initiate alternative modes of knowing and analysis. This approach invites a critical examination of the boundaries between history and imagination, exploring the potential to reconstruct scenes of subjugation without perpetuating the grammar of violence.

Il saggio analizza l'*Hamlet* di Boris Nikitin con Julia\*n Meding, ponendo al centro il tema del lutto e la sua rappresentazione all'interno di una messa in crisi radicale del genere 'teatro documentario'. Nel contesto del *reality turn*, che ha visto una crescita significativa negli ultimi vent'anni, soprattutto nel teatro di lingua tedesca, la scena di Nikitin critica l'asimmetria di potere nel teatro documentario, proponendo un formato artistico che de-naturalizza il 'reale' come un orizzonte continuamente in divenire e frutto di costruzioni. Inaugura così una forma di 'documentario *queer*' che presenta ampie zone di prossimità con la «critical fabulation» proposta da Saidiya Hartman. Il saggio propone di riconoscere nella fiction non un'antitesi del reale, ma uno strumento attraverso il quale è possibile disarticolare le narrative dominanti e inaugurare modalità alternative di sapere e di analisi, per mettere a critica il confine tra storia e immaginazione e lavorare sulla possibilità di ricostruire le scene della soggezione senza replicare la grammatica della violenza.

KEYWORDS: *teatro documentario, fabulazione critica, rappresentazione della subalterità*

Annalisa Sacchi, «Mio padre è morto da un paio di settimane». Sull'*Hamlet* di Boris Nikitin, in «Studi Germanici», 26 (2024), pp. 11-36

ISSN: 0039-2952

DOI: 10.82007/SG.2024.26.01



Open Access



# «Mio padre è morto da un paio di settimane» Sull'*Hamlet* di Boris Nikitin

*Annalisa Sacchi*  
(Università IUAV di Venezia)

a Sergio, in memoria

C'è pur sempre un padre morto. Dell'*Amleto* non rimangono che alcune spoglie testuali isolate, una riflessione sul tempo, il dissesto del mondo, il disagio psichico, un'acuta capacità riflessiva e autoriflessiva sul teatro espressa da chi prende parola sul palco, ma questa in fondo non è una prerogativa del solo Amleto. Eppure il fantasma di quel nome, di ciò che rappresenta nei protocolli della cultura occidentale, aleggia sulla scena dello spettacolo di Boris Nikitin, il nome che è lo stesso per il padre morto e per il figlio, e che si attarda nell'immaginazione degli spettatori anche quando viene smentito, quando l'unica figura che abita la scena fa il suo ingresso e si presenta.

*Buonasera.  
Mi chiamo Julia\*n Meding  
Sono un\* musicista e un\* performance artist<sup>1</sup>.*

Julia\*n, non Amleto, e tuttavia il nome e l'identità finzionale restano in qualche modo aderenti come un alone al soggetto, inducendo in noi il sospetto che si assista a qualcosa di più e di diverso da una performance di teatro documentario.

Nikitin è del resto uno degli autori contemporanei che più profondamente hanno messo a critica la pretesa di realtà che il genere documentario istituisce a teatro, interrogandone la complicità con le ideologie e le logiche che, attraverso la ripetizione e la riproduzione

<sup>1</sup> Boris Nikitin, *Hamlet*, in *Postdramatic Dramaturgies. Resonances between Asia and Europe*, ed. by Kai Tuchmann, Transcript Verlag, Bielefeld 2022, p. 205. Tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

della testimonianza, producono un'ingiunzione a essere credute e dunque una forma di propaganda<sup>2</sup>.

Nato a Basilea nel 1979 in una famiglia di immigrati d'origine ucraino-slovacca-franco-ebrea, Nikitin si forma nella culla del teatro documentario tedesco, l'Istituto di scienze teatrali applicate dell'Università di Giessen, fondato da Andrzej Wirth e Hans-Thies Lehmann. Lehmann in particolare aveva dato un contributo enorme all'istituzionalizzazione e alla divulgazione di questo *reality trend* o realismo postdrammatico in Germania, sia attraverso il lavoro presso l'Istituto, che per via della pubblicazione, divenuta celeberrima a livello internazionale, del suo *Postdramatisches Theater*<sup>3</sup>. L'Istituto ha rappresentato, a partire dagli anni Ottanta, il luogo di rigenerazione estetica e linguistica della forma 'teatro performativo' e il centro per la formazione di giovani generazioni di registi a essa aderenti. Il 'teatro documentario' rientra in questa ondata maggiore, costituendone uno degli esiti più duraturi e maggiormente frequentati<sup>4</sup>.

Sin dal suo *Woyzeck* con Malte Scholz (2007), presentato come progetto studentesco, è stato chiaro che Nikitin avrebbe profondamente travagliato e decostruito il genere documentario, pur rimanendogli prossimo. Lo ha fatto, tra l'altro, fondando e curando un festival significativamente titolato «It's The Real Thing – Basel Documentary Platform» con l'obiettivo di illuminare diverse modalità di costruzione artistica e assimilazione spettatoriale di ciò che stimiamo reale. Afferma, ad esempio:

Ciò che chiamiamo 'realtà' è in certa misura indistinguibile dalla 'realtà sociale'. Questo è fondamentalmente ciò che intendiamo quando affermiamo che la realtà è una costruzione. Una costruzione, sì, ma così convincente nella sua apparenza e nella sua costante ripetizione che siamo spesso inclini a naturalizzarla, a darla per scontata, a crederci e a dimenticarne la natura costruita [...]. Si tratta, potremmo dire, del punto in cui la realtà diventa

2 Per un profilo critico del suo lavoro si veda *Boris Nikitin. Das Gegenteil der Dinge*, hrsg. v. Florian Malzacher, «Postdramatisches Theater in Portraits» 6, Alexander Verlag, Berlin 2022; mentre per il posizionamento critico e il contesto di referenze e collaborazioni della sua pratica culturale e artistica si veda *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit: Materialband zum Zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, hrsg. v. Boris Nikitin – Carena Schlewitt – Tobias Brenk, Theater der Zeit, Berlin 2014.

3 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1999.

4 Per una disamina su questa forma di teatro, in particolare nell'opera dei Rimini Protokoll, il gruppo che ha secondo molta critica inaugurato la stagione del *reality trend*, si veda Francesco Fiorentino, *Realismo postdrammatico: 100% Karlsruhe dei Rimini Protokoll*, in *Teatro tedesco contemporaneo*, a cura di Francesco Fiorentino, «Kritik. Rivista di letteratura e critica culturale», 1 (2024), pp. 169-187.

realistica. È il punto in cui la realtà e la propaganda si intersecano nell'affermazione dell'autentico. Ma là dove il non-finzionale, il realistico, l'autentico appare come una figura del pensiero e un modello di percezione, il falso non è lontano. Dopotutto, solo ciò che accettiamo come reale può essere falsificato<sup>5</sup>.

Il regime estetico prevalente nel realismo postdrammatico è caratterizzato da un'enfasi sulla realtà documentale e sull'identificazione dei soggetti con i protagonisti delle vicende trattate (abilitati dunque alla parola attraverso la loro esperienza), ed è fortemente orientato verso l'atto di comunicazione che determina la ricezione da parte del pubblico. Nei suoi lavori, Nikitin contesta questo indirizzo, in particolare, mettendo in scena una composizione di rotture e cortocircuiti tra fiction e realtà in modo tale da incrinare irrimediabilmente la pretesa di riassorbimento del reale all'interno della scena. Genera così continui sospetti nello spettatore e improvvise epifanie, che lo portano a riconoscere, o a ricordare, come la nozione di reale origini da un sistema di ripetizioni, di credenze e di persuasioni.

E tuttavia, nel suo *Hamlet*, questa faccenda della morte del padre produce subito un disagio essenziale nello spettatore, fa smottare il sospetto di falsificazione.

Poco dopo essersi presentato Meding dichiara:

*Mio padre è morto da un paio di settimane  
In effetti non voglio parlarne qui sul palco perché è una cosa parecchio privata<sup>6</sup>.*

L'apertura di uno spazio così intimo, confidenziale, in cui Meding esordisce con un diniego, «in effetti non voglio parlarne», per poi descriverci implacabilmente gli effetti che la malattia ha avuto sul padre, l'avvilimento ospedaliero, l'estenuazione della famiglia, gli ultimi momenti e poi la trasformazione che la morte ha impresso istantaneamente nel corpo, fino all'impossibilità di elaborare cognitivamente l'assenza, tutto questo fa reputare senza riserve allo spettatore che la sua testimonianza sia veritiera e realmente vissuta. Il soggetto che dice 'io', crediamo, è colui che ha vissuto l'esperienza, non abbiamo ragione di dubitarne. Del resto, sta descrivendo una vicenda ordinaria nel suo orrore, sembra decisamente una figura attendibile, tanto più che ha aperto la relazione con noi accreditandosi attraverso alcune affermazioni senz'altro vere: la dichiarazione del suo nome e la spiegazione di certe caratteristiche del suo aspetto fisico. Abbiamo di fronte una persona giovane, dall'identità

<sup>5</sup> Boris Nikitin, *Don't Be Yourself. Notes on the Impossibility of Documentary*, in *Post-dramatic Dramaturgies*, cit., pp. 183-202: 198.

<sup>6</sup> Nikitin, *Hamlet*, cit., p. 207.

non binaria, completamente rasata (testa e sopracciglia). Si presenta in felpa, t-shirt e jeans slim fit, New Balance ai piedi, nessun altro dettaglio rilevante, niente che ci distraiga dal suo viso, moltiplicato e ingigantito da uno schermo gigante sul fondo, e dalla sua voce, che è monotona, stridula e petulante, la voce di un bambino o di una vecchia.

La scena è un ring vuoto e scuro, dove Meding non interpreta un adattamento dell'opera shakespeariana, ma intitola ad Amleto una performance che ha al centro questioni di identità, realtà, malattia. I materiali che compongono la confessione sono un montaggio di vicende autobiografiche sue e di Nikitin, che Meding ripercorre ponendo se stesso in una condizione di radicale vulnerabilità e solitudine, stemperata dall'ingresso in scena di un quartetto di musica barocca che si dispone sul bordo del ring opposto al pubblico. Tutto concorre a fare del palco lo specchio ustorio di cui Julia\*n è espost\*, in cui si rende osservabile, in cui ci dice del suo lutto.

Ogni sospetto di falsificazione, dopo una dichiarazione così disarmante, è bandito dalla scena: l'intimità è sovraesposta fino a bruciare lo sguardo nella moltiplicazione in video che il viso imbronciato e leggermente catatonico di Meding produce, il tono della voce la deforma ma allo stesso tempo rende più acuta la nostra percezione su quanto racconta. Chi parla qui è un soggetto che sta rendendo trasparente un dispositivo complesso, che ci mostra cosa materialisticamente significhi esprimere una politica del posizionamento, come disporsi di fronte alle trafitture dello sguardo di decine di spettatori in quanto corpo sessuato, desiderante, incarnato, storicizzato, segnato da un lutto, immerso in una fitta trama di condizioni sociali, economiche e culturali. Perché non dovremmo credergli?

## 1. «CAN THE SUBALTERN SPEAK AT THEATRE?»

Eppure, ancor prima di parlarci del padre, Meding ci aveva avvertiti:

*Alcune informazioni prima che iniziamo:*

*Questo non è teatro  
Questa non è una performance  
Questo non è un concerto  
Questa non è vita vera  
Questa non è realtà  
E non è neppure il primo atto<sup>7</sup>.*

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 205.

Si direbbe il corrispettivo performativo de *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) di Magritte: né l'immagine né l'enunciato sono la cosa. La pipa non è lì, il segno non può sostituire l'oggetto, l'imitazione non è più in grado di sostenere o sospendere la nostra credulità spettatoriale. La scena dell'*Hamlet* si sottrae, secondo quanto afferma Meding, a una definizione univoca: né teatro, né performance, né vita, né concerto eccetera. Ciascuna delle negazioni è in sé vera perché lo spettacolo non coincide con nessuna di esse singolarmente, ma si manifesta nell'indistinzione data dall'ingorgo di alcuni elementi riconoscibili come teatrali, performativi, concertistici, di realtà e di vita reale. Nessun dominio esaurisce quanto avviene in scena, ma tutti concorrono a creare la possibilità, per Meding, di prendere parola contemporaneamente in più registri espressivi, di praticare scorribande tra saperi, contrabbandi tra teoria e incarnazione. Soprattutto, di erodere i confini tra esperienza reale, memoria e finzione.

Nel teatro documentario la realtà sociale e politica è il referente di una forma di rappresentazione che ha spesso una funzione di denuncia e di coscientizzazione collettiva rispetto a condizioni di violenza, segregazione, discriminazione, razzismo<sup>8</sup>. Gli autori del teatro documentario raccolgono memorie soggettive, le verificano, le decifrano, le contestualizzano e le interpretano, in altre parole compiono un lavoro di 'reificazione'; senza sostituirsi o prendere parola *per* (ovvero al posto di), ma per inscrivere quelle esperienze in un codice, quello scenico, di cui padroneggiano la grammatica. Producono così una selezione, una scansione e un montaggio drammaturgico all'interno del quale re-incrivono i soggetti protagonisti, in molti casi figure marginalizzate che la scena accoglie e a cui permette di prendere parola in prima persona in quanto 'esperti'<sup>9</sup>. Entriamo così in contatto con operai licenziati dal lavoro, migranti scampati al massacro, subalterni postcoloniali, malati

8 Il teatro documentario in Germania si considera in genere diviso in tre ondate, ciascuna caratterizzata da autori e da specificità politico-estetiche peculiari: la prima risale al periodo 1924-1929 ed è principalmente legata alle opere e al magistero di Erwin Piscator. La seconda si sviluppa negli anni 1963-1970 ed è animata da drammaturghi come Rolf Hochhuth, Peter Weiss e Heinar Kipphardt, le cui opere presentano un approccio critico alla storia nazista e del dopoguerra tedesco. L'ultima ondata esplose con l'inizio del millennio e ha tra i suoi esponenti di rilievo Hans-Werner Kroesinger, She She Pop e Rimini Protokoll. Questi artisti e collettivi hanno lavorato intensamente sulla formalizzazione della presa di parola e della visibilità in scena di soggetti tradizionalmente esclusi o marginalizzati sia dalla società che dal teatro di rappresentazione. Si veda in particolare Andreas Tobler, *Kontingente Evidenzen: Über Möglichkeiten Dokumentarischen Theaters*, in *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit*, cit., pp. 147-163.

9 Cfr. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, hrsg. v. Miriam Dreyse – Florian Malzacher, Alexander Verlag, Berlin 2007.

terminali, ex detenute, *sex workers*. Il ruolo del testimone 'esperto', del protagonista della storia vera, nella rappresentazione documentaria così come nella verità processuale e nella ricostruzione storica, implica un'aderenza tra il soggetto e la sua propria identità: non si rende testimonianza per interposta persona. Nessun attore è ammesso tra, e neppure dopo, l'evento di cui si è fatta reale esperienza (di cui si diviene 'esperti') e la testimonianza che se ne rende. Gli esperti sono, in molti casi, la possibilità che la scena attribuisce oggi a quelli che Foucault definì notoriamente 'uomini infami', ovvero subalterni, soggetti sconosciuti e privati della voce. Il teatro li rende titolari di diritti che la società tarda a riconoscere o nega decisamente, li abilita alla parola, produce la loro visibilità e la possibilità di un'esperienza politica.

Questa forma non è peculiare del solo teatro tedesco: basti pensare, per citare alcuni esempi distanti nel tempo, nei soggetti e nelle geografie, a *Rwanda 94* – e quell'apertura sconvolgente con Yolande Mukagasana che era sopravvissuta al genocidio – del collettivo belga Groupov; agli italiani Kepler 452 e al lavoro con gli operai protagonisti della lunghissima occupazione della GKN ne *Il Capitale. Un libro che ancora non abbiamo letto*; al teatro documentario dell'argentina Lola Arias, insignita nel 2024 del premio Ibsen.

Chi racconta la storia, come la racconta, chi ha accesso alla scena, come la legittima e cosa vi conduce sono questioni capitali su cui può giocare il potere di dire e di vedere, di ricordare e di riscattare, di riparare, di ricucire. Anche, in parte, di risarcire. Eppure, questo potere è attribuito attraverso la costruzione drammaturgica e registica di chi padroneggia determinati strumenti culturali, e che raramente spartisce con i protagonisti della scena documentaria le esperienze che vengono messe a tema. Gli 'esperti' possono così aspirare a un'incorporazione come 'associati secondari', ma la titolarità creativa e produttiva rimane loro estranea.

Da qui la logica del sospetto che muove il distanziamento di Nikitin. La critica principale che egli indirizza contro questa scena e contro gli artisti del teatro documentario che operano con esperti, testimoni, specialisti o persone comuni è che «lavorano principalmente con soggetti più deboli di loro. C'è un'asimmetria nella distribuzione del potere, nella conoscenza del meccanismo. L'autenticità non è l'espressione di una personalità emancipata – cosa che l'autenticità potrebbe essere – ma la manifestazione estetica di questa asimmetria»<sup>10</sup>.

La questione della presa di parola e della visibilità, così come il lavoro sulle fonti che è alla base della costruzione del teatro docu-

10 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 192.

mentario, ha una genealogia nota e comune alla ricerca sociale e storica. Essa si dirama dagli studi di Michel Foucault e Carlo Ginzburg, ma passa anche per *La prise de parole* di Michel de Certeau e per l'atto simbolico e dirompente di cedere agli operai in sciopero i mezzi di produzione per raccontare la loro propria mobilitazione: nel 1968 Chris Marker aveva filmato *À bientôt, j'espère*, con i lavoratori dell'industria tessile Rhodiaceta di Besançon, e si era poi sottratto, permettendo loro un processo di auto-affermazione nell'opera e la fondazione del collettivo cinematografico Medvedkin, che filmerà gli scioperi del maggio francese. Sono tutte ricerche e sperimentazioni che esplodono negli anni Sessanta: il mondo è in fermento, nuove soggettività si affacciano alla scena, si rilegge Gramsci, si aggiornano i concetti di subalternità e oppressione, si moltiplicano le lotte decoloniali, emerge il femminismo e i movimenti d'emancipazione degli afrodiscendenti negli Stati Uniti.

La possibilità di aprire il campo a narrazioni controegemoniche è nutrita dalla consapevolezza che le classi dominanti stabiliscono l'intelligibilità stessa del discorso, la capacità di essere, oltre che ascoltati, anche compresi.

Foucault e per altra via Ginzburg dimostrano all'epoca che è sì possibile setacciare nell'archivio le voci degli oppressi, ma che esse non lasciano mai tracce libere e volontarie, poiché vengono raccolte, captate, estorte per lo più come confessioni, deposizioni, testimonianze, cioè quando avviene il loro incontro col potere. È il caso delle streghe processate, degli internati in manicomio, dei soggetti di esplorazioni mediche nella costruzione e nello sviluppo dei principi della biomedicalizzazione e dell'amministrazione del corpo.

In una visione più ampia il significato di 'letteratura infame' emersa dalle ricerche di Foucault negli archivi degli ospedali, della polizia e dalle *lettres de cachet*, costruisce una sorta di diagramma o cartografia<sup>11</sup> non solo del potere disciplinare, ma della capacità del potere di utilizzare la scrittura come tecnica disciplinante. Ad esempio, la tecnica disciplinare della confessione dal punto di vista pastorale, giudiziario e psichiatrico passa per il concetto di veridizione, ovvero di un ordine discorsivo ed esistenziale strutturante e riproducibile. Su questa via e in polemica con Foucault s'era poi innestata la celebre domanda di Gayatri Spivak «Can the subaltern speak?»<sup>12</sup>.

11 È la definizione che ne dà Gilles Deleuze nel suo *Foucault* (1986), trad. it. di Filippo Domenicali, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

12 Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson – Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, Urbana (IL) 1988, pp. 271-313.

Il potere di *dare* la parola emerge con lei in tutta la sua profonda ambivalenza politica: concedere uno spazio di visibilità, mettere a tema una questione legata a soggettività discriminate, escluse, razzializzate non è un criterio sufficiente per costruire un percorso di emancipazione. Può, al contrario, avere l'effetto di ridurre a oggetti gli individui e le vicende implicate, inserendoli all'interno di un dispositivo culturale, quello della scena nel caso del teatro, di cui produttori e fruitori padroneggiano le grammatiche, mentre gli 'esperti' ne sono spesso esterni. Per Nikitin questa condizione rappresenta un'occupazione impropria dello spazio dell'altro in nome di un principio politico e morale che diventa cauzione dell'operare artistico. È necessaria allora una svolta epistemologica ed estetica che respinga il criterio di inclusione e chiami in causa l'analisi dei dispositivi di produzione della realtà, o meglio degli effetti di realtà come fiction material-semiotiche, discorsive e corporee al tempo stesso. Ciò può avvenire, per Nikitin, attraverso una forma di 'documentario *queer*': un documentario all'interno del quale si coagulano alcuni temi dell'*Amleto* che Meding declina in prima persona per noi, padroneggiando in maniera autonoma ed emancipata i codici dell'espressione scenica: «È precisamente questo atto di appropriazione – sostiene Nikitin – che costituisce tutta la *queerness*. Forse potrebbe essere questa la definizione di una forma *queer* di documentario: una forma di documentazione che non rappresenta la realtà, ma se ne appropria per partecipare e agire sulla definizione di cosa siano 'realtà' e 'norma collettiva'»<sup>13</sup>.

13 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 199. In una conversazione privata con Nikitin il punto è stato ulteriormente precisato. Riporto di seguito quanto da lui specificato: «Quando ho concepito *Hamlet*, Julia\*<sup>n</sup> si identificava come eterosessuale e maschio, con pronome 'lui'. Per la concezione dell'opera, l'idea comune di queer (LGTBIQ) non aveva importanza rispetto all'identità del protagonista sul palco. Julia\*<sup>n</sup> (all'epoca, Julian) e Amleto erano un 'lui'. Tuttavia, era un 'lui' speciale, che non soddisfaceva le aspettative e le norme di una persona maschile. Questo includeva i capelli e le sopracciglia rasati. Ovviamente, si tratta di un'opera con norme di genere, ma anche – come Julia\*<sup>n</sup>/Amleto dice sul palco – con norme di salute. In altre parole: era piuttosto importante per me partire da un'idea stabile di un 'lui' (anche a causa della logica patriarcale nell'opera di Shakespeare) che diventasse instabile/fluido/più complesso attraverso e nel tempo reale della performance. Ecco perché, rispetto al concetto di *Hamlet*, è diventato un po' un problema quando Julian ha deciso di diventare Julia\*<sup>n</sup> e ha iniziato a identificarsi come soggettività non binaria (cosa che ha iniziato a fare circa 2-3 anni dopo il debutto). In un certo senso, questo ha comportato un movimento opposto: con la sua designazione/chiarificazione la fluidità è stata stabilizzata. Per me, questa è stata davvero una questione centrale perché, in effetti – almeno in senso stretto – si opponeva a gran parte di quello che volevo discutere/aprire con l'opera. Parte del problema consisteva anche nel fatto che improvvisamente le persone pensavano che avessi scelto Julia\*<sup>n</sup> per questo progetto PERCHÉ era *queer* e PERCHÉ si supponeva fosse uno spettacolo sulla *queerness*. Dopotutto, l'opera riguarda la costruzione della

## 2. LA POSSIBILITÀ DELLA FINZIONE

Fact is simply fiction endorsed with state power.  
*Saidiya Hartman*

Nel teatro documentario i documenti sono mobilitati come prove di un'autenticità che legittima l'operazione artistica, conferendo alla rappresentazione un'aura di veridicità. È necessario, secondo Nikitin, problematizzare questo dispositivo, poiché la realtà non è un'entità neutrale e trasparente, ma una costruzione infusa di ideologie e plasmata da discorsi funzionali a tramandare le strutture di potere. Anche la drammaturgia della confessione e della testimonianza, sebbene possa essere mossa dalle migliori intenzioni di intervento e di aiuto, tende a riprodurre a teatro i modi e i linguaggi di una tradizione disciplinante. L'indeterminatezza tra reale e finzionale diventa, allora, un elemento fondamentale per opporsi a un'ortopedia politica dei saperi e dei poteri, ovvero a un principio di organizzazione prescrittivo e univoco del reale.

Quando ad esempio Meding in scena afferma:

*Potete provare a identificarvi con me e con la mia storia. E con questo corpo.  
Ma, d'altro canto, questo è anche un posto sicuro.  
Perché questa non è la realtà.  
È piuttosto una situazione artificiale.  
Perché c'è sempre la possibilità della finzione<sup>14</sup>*

viene rivolto un invito allo spettatore a tentare un atto di riconoscimento che, tuttavia, è profondamente ambiguo. Da un lato, viene incoraggiato l'ingresso in una storia personale, ma dall'altro viene subito posto un limite: «non è la realtà. È piuttosto una situazione artificiale». Questa polarizzazione crea una tensione tra realtà e finzione, tra identificazione e distacco, che diventa essenziale per comprendere la natura dell'esperienza teatrale. Il teatro, in questo senso, non è un semplice riflesso del mondo, ma un luogo sicuro e artificiale dove le regole di 'naturalizzazione' del reale possono essere sospese e riscritte.

realtà e dell'identità. Per me, questo è un declassamento ed è proprio la strategia documentaria che rifiuto, perché – come scrivi – 'oggettivizza' la persona e la trasforma in un mezzo per un fine.

In altre parole: il cambiamento di identità di Julia\*n rende l'opera meno ambigua – in senso stretto. Fortunatamente, la vera esperienza teatrale è ancora più forte della rappresentazione politica letterale».

<sup>14</sup> Nikitin, *Hamlet*, cit., p. 205.

La storia personale che ci racconta Meding *accanto/in quanto* Amleto, anche se parla di lutto, trauma, malattia psichiatrica, depressione, seduzioni suicidarie, ospedalizzazione, rimane sempre su un crinale di ambiguità, così che Nikitin sottrae il suo protagonista al rischio di ventriloquio:

Utilizzo materiale non fiction, ma invito il pubblico a essere cauto. Lo faccio perché credo che le affermazioni documentarie o non fiction debbano essere affrontate con una certa attenzione. Questo perché il documento, nel suo gesto ininterrotto di mostrare o rappresentare la realtà, nasconde una struttura che potrebbe essere descritta come autoritaria<sup>15</sup>.

Occorre quindi riconoscere la fiction non solo come antitesi del reale, ma come uno strumento attraverso il quale è possibile disarticolare le narrative dominanti e inaugurare modalità alternative di sapere e di analisi, per mettere a critica il confine tra storia e immaginazione e lavorare sulla possibilità di ricostruire le scene della soggezione senza replicare la grammatica della violenza.

Sono temi, oggi, particolarmente rilevanti per chi si occupa di storie di oppressione, persecuzione e diaspora, affinché la rappresentazione – sia storiografica che artistica – non riproduca le medesime dinamiche di potere che intende denunciare. In questo senso Nikitin mi pare praticare, per via scenica, un lavoro estremamente prossimo a quello storico-sociologico compiuto da Saidiya Hartman. Attraverso quanto è stato da lei definito ‘fabulazione critica’, Hartman ha legittimato, a partire dal suo seminale *Lose your mother*<sup>16</sup>, la via della fiction come un metodo praticabile nella ricostruzione archivistica e storiografica. La posizione di Hartman è chiara e radicale: il reale storico è compromesso da pregiudizi e teleologie che rendono ad esempio impossibile una ricostruzione del Middle Passage, la traversata atlantica in cui si consumò il processo di trasformazione forzata di umani africani autodeterminati in neri americani schiavizzati. La documentazione di archivio su cui si basano i protocolli disciplinari della storiografia accademica sulla schiavitù si fonda infatti esclusivamente sulle parole, i numeri, le stime e i calcoli di coloro che organizzarono e gestirono il terrore, dunque su innumerevoli lacune, omissioni, interpretazioni tendenziose, confessioni estorte. Hartman interviene così attraverso un processo di fiction grazie al quale inserisce nelle ricostruzioni

15 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 186.

16 Cfr. Saidiya Hartman, *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2007, e lo sviluppo nel successivo saggio *Venus in Two Acts*, in «Small Axe», 12 (June 2008), 2, pp. 1-14.

documentali elementi di narrazione, per immaginare non solo ciò che è stato, ma anche ciò che *potrebbe* essere stato. Nelle sue parole:

Riorganizzando e giocando con gli elementi fondamentali della storia, ripresentando la sequenza degli eventi in narrazioni divergenti e da punti di vista contestati, ho cercato di mettere in discussione lo status dell'evento, di spostare il racconto tradizionale o autorizzato, e di immaginare cosa sarebbe potuto accadere, cosa sarebbe potuto essere detto o fatto. Mettendo in crisi il 'cosa è successo e quando' e sfruttando la 'trasparenza delle fonti' come finzioni storiche, ho voluto rendere visibile la produzione di vite usa e getta (nel commercio atlantico degli schiavi e, allo stesso modo, nella disciplina della storia), descrivere 'la resistenza dell'oggetto', anche solo immaginandola, e ascoltare i mormorii, i giuramenti e i gridi della merce<sup>17</sup>.

Evidentemente una contro-storia intrecciata a elementi *fictional* si presta ad accuse di illegittimità, ma la decisione di Hartman di andare oltre i limiti dell'archivio e delle fonti storiche convenzionali permette di svelare le strutture profonde, psichiche e materiali, della violenza che continua a influenzare la vita delle comunità nere: «La storia – scrive – si impegna a essere fedele ai limiti dei fatti, delle prove e degli archivi. Io volevo scrivere una narrazione che andasse oltre le finzioni della storia»<sup>18</sup>.

Un simile approccio non è solo un esercizio di compassione o testimonianza, ma una presa di posizione critica nei confronti delle narrazioni dominanti. La violenza che ha annichilito milioni di esistenze non appartiene solo al passato, ma continua a fronteggiare le comunità e gli individui qui e ora, ovunque.

Ci troviamo così nello stesso territorio in cui si muove Boris Nikitin, per il quale il realismo postdrammatico, praticato attraverso il teatro documentario, finisce per schiacciare le vittime in una figurazione monodimensionale, essenzializzandole all'interno di una sola avventura, una singola esperienza, un'unica narrazione. Come Hartman fa con la storia della schiavitù, Nikitin si impegna a 'defamiliarizzare' le strutture estetiche e politiche del teatro documentario, per fare della scena il luogo in cui la complessità delle esperienze e delle soggettività può essere resa manifesta.

Questo processo, in *Hamlet*, si compie ad esempio per via dell'interpretazione di Meding:

Julia\*n ha un modo particolare di presentare il suo alter ego sulla scena, un modo specifico di muoversi e parlare che, da un lato, ha qualcosa di ag-

17 Hartman, *Venus in Two Acts*, cit., pp. 11-12.

18 *Ivi*, p. 9.

gressivo, ma anche di ironico e poco serio. Anche se il contenuto è a volte documentario, la sua forma espressiva è tutt'altro che sobria. In una certa misura, il documento entra in uno stato febbrile, contrastando fortemente con la qualità autobiografica e documentaria del testo e con il realismo documentario stesso<sup>19</sup>.

Il doppio movimento opposto descritto da Nikitin è importante per aprire la connessione tra la persona civile di Julia\*n Meding e la figura scenica di Julia\*n/Hamlet, un modo dell'«essere e non essere» singolarmente coincidente con quanto Romeo Castellucci propose con un altro Amleto solitario su una scena di trent'anni fa. Nel suo *Amleto o della veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1994), come in questo *Hamlet*, l'unione (il venire della 'e') contro la disgiunzione escludeva l'alternativa tra essere e non essere e apriva la vertigine dell'indifferenza tra essere e nulla. E, da qui, la possibilità per la scena di produrre la sovranità del soggetto che la abita, e di creare, grazie al processo di iterabilità che costituisce la performance e costituisce performativamente i soggetti, l'apparente paradosso di un'autobiografia senza ancoraggio soggettivo o prospettiva di (ri)composizione di un io narrante. Alla fine la richiesta di Nikitin/Meding è chiara, e riposa nell'abissale gratuità di un atto di solidarietà verso una storia che non ci riguarda, verso un soggetto che potrebbe aver inventato tutto, compresa la vicenda che ci aveva turbato dall'inizio, quella della morte del padre.

### 3. COS'È JULIA\*N PER NOI E NOI PER JULIA\*N?

Il reale è solo uno degli aspetti più transitori e meno riconoscibili dell'infinita realtà.

*Antonin Artaud*

Nelle zone di turbolenza tra reale e finzionale all'interno dell'*Amleto* shakespeariano c'è un momento, nella seconda scena del secondo atto, che è diventato un nucleo irradiante per la teorizzazione del lavoro dell'attore e nella teoria degli affetti<sup>20</sup>. Avviene quando, dopo

19 Nikitin, *Don't Be Yourself*, cit., p. 199.

20 Si vedano a questo proposito Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. (1956), trad. it. *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, a cura di Carlo Galli, Il Mulino, Bologna 2012; Eva M. Dadlez, *What's Hecuba to Him?: Fictional Events and Actual Emotions*, Pennsylvania State University Press, University Park 1997; William W. Braham, *What's Hecuba to Him? On Kiesler and the Knot*, in «Assemblage», 36 (1998), pp. 6-23; Mary Jo Kietzman, «What Is Hecuba to Him or [S]he to Hecuba?» *Lucrece's Complaint and Shakespearean Poetic Agency*, in «Modern Philology»,

aver accolto la compagnia di attori girovaghi che interpreterà poi la scena della ‘trappola per topi’, Amleto chiede a uno di loro di ripetere per lui il monologo su Ecuba. I versi sulla regina troiana, dice, lo avevano profondamente colpito quando, in passato, s’era trovato ad assistere alla performance di quello stesso interprete. L’attore inizia allora a declamare e Amleto incalza: *Prosegui, vieni a Ecuba*. E qui, tra le lacrime, l’attore descrive il momento in cui Ecuba raggiunge in folle corsa il luogo in cui Pirro sta facendo scempio del corpo di Priamo, suo marito. Amleto commenta a parte, profondamente turbato dall’intensità affettiva manifestata dall’attore:

Oh che miserabile, che schiavo pezzente io sono!  
 Non è mostruoso che questo attore qui,  
 solo in una finzione, nel sogno di una passione  
 abbia potuto forzare tanto la sua anima a quanto immaginava nella  
 mente che,  
 in tal modo, gli è impallidito il volto,  
 e lacrime negli occhi, disperazione nell’aspetto,  
 la voce rotta, e ogni sua espressione conformata  
 nei modi alla sua immaginazione? E tutto per niente!  
 Per Ecuba!  
 Cos’è Ecuba per lui, o lui per Ecuba,  
 che debba piangere per lei? Che cosa farebbe  
 se avesse il motivo e l’imbeccata per la passione  
 che ho io? Inonderebbe la scena di lacrime,  
 e spaccherebbe l’orecchio del pubblico con orrendi discorsi,  
 farebbe impazzire i colpevoli e sbigottire gli innocenti,  
 confonderebbe gli ignoranti e sbalordirebbe  
 le stesse facoltà di occhi e orecchi.  
 (II, ii, 528-554)

Amleto, figura magistrale dello scetticismo secentesco, illumina il momento in cui un’esistenza fittizia muove una compassione vera, quando l’arte permette che questa dismisura, questo abisso che si apre tra il presente e l’attualità dello spettatore e la finzionalità della vicenda rappresentata venga colmato dal riconoscimento di una pena che trascende i limiti della singola esperienza.

A differenza che nella realtà infatti, dove la richiesta che ci viene dall’altro che soffre impone in qualche modo una risposta e un’azione,

97 (1999), 1, pp. 21-45; Barry Matsumoto, *Weeping for Hecuba: Why We Should Weep for Strangers*, in «Journal of Gender, Race & Justice», 3 (1999), pp. 677-689; Margreta de Grazia, «*Weeping for Hecuba*», in *Historicism, Psychoanalysis, and Early Modern Culture*, ed. by Carla Mazzio – Douglas Trevor, Routledge, New York-London 2000, pp. 350-375.

a teatro essa viene da una figura *fictional* inscritta in una lontananza siderale, e noi spettatori le siamo di fronte, immobili e al buio, liberi dal giudizio e dall'attesa. Il senso di pena e di impotenza che viene dal riconoscimento della sofferenza altrui esplose malgrado sappiamo benissimo si tratti di una fiction, nonostante siamo consapevoli che tutto ciò che può essere fatto, viene già fatto in scena, che il presente che consente l'azione è già tutto occupato.

La compassione che proviamo, questa possibilità di addolorarci con e per un soggetto con cui non spartiamo nulla – «Che cos'è Ecuba per noi?» –, questa empatia paradossale verso un personaggio con cui non abbiamo tempo né spazio né misura comune, designa il teatro, sostiene Alan Read, come *the last human venue*<sup>21</sup>.

E qui, nell'ascoltare e riconoscere Julia\*n, nel prestare un'attenzione disinteressata, libera dalla richiesta morbosa di veridizione, alla sua storia, nel riconoscere l'intensità affettiva che sta incendiando la scena, accettando il disancoramento dalle politiche dell'identità, troviamo infine un modo di pensare accanto e oltre le presunzioni dell'individualismo possessivo, un modo di schierarci dalla parte di quella *queerness* che Nikitin invocava. Pensare la solidarietà in relazione a un affetto impersonale e temporalmente determinato nella durata dello spettacolo, nell'intimità spartita tra estranei che hanno pagato un biglietto, pur sempre inclusi nelle logiche della produzione dell'industria creativa e in quelle del consumo culturale, offre uno spazio impuro per tentare una possibilità di co-esistenza in cui il comune non è appropriabile, valorizzabile, identitario, produttivo. In cui il teatro è davvero l'ultimo luogo umano per praticare una forma collettiva di immaginazione politica che accoglie nuove soggettività e relazioni a partire dall'esposizione, e dall'accettazione, di una illimitata vulnerabilità a cui siamo in grado di dare risposta.

*Magari possiamo provare un momento di solidarietà reciproca stasera.*

*Questo spazio qui stasera è adatto?*

*Più ci penso, più realizzo che questo qui è probabilmente uno degli ultimi possibili spazi dove possiamo raggiungere questo momento di creazione di solidarietà*

<Julia\*n inizia a urlare>

*STO PER INIZIARE A FARLO!*

*STO PER DICHIARARE LE MIE MANCANZE E RIVENDICARE  
SOLIDARIETÀ!*

<sup>21</sup> Alan Read, *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York 2008.

E STASERA HAI L'OPPORTUNITÀ DI CREARE SOLIDARIETÀ ANCHE TU  
 E ALLO STESSO TEMPO RICEVERE SOLIDARIETÀ DA QUESTA COMUNITÀ  
 CHE SIAMO STASERA E CHE HAI CONTRIBUITO A FORMARE  
 ACQUISTANDO UN BIGLIETTO D'INGRESSO.  
 O MAGARI ACQUISTANDO UN BIGLIETTO D'INGRESSO A PREZZO RIDOTTO!  
 PERCHÉ QUESTO BIGLIETTO D'INGRESSO È UN CONTRATTO!  
 È IL BIGLIETTO PER UN EVENTO, IL BIGLIETTO PER L'INTRATTENIMENTO,  
 MA PUÒ ANCHE ESSERE IL BIGLIETTO PER UNA NUOVA FORMA DI  
 COMUNITÀ CHE SI RIUNIRÀ QUI STASERA.  
 NON ABBIAMO BISOGNO DI SEGRETI! NON ABBIAMO BISOGNO DI PRIVACY!  
 QUELLO CHE CI MANCA È LA SOLIDARIETÀ!!<sup>22</sup>

*Postilla:* Ho scoperto molto più tardi, dopo aver visto e rivisto lo spettacolo, in presenza e in video, che la vicenda descritta e qui per me centrale, quella della morte del padre, era in effetti veritiera, ma riguardava Nikitin e non Meding. Doveva essermi parsa irrilevante, all'epoca, l'adesione della biografia al soggetto parlante in scena, perché quella storia ordinaria e desolante raccontava anche la morte di mio padre.

\* \* \*

## PIÙ GRANDE DELLA VITA UNA CONVERSAZIONE CON BORIS NIKITIN

ANNALISA SACCHI: A Venezia, alla Biennale Teatro 2023, hai portato due opere che spesso vengono presentate insieme: *Hamlet*, con Julia\*n Meding, e *Essay on Dying*. Quest'ultima è un'operazione difficile da categorizzare, poiché intreccia elementi ascrivibili al genere performance con quella che sembrerebbe la lettura pubblica di un testo molto intimo e autobiografico, in cui appari come protagonista e ricostruisci esperienze private sul palcoscenico. In entrambe le opere, emerge con forza la relazione profonda che il teatro intrattiene con i fantasmi. Mi pare che nel corso di una porzione significativa del tuo percorso artistico, a partire dalla malattia e dalla morte di tuo padre, e poi affrontando le complessità del lutto e della memoria, l'esplorazione e l'interrogazione della morte e del morire abbiano costantemente occupato il tuo palcoscenico e la tua drammaturgia. Inoltre, hai spesso legato questa esplorazione al tuo *coming out* come uomo gay. Vorrei partire da questo punto.

<sup>22</sup> Nikitin, *Hamlet*, cit., pp. 215-216.

BORIS NIKITIN: Mi sono occupato del tema del *coming out* per molto tempo, avendo realizzato alcuni anni fa che creare una produzione e poi debuttare è in qualche modo un *coming out*. Le lotte interiori che precedevano la prima mi ricordavano talvolta le lotte interiori che avevo affrontato prima di fare *coming out* io stesso. C'è questo momento in cui si espone qualcosa di molto personale di fronte agli altri, che è ciò che il lavoro artistico comporta sempre: il lavoro viene presentato al giudizio critico del pubblico, in un atto piuttosto assurdo perché implica un'esposizione volontaria a potenziali imbarazzi. Ci si rende vulnerabili. Per *Essay on Dying* volevo combinare due cose: la storia del desiderio di mio padre di ricorrere al suicidio assistito, e un concetto specifico di vulnerabilità che avevo appena scoperto in quel periodo. Alcuni mesi prima, mi era stato chiesto di scrivere un breve testo per le repliche di *Hamlet* ad Atene e in qualche modo è successo che il saggio si concentrasse sulla relazione tra visibilità e vulnerabilità, poiché questo è ciò di cui parla fundamentalmente il nostro *Hamlet*: Julia\*n si rende visibile su un ring, dove si tratta di essere presenti, di essere osservati dal pubblico, dove la visibilità stessa è una forma di vulnerabilità. Scrivendo il testo, ho scoperto che nella parola vulnerabilità è contenuta la parola 'abilità'. È stata una vera rivelazione per me. Ha davvero capovolto il mondo. Ero così entusiasta di questa scoperta che volevo incorporarla in *Essay on Dying*. In quel momento stavo ancora lottando con il tema dell'opera, sentivo che non potevo semplicemente scrivere della morte di un'altra persona, mio padre, ma dovevo anche integrare una parte della mia storia, sebbene non sapessi ancora come. Alla fine, mi sono reso conto che questa idea di *vulner-abilità* poteva essere ciò che unisce entrambe le storie. Ho cominciato a pensare al *coming out* come a una decisione di rendersi vulnerabili. Rompi il silenzio, dai voce a te stesso, esci dal rifugio, rendi i tuoi pensieri e sentimenti trasparenti per gli altri, fai questo passo nel vuoto. Ho ricordato il momento in cui mio padre mi disse, dopo aver ricevuto la diagnosi, che stava prendendo in considerazione l'idea di porre fine alla sua vita; ho pensato a quanto fosse stato un momento molto intimo tra noi, molto potente, e a come mi ricordasse il momento in cui vent'anni prima feci *coming out* con lui. Questo momento di esitazione, la paura che potesse andare male, la paura del rifiuto. Avevo già avuto a che fare con l'organizzazione Exit, che offre un servizio di suicidio assistito, e sapevo che molte persone non condividono i loro piani con la famiglia o gli amici perché sono titubanti, intimiditi o temono di turbare i propri cari. Mi resi conto allora che condividere i suoi pensieri con i miei fratelli e me doveva aver privato mio padre di qualcosa. Una sorta di salto di fiducia, che gli è costato qualcosa. Nella condivisione con noi, si è assunto un rischio,

fidandosi del fatto che noi potessimo gestirlo. Questo ha trasformato il nostro rapporto. Per *Essay on Dying* volevo ridefinire l'atto del *coming out*, non come una confessione, come si potrebbe pensare, ma in quanto un atto di fiducia in qualcun altro, compiuto non sapendo se quella fiducia sarà ricompensata. Ero interessato a quel tipo di anti-economia, che cambia la posizione di chi fa *coming out*. È come una scommessa sull'umanità della persona di fronte a te. Questa scommessa può andare male, puoi perdere, ed è lì che risiede il potere e la generosità, la dedizione, dell'atto. Può cambiare non solo la persona che fa *coming out*, ma anche l'altra. Potrebbe essere una proiezione, ma credo che il fatto che mio padre abbia messo le sue carte sul tavolo abbia sollevato entrambi di una parte della nostra paura di morire.

AS: Sembra che moltiplicando le esperienze – la tua in *Essay on Dying*, quella che Meding racconta in *Hamlet* – tu metta in evidenza ciò che ci unisce di fronte alla perdita, che è sempre assoluta (come dice Jacques Derrida, un lutto personale non è niente meno che la fine del mondo, ogni volta unica), ma anche comune. Il tuo teatro ci aiuta a ripensare la scomparsa e la dissoluzione, non solo come una forma di sottrazione, ma come una qualità dell'esperienza. Rovescia la visione universalista ed eurocentrica della 'Fine' come atto definitivo e singolare, e la contrappone alle molte fini già avvenute o in corso adesso. E mi chiedo, da un punto di vista materialistico, come funziona per te in quanto interprete costruire, produrre e poi riprodurre continuamente il racconto di questa storia? Non intendo in termini psicoanalitici, come una coazione a ripetere, ma come qualcosa di precisamente performativo: l'atto di tornare, ancora e ancora, a raccontare la storia della tua perdita a un pubblico di estranei. Estranei che, nonostante questo, possono condividere con te una qualità dell'intimità che si dischiude, grazie alla vulnerabilità di cui parlavi.

BN: È un argomento molto interessante e centrale per quanto riguarda i generi documentari e, soprattutto, il teatro documentario, specie quando le persone sono sul palco a parlare di se stesse e ciò che dicono assume la forma della testimonianza. Cosa fa il racconto ripetuto di una storia personale all'identità? Dopotutto, le persone cambiano nel tempo. In molte performance documentarie che ho visto, ho avuto l'impressione che le persone che erano state invitate a rappresentarsi sul palco fossero incatenate a un certo 'io'. In questi casi, la ripetizione diventa ovviamente un problema, soprattutto quando le persone sul palco non sono gli autori o i produttori del lavoro. In *Essay on Dying*, tuttavia, io ho tutti i mezzi di produzione in mano. Se

ne sentissi il bisogno, potrei cambiare il testo in qualsiasi momento. Se mai avessi la sensazione che il pezzo non corrisponda più a ciò che penso o sento, posso smettere di portarlo in tournée. Credo che questa possibilità sia percepibile dal pubblico. Finché questo è il caso, la ripetizione è possibile e interessante.

Ma c'è anche un altro aspetto della tua domanda, che è quello dell'identificazione teatrale, persino dell'illusione, che è inscritta nella ripetizione. Sono in tournée con questo spettacolo da cinque anni, vado frequentemente in scena. Spesso, gli spettatori si chiedono se stia rivivendo continuamente la morte di mio padre. Ma non è ciò che mi accade sul palco. Il lavoro del lutto era già completo prima che iniziassi a scrivere il testo. Concettualmente, sono consapevole che decidendo di salire sul palco io stesso, piuttosto che delegando un attore a farlo, il gesto appare molto intimo, personale ed esposto. La forma riflette questo, io siedo su una sedia in un palco vuoto e aperto, leggendo un testo personale al pubblico. C'è una certa nudità nell'ambientazione. Tuttavia, queste sono più decisioni artistiche e concettuali, non sono io che faccio *coming out* realmente di fronte al pubblico in tempo reale. Fa parte del concetto estetico, dare al pubblico la possibilità di vivere l'esperienza come se fosse intima, pur sapendo che sto leggendo un testo e sono, in un certo senso, al sicuro. Questo crea distanza, e penso che rilassi gli spettatori, dandogli spazio per riflettere su loro stessi. Quando alcuni membri del pubblico sentono che sto rivivendo l'esperienza, lo interpreto come se stessero proiettando le loro aspettative su di me o vivendo qualcosa dentro di sé che poi proiettano. Ma è ciò che sta accadendo a loro, non a me. In realtà, è teatro in ogni senso della parola.

AS: Questo modo che hai di concettualizzare il ruolo del *performer* e quello dello spettatore nel tuo teatro, quando i temi affrontati derivano da biografie e autobiografie, impatta, credo, anche sul modo in cui problematizzi il teatro documentario in generale, particolarmente nel contesto del *reality turn*, che ha visto una crescita significativa negli ultimi vent'anni, soprattutto nel teatro di lingua tedesca. In ogni performance le ricostruzioni si intrecciano necessariamente con la parzialità del testimone e con il ruolo che il testimone ha avuto nel plasmare narrazioni egemoniche. Tuttavia, il tuo palcoscenico è straordinariamente elastico grazie all'uso della fiction, che permette di mettere in discussione l'autenticità, grazie alle sue lacune, ai suoi silenzi e ai suoi spazi vuoti. Una questione cruciale qui è: come può una simile riconfigurazione della funzione-testimone nella performance aprire nuovi modi di intervento nelle matrici della storia?

BN: Per me, il punto di partenza del mio lavoro è stato intorno al 2007-2008, quando mi sono reso conto che spesso avevo un problema con le pratiche documentarie. Il problema riguardava la rivendicazione di non-fiction. Nel documentario cinematografico – questa è una questione già nota – c'è un montaggio, c'è sempre una scelta soggettiva da parte degli autori. Lo sappiamo tutti. Ma ciò che ho realizzato, soprattutto nel teatro documentario e in generale nei generi documentari, è che, anche se c'è una consapevolezza che tutto sia costruito, il contratto di non-fiction tra il produttore e il ricevente crea comunque l'idea che si tratti di una rappresentazione di qualcosa che è realmente accaduto. C'è qualcosa di molto convincente, persino di serio, in questo.

Ora si potrebbe dire: questo è il genere, è ciò che lo distingue dal teatro 'classico', potrebbe essere anche il suo potenziale emancipatorio (che senza dubbio può esserci). Tuttavia, per me, almeno rispetto al teatro, questo aspetto spesso sembrava limitare le possibilità di affrontare la realtà e l'identità, piuttosto che ampliarle. Più tardi, quando sono scoppiati dibattiti sulla politica dell'identità, mi sono reso conto che il problema era esattamente questo: tutto viene ridotto a rappresentazione. Ma le persone non sono solo rappresentazioni! Sono esseri reali e fisici che si muovono nel tempo. Sono molto più complicate. Tuttavia, nel teatro documentario si tratta spesso di ciò che le persone rappresentano, ed è per questo che sono sul palco. Ad esempio quando, nel «teatro con rifugiati», salgono sul palco e rappresentano i 'rifugiati' il problema è che devono essere quel rifugiato, devono assolvere a quel ruolo, perché è ciò che dà significato e rilevanza alla produzione. Ma naturalmente, sono molto più complicati di così. Per me, questo è stato il punto di partenza per chiedermi: come potrebbe una persona sul palco essere se stessa e non esserlo allo stesso tempo? Da un lato, sono sempre stato interessato alla persona sul palco, alla sua biografia, a chi è, volevo questo incontro con la persona, ma non volevo confinarla. Il mio desiderio era rimanere in uno stato di incertezza. Non volevo che la persona fosse completamente comprensibile, prevedibile o definibile. Non volevo che fosse 'un documento'. Non è solo una questione filosofica, ma anche una questione di suspense, una questione di mestiere, di drammaturgia. Ho bisogno di sentire che le persone sono imprevedibili, che potrebbero sorprendermi, che all'improvviso qualcosa potrebbe cambiare. Deve esserci un livello di insicurezza e di sospetto. Nel teatro documentario, questo è spesso completamente assente. La realtà è già accaduta. I soggetti sul palco sono ciò che sono e rimarranno tali fino alla fine dello spettacolo. Ma la suspense deriva dall'idea che le persone non siano prevedibili: possono cambiare, trasformarsi, avere strati confliggenti. Tutto ciò che

la politica non ama perché rende complicata l'organizzazione delle persone. Per me, il teatro deve far apparire le persone più grandi della vita, non più piccole. Nel teatro documentario è spesso il contrario per motivi di leggibilità. Esteticamente, è un genere molto scontato.

AS: Affermi che siamo esseri nel tempo, esseri in divenire, e questo non può essere catturato in una visione unidimensionale del testimone nel teatro documentario. Ma in generale è il palco stesso, in relazione al tempo, a permetterci di vivere temporalità alterate e frammentate, esperienze condivise e collettive che generano nuove grammatiche percettive e memorie comuni. Quando titoli un'opera *Hamlet*, ad esempio, la colleghi immediatamente a una conoscenza culturale condivisa, evocando un lungo filo temporale ricco di echi e fantasmi. Come è arrivato il titolo *Hamlet* nel tuo lavoro? Non appena il pubblico sente *Hamlet*, sorgono certe aspettative, informate dalla nostra comprensione culturale dell'opera, specialmente in contesti occidentali. Certo, temi come la morte del padre vengono in mente, ma non ho notato fantasmi nella tua interpretazione – almeno, non nel modo in cui potremmo tradizionalmente aspettarci.

BN: Eppure, anche il fantasma è presente. Stavo già lavorando su *Hamlet* da un anno, e poi, due mesi prima di entrare nelle fasi finali delle prove, mio padre è morto. C'è sicuramente una presenza di questo nell'opera, ad esempio nella parte in cui Julia\*<sup>n</sup> dice al pubblico che suo padre è venuto a mancare alcune settimane prima. Questa rivelazione di un evento apparente e il fatto che venga pronunciata in un'opera intitolata *Hamlet* vanno di pari passo.

Tuttavia, l'idea di usare *Hamlet* come titolo era balenata già nel 2013, mentre stavo lavorando a un progetto intitolato *Don't Be Yourself* a Graz per il festival Steirischer Herbst. Julia\*<sup>n</sup> Meding faceva parte dell'ensemble dello spettacolo, era la nostra seconda collaborazione. Pochi giorni prima del debutto, sentivo che mancava qualcosa e ho chiesto a Julia\*<sup>n</sup> di improvvisare un piccolo discorso per il pubblico, un prologo, in cui avrebbe descritto cosa pensava il pubblico provasse quando l\*<sup>n</sup> guardava, discutendo dello sguardo degli spettatori, delle loro aspettative, di cosa avrebbero potuto vedere, di cosa sarebbe potuto accadere, e se, infine, le loro aspettative sarebbero state soddisfatte. Julia\*<sup>n</sup> ha improvvisato un monologo di dieci minuti, un materiale molto interessante. Mi ha ricordato la struttura della scena della «trappola per topi» di *Hamlet*. Julia\*<sup>n</sup> può essere un\*<sup>n</sup> performer speciale, una presenza enigmatica, e non si sa mai veramente se sia davvero così o se sia una recita. C'è sempre questa ambiguità. A quel

punto, ho pensato: dobbiamo fare insieme *Hamlet*. Abbiamo avviato il progetto due anni dopo. L'idea era di introdurre Julia\*<sup>n</sup> come figura non fittizia che affermava: «Il mio nome è Julia\*<sup>n</sup> Meding», ma sarebbe comunque stato *Hamlet*. Quindi c'è un sovrapporsi di identità e un gioco con il genere documentario. E, come dici tu, il pubblico arriva con una ricchezza di ricordi e aspettative legati a *Hamlet*, e li fonde con ciò che sta vedendo. Questa era l'essenza di ciò che volevo esplorare – questa fusione di documentario biografico e finzione, operativa su entrambi i livelli contemporaneamente. Questo 'contemporaneamente' è il cuore della questione. È un gioco su «essere o non essere» barrando la 'o': essere e non essere simultaneamente. Quindi, quando Julia\*<sup>n</sup> parla della morte del proprio padre, suona personale e reale, ma in *Hamlet* la morte del padre è ovviamente anche il punto di partenza dell'opera. Mi piace molto questo scioglimento tra finzione e non finzione. Dissolve la consueta domanda «è reale o no?», trasformandola in «è sempre reale e non reale allo stesso tempo». Quell'incertezza, quello spazio liminale, quel capogiro è ciò che mi interessa. Parla di vulnerabilità, ma non in modo puramente autentico o 'reale': potrebbe esserlo, ma si tratta più di ciò che hai definito «fabulazione critica»<sup>23</sup>. È un modo di appropriarsi della realtà attraverso lo spettacolo e, così, di cambiare le regole della sua rappresentazione. Non si tratta di rappresentare l'identità, ma di rimaterializzarla attraverso la performance, creando spazio per la trasformazione. Siamo comunque cambiando costantemente.

AS: Sì, e la trasformazione è un punto cruciale per me, soprattutto da una prospettiva storica. Mi interessa come si possa rimodellare il presente alterando le narrazioni, in particolare quelle dominanti. Perché trasformare il presente significa allontanarsi dal principio di conservazione. Una grande differenza che mi viene in mente quando penso al tuo *Hamlet* con Julia\*<sup>n</sup>, rispetto al dettato della tradizione, è che Julia\*<sup>n</sup> non si suicida. Non muore. E quell'atto di non morire apre la possibilità per un futuro. Sono molto curiosa della tua visione di quel futuro, non solo in senso generale, ma specificamente all'interno del teatro. Come possiamo articolare la possibilità di «convivere con il problema», di affrontare difficoltà e vulnerabilità, nel teatro del futuro?

BN: È comunque una grossa domanda, ma forse posso provare a rispondere utilizzando *Hamlet* ed *Essay on Dying*, perché penso che

<sup>23</sup> *Infra*, p. 21. Si riferisce alla questione che sollevo nel saggio a proposito da Hartman.

entrambi riflettano la mia esperienza. Come regista e scrittore, ho avuto una sensazione molto forte durante gli spettacoli sul fatto che essi aprono potenzialità per pensare al futuro. Credo che entrambe le opere siano collegate a questa idea che il pubblico può sperimentare: non devi essere te stesso. Puoi esserlo, ma affinché essere se stessi diventi un'abilità, una potenzialità, piuttosto che un'inevitabilità, potresti dover imparare a rompere il silenzio. Questo significa distaccarsi dalle narrazioni che credi ti abbiano sempre definito e plasmato per quello che sei. Per diventare giocoso, devi esercitarti a fare *coming out*, e in questo modo, reinventare le relazioni sociali che intrattieni con il mondo e con gli altri. Certo, ciò che accade sul palco potrebbe semplicemente essere una riflessione su questo, perché in realtà è incredibilmente impegnativo. La realtà è una forza così potente. Nella mia vita privata può capitare che in alcune questioni o conflitti io esiti per anni perché ho paura di ciò che potrebbe accadere. Aspetto e passano gli anni. Credo che sia *Hamlet* che *Essay on Dying* lavorino sulla questione di come appropriarsi della realtà per non esserne determinati, affrontando le finzioni prevalenti. Ho sempre detto che fare *coming out* è un atto di propaganda perché inserisci una nuova finzione nel mondo delle finzioni. È un atto di negazione che apre a una potenzialità. Ad esempio, dichiararsi gay rompe la finzione che non dovrebbe essere così. Ecco perché è così difficile dirlo, perché la mia esperienza – e quella della mia generazione e di quelle precedenti – era che non dovrebbe succedere, e che la situazione potesse cambiare da sola. Dopo un po', mi sono reso conto che non sarebbe accaduto, ma quella finzione era così forte e dolorosa. È per questo che così tanti gay che non hanno fatto *coming out* e sono circondati da un ambiente sociale oppressivo soffrono di depressione e pensieri suicidi: la realtà li mette in una gabbia. Puoi tradurre questa lotta in molte altre esistenze sociali, e rompere con quella finzione nella propria mente è fondamentale per creare un nuovo futuro. Proprio come hai detto, si tratta di cercare di sovrascrivere il passato. Questo non significa dimenticare o cancellare – sarebbe futile – ma appropriarsene.

Oggi, la complicazione è che ci sono così tante battaglie, una vera lotta per le narrazioni. Narrazioni progressiste come la post-colonialità, i diritti *queer*, il femminismo, che cercano di decolonizzare il concetto di identità, spesso comportano il rischio di ristabilire identità molto solide e, in tal modo, riprodurre una struttura normativa. Comprendo l'idea di finzione necessaria o la strategia dell'essenzialismo strategico, dove le persone usano identità essenziali come strumento semantico politico. Devi insistere su un'identità chiara in primo luogo per rompere il ghiaccio e per poter combattere. Ma in quella lotta, poiché richiede

così tanto tempo ed espone a umiliazioni e opposizioni, spesso accade che si inizi a credere genuinamente a queste identità. Ciò crea una situazione complicata. È per questo che penso che il futuro del teatro sia importante; ci consente di ammettere e praticare questo terreno come un regno di gioco. E dobbiamo essere molto cauti riguardo a questo regno, poiché può diventare eccessivamente politicizzato e perdere il suo potenziale. Quando tutto si sposta troppo nella politica, rischi di perdere questa possibilità di gioco, di ironia, di auto-contraddizione, che è vitale. Abbiamo bisogno di questo spazio per rimanere umani.

AS: Riguardo alle possibilità politiche del teatro, o meglio al fatto che il teatro stesso è un'istituzione che consente l'emergere di una visione critica e politica, Adorno affermò una volta che il teatro di Brecht «predica ai convertiti», suggerendo che il pubblico dei drammi brechtiani è già convinto della validità degli argomenti presentati e già allineato sulle posizioni dell'autore. La mia sensazione riguardo al tuo teatro, al contrario, è che ci sia qualcosa di genuinamente politico in gioco quando metti a disagio il pubblico. Come spettatore, potresti sentirti tentato di abbandonare la sala più volte durante il tuo *Hamlet*, specialmente all'inizio. Sei molto consapevole di questo disagio, discuti apertamente di come possa portare gli spettatori ad allontanarsi, perché ciò che accade sul palco è così problematico, o meglio, non è solo problematico, è così impegnativo da richiedere qualcosa da me come spettatrice. Richiede un lavoro di compassione e una volontà di confrontarsi con un mondo pieno di domande, che crea un impatto significativo. Quindi, sto pensando che il nostro punto finale potrebbe riguardare qual è secondo te il potenziale politico del teatro.

Il palco e la platea non sono due spazi omogenei e separati, ma piuttosto ambienti sensibili e atmosferici che si influenzano e si modificano a vicenda. Nel finale del tuo *Hamlet*, Julia\*<sup>n</sup> fa un appello appassionato e arrabbiato al pubblico, chiedendo una solidarietà paradossale, un'intimità con e tra gli spettatori paganti. Dopotutto, respiriamo la stessa aria, sia sul palco che in platea, o meglio, siamo parte della stessa circolazione dell'aria, continuamente alterata dai nostri corpi. Respirando insieme – una condizione essenziale per ogni performance – cospiriamo insieme. Cospirare implica un'alleanza, spesso politica, per neutralizzare un'egemonia o rovesciare un potere. Pensi che il teatro abbia questo potenziale?

BN: No, e penso che non dovrebbe averlo. Se il teatro o l'arte cercano di diventare politicamente realistici mirando a un reale potere politico, vuol dire che sono già corrotti. Voglio dire, io amo i momenti nel

teatro che sono elevati, che creano situazioni di esperienza comune, sì, anche di trascendenza. Amo il *pathos*. Ma non si deve cercare il realismo nel senso di un'efficacia politica didattica. È per questo anche che tante performance che presentano un'agenda politica falliscono artisticamente. È il paradosso dell'emancipazione e dell'empowerment: si tratta della possibilità di essere un individuo, ma poi molto presto questo deve diventare normativo, nel senso di collettivo, e ha bisogno di sopprimere l'individuale. Questa è la politica, questa è la lotta per la rappresentazione. Ma il teatro è diverso, si tratta di dissenso!

Sono stato incredibilmente felice durante le prove di *Hamlet*, soprattutto grazie al titolo che abbiamo scelto. Ci è apparso chiaro che offriva moltissime possibilità. Il titolo funge da maschera, permettendoci di esplorare cose che non potremmo interrogare se l'opera fosse trattata come un documentario diretto. Tuttavia, è anche un invito per il pubblico. Il disagio o il fastidio che hai descritto – la questione se qualcuno voglia davvero guardare questo spettacolo per novanta minuti – è significativo. Il pubblico potrebbe sentirsi infastidito dalla performance e dalla messa in scena, eppure, c'è il titolo *Hamlet*. Funziona come una chiave per il pubblico per comprendere che, sì, *Hamlet* è fastidioso. Come spettatore, sono direttamente coinvolto come parte dell'opera, faccio parte di tutta l'esperienza. Così, il mio fastidio fa parte del gioco, può invitare gli spettatori a seguire ciò che accadrà dopo. Ricordo di aver detto a Julia\*n, solo un paio di giorni prima del debutto, che credevo ci fosse la possibilità di perdere metà del pubblico nei primi trenta minuti. Non intendevo che necessariamente tutti se ne sarebbero andati, ma piuttosto che avrebbero potuto spegnersi mentalmente. Tuttavia, pensavo che il restante 50% che fosse rimasto avrebbe veramente vissuto un'esperienza, perché qualcosa di inaspettato si sarebbe verificato. L'esperienza potrebbe suscitare simpatia o compassione, ma ci vuole tempo perché quella connessione si sviluppi. Questa esperienza del tempo è cruciale; consente agli spettatori di rendersi conto: «Ora ho modificato il mio pensiero su questo personaggio rispetto all'inizio». Si potrebbe dire che questa trasformazione sia un'esperienza politica che elimina l'idea di politica. Quando perdiamo spettatori perché si spengono, diventa chiaro che non sono interessati a impegnarsi in un simile cambiamento, non perché non gliene importi, ma forse perché sono semplicemente troppo stanchi. Il punto chiave è che coloro che rimangono sperimentano una trasformazione che si pone in netto contrasto con la rappresentazione. La rappresentazione tende a essere piatta, mentre la trasformazione si sviluppa nel tempo, e noi siamo esseri nel tempo. Il teatro è uno spazio in cui puoi vivere questa esperienza in modo

profondo. Per me in *Hamlet* è uno spazio agonale, uno spazio in cui può aver luogo il dissenso. Julia\*<sup>n</sup> ha osservato una volta, durante una discussione con il pubblico, che ci dovrebbero essere posti dove è possibile discordare o addirittura odiarsi l'un l'altro per novanta minuti, pur rimanendo nello stesso spazio. Questa è un'idea piena di speranza. Tuttavia, è importante per me che *Hamlet* non si fermi semplicemente all'infastidire. Deve esserci un cambiamento di atmosfera; dovrebbe andare più a fondo e condurre altrove, in modo che non si tratti solo di novanta minuti di tortura concettuale, che non mi interessa. Se diventa troppo stabile, diventa piatto, riducendosi a un'unica idea, intrappolata nella rappresentazione. Volevo che la performance fosse un viaggio di trasformazione, in cui vulnerabilità e mortalità entrano in gioco, plasmando la relazione tra il palco e il pubblico. Man mano che la performance procede, la memoria e la tristezza entrano in scena, creando un senso di speranza in mezzo a quella che potrebbe sembrare una performance *pop-trash*. Per me, fin dall'inizio, si è sempre trattato dell'esperienza del tempo perché questo, per me, è l'aspetto politico. Il tempo non può essere rappresentato, può solo essere esperito, e questa esperienza è politica perché sfida il concetto stesso di politica, che è intrinsecamente legato alla rappresentazione. Siamo tutti esseri nel tempo, e trovo difficile collegare quella comprensione alla politica tradizionale. Inoltre, questo aspetto consente di sperimentare dei momenti di intimità, che è qualcosa che trovo affascinante. Il pubblico vive una performance intima, riflettendo sulle proprie aspettative all'inizio, novanta minuti prima, di avere davanti a sé una serata concettuale e fastidiosa.