

DANIELA ALLOCCA

(R)ESISTENZE SONORE
LA TRADUZIONE DELL'INVISIBILE IN *SCHWARZE JUNGFRAUEN* E
SCHATTENSTIMMEN DI FERIDUN ZAIMOĞLU E GÜNTER SENKEL

Nel 1995 Feridun Zaimoğlu pubblica *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*.¹ La parola *canaco* veniva usata dai colonizzatori per indicare gli abitanti autoctoni di Nuova Caledonia, ignari del fatto che *canaco* significa semplicemente "uomo". L'uso dispregiativo di questo termine si ripropone in Germania nei confronti dei turchi tedeschi² e viene trasformato con *Kanak Sprak* in un appellativo da utilizzare con orgoglio. Sia per le tematiche trattate che per la ritmica, questa lingua ha le sue radici nelle sonorità urbane, in particolare nel rap e nell'hip hop:³ "Längst haben sie einen Untergrund-Kodex entwickelt und sprechen einen eigenen Jargon: die ›Kanak-Sprak‹, eine Art Creol oder Rotwelsch mit geheimen Codes und Zeichen. Ihr Reden ist dem Free-Style-Sermon im Rap verwandt [...]"⁴

La lingua canaca è un sotto-codice, una lingua creola, gergo dei vagabondi, un *sermo free-style* e la società che parla *canaco* è composta da rapper, 'breaker', transessuali, disoccupati, tossici, rivoluzionari, persone in cerca di asilo politico a cui viene chiesto "Come si vive da *canaco* in Germania?"⁵ La logica di inversione operata nel testo, per cui essere 'canachi' diventa motivo di orgoglio, è la stessa utiliz-

¹ Feridun Zaimoğlu, *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1995.

² "In the original contemporary German context the term Kanake is an ethnic slur form the same league of racist epithets as 'Bimbo', 'Fidschi' and 'Kümmerl!": cfr. Feridun Zaimoğlu, "Here Only the Kanake Has the Say", in Liesbeth Minnaard (a cura di), *New Germans, New Ducht, Literary Interventions*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, p. 145.

³ Cfr. Sabine von Dirke, "Hip-Hop Made in Germany. From Old School to Kanaksta Movement", in Anges C. Mueller (a cura di), *German Pop Culture. How "American" Is It?*, University of Michigan, Michigan, 2004, <<http://www.press.umich.edu/pdf/0472113844-ch6.pdf>> (08/13). L'autrice sostiene che in Germania si tratti di un movimento con una cifra transnazionale che lo differenzia da quello americano (pp. 105-106). Si veda anche Julia Abel "Erzählte Identität. Mündliches Erzählen in der neuerem Deutsche 'Migrantenliteratur'" in Klaus-Michel Bogdal (a cura di) *Der Deutschunterricht. Erzählern. Theorie und Praxis*, Friedrich Verlag Hannover, 2005, pp. 20-30, <http://www.uni-bamberg.de/fileadmin/uni/fakultaeten/split_lehrstuehle/didaktik_deutsch/Daten/Material_Brendel-Perpina/Erzaehlen/JuliaAbel-ErzaehlteIdentitaet.PDF>; Reinhard Sauer, "Kanak Sprak": sprachliche und soziokulturelle Feridun Zaimoğlu", in Antonella Gargano e Hans-Georg Grüning (a cura di), *Confini e spazi liminari nella cultura tedesca/Grenzen und Grenzräume in der deutschen Sprache und Literatur*, EUM – Edizioni Università di Macerata, Macerata, 2008, pp. 219-233; Nicoletta Gagliardi, "Nicht nur Kanak Sprak: la lingua mista dei giovani tedeschi e i suoi riferimenti massmediatici", in Maria Voghera (a cura di), *Testi e linguaggi*, 2, 2008, pp. 130-148, <<http://elea.unisa.it:8080/jspui/handle/10556/565>> (08/13).

⁴ Zaimoğlu, *Kanak Sprak*, cit., p. 13.

⁵ Ivi, p. 9.

zata dagli afroamericani per affermare la forza della differenza.⁶ *Canaco* diventa così un termine-etichetta con cui si identificano anche appartenenti ad altre minoranze presenti in Germania. “Ich türkisch, du jugoslawisch...Wir sind alle Kanake, wir sind ein Volk, ok?” (“Io turco, tu jugoslavo. siamo tutti *canachi*, siamo un popolo, ok?”), dice Ertan Ongun, spacciatore di eroina turco-tedesco nel film *Kanak Attak* (2000),⁷ tratto da *Abschaum* (1997),⁸ secondo romanzo di Zaimoğlu. I *canachi* riconoscono una forma di comunità in queste storie, una forma di appartenenza che nasce proprio dal tessuto sonoro di questa scrittura, si identificano in quella che – per dirla con Schäfer – chiameremo comunità acustica:⁹ “Die Wortgewalt des Kanaken drückt sich aus in einem herausgepreßten, kurzatmigen und hybriden Gestammel ohne Punkt und Komma, mit willkürlichgesetzten Pausen und improvisierten Wendungen”.¹⁰

Questa è la lingua che Zaimoğlu registra e ‘traduce’ nelle sue opere, così anche per le interviste che compongono *Koppfstoff* (1998), libro che fa da contraltare femminile alle voci maschili di *Kanak Sprak*.¹¹ Zaimoğlu parla in modo ironico di ‘protocolli’ da cui poi vengono tratte le sue scritture;¹² l’uso della registrazione assume una forma più consapevole in due opere teatrali, composte da monologhi ricavati da interviste, entrambe firmate dal collaudato duo Zaimoğlu/Senkel.¹³

Per *Schwarze Jungfrauen/Vergini Nere* sono state raccolte 30 interviste a giovani donne musulmane in Germania, da cui sono stati ricavati 10 monologhi.¹⁴ Va in

⁶ Secondo Maria Stehle ci sarebbe una diversità solo nell’audience in quanto gli afroamericani si rivolgono agli afroamericani stessi mentre Zaimoğlu avrebbe in testa un uditorio tedesco. Maria Stehle, “Ghettos and Feridun Zaimoglu's Textscapes of the 1990s”, in Id., *Ghetto Voices in Contemporary German Culture. Textscapes, Filmscapes, Soundscapes*, Camden House, Rochester - New York, 2012, p. 36.

⁷ *Kanak Attak*, regia di Lars Becker, sceneggiatura a cura di Lars Becker e Bernhard Wutka, Germania, 2000; è anche il nome di un movimento nato nel 1998 <www.kanak-attak.de> (08/13).

⁸ Feridun Zaimoğlu, *Abschaum – Die wahre Geschichte von Ertan Ongun* (1997), trad. it. A. Orsi, *Schiuma. Il romanzo della «feccia» turca*, Einaudi, Torino, 1999.

⁹ Murray R. Schäfer, *The soundscape. Our sonic environment and the Tourning of the world*, Vermont, Destiny Book, 1993, trad. it. N. Ala, *Il paesaggio sonoro. Un libro di storia, di musica, di ecologia*, Lim, Lucca, 1998.

¹⁰ “La forza della lingua canaca si esprime attraverso un balbettino ibrido e compresso, a fiato corto, senza punti né virgole, con pause arbitrarie e svolte improvvisate”: cfr. Zaimoğlu, *Kanak Sprak*, cit., p. 13. Le traduzioni sono mie ove non indicato altrimenti.

¹¹ Feridun Zaimoğlu, *Koppfstoff- Kanaka Sprak am Rande der Gesellschaft*, Rotbuch Verlag, Hamburg, 1998.

¹² La parola ‘protocolli’ usata tra virgolette dallo stesso autore è ambigua, in quanto vuole affermare sia l’autenticità del materiale raccolto sia il lavoro di riscrittura. A riguardo si veda: Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, Palgrave Macmillan, New York - Basingstoke, 2005, in particolare il capitolo “Genocide and Taboo”.

¹³ Senkel è risaputamente uno dei migliori, se non il miglior amico di Zaimoğlu. A riguardo si veda: *Mein Leben*, Bayerische Rundfunk, 28.02.2013 <<http://www.youtube.com/watch?v=AR7rER2Ljpg>> (01/14). Il duo ha prodotto inoltre: *Othello* (2003), *Lulù live* (2006) *Romeo und Julia* (2006).

¹⁴ Feridun Zaimoğlu, Günter Senkel, “Schwarze Jungfrauen”, *Theater Heute*, 5, Der Theater Verlag Friedrich, Berlin, 2006.

scena per la prima volta il 17 maggio 2006 per la regia di Neco Çelik¹⁵ presso lo "Hebbel am Ufer" (HAU) a Berlino. La seconda scrittura è *Schattenstimmen/Voci dall'ombra* per cui sono stati intervistati immigrati *sans-papiers* in diverse città europee, e dalle interviste sono stati ricavati nove monologhi.¹⁶ La prima di quest'opera si tiene il 20 aprile del 2008 presso lo "Schauspiel Köln", mentre qui ci occuperemo della rappresentazione per la regia di Nurkan Erpulat e la drammaturgia di Karen Witthuhn, ospitata a novembre dello stesso anno nel *Postmigrantisches Theater Festival: Dogland*, a cura di Shermin Langhoff, presso il "Ballhaus Naunynstrasse" a Berlino.¹⁷

Havelock, riflettendo sull'uso del registratore nel lavoro degli antropologi, sottolinea quanto proprio questa situazione possa influenzare il linguaggio utilizzato,¹⁸ mentre Goody la definisce una situazione liminale alla performance in quanto l'intervistato non è costretto a dettare ma può seguire il flusso della narrazione.¹⁹

Il rapporto con l'oralità è strettamente connesso con il materiale di partenza e con il processo a cui esso è sottoposto. Il documento sonoro in queste opere diventa il testo di partenza e non una scrittura. In "Theater Heute" (2008), Zaimoğlu spiega che, una volta raccolto il materiale, indossa le cuffie e riascolta le interviste dettando il tutto a Günter Senkel, che ha il compito di metterlo al computer, dal momento che Zaimoğlu non possiede un computer; si passa poi a una rielaborazione per dare musicalità al testo, il tutto a partire dal materiale di cui si dispone, un vero e proprio montaggio o, meglio, una coreografia che lascia che sia il corpo delle parole, il loro suono ad autorganizzarsi.²⁰ "Wir haben mit unseren Mündern ihre Melo-

¹⁵ Neco Çelik, nato nel 1972 a Berlino da genitori turchi immigrati come *Gastarbeiter*, è educatore e regista per il cinema e il teatro. Prima di arrivare al cinema faceva parte della scena dei graffiti.

¹⁶ Ferdiun Zaimoğlu, Günter Senkel, "Schattenstimmen", *Theater Heute*, 7, Der Theater Verlag Friedrich, Berlin, 2008. Alcuni monologhi sono stati tradotti in italiano da Elisa Ricci e richiedibili online nella sezione "Theaterbibliothek" del "Goethe Institut". Questo testo, inoltre, è stato oggetto di un progetto ideato e curato da me e dalla dott.ssa Ricci, a cui si sono aggiunti nella moderazione dei laboratori Davide Francesca e Francesca Pedullà. Il progetto, dal titolo *Performing Translation/ Voci dall'ombra*, è stato promosso dal "Goethe Institut Genua", sostenuto dal Comune di Genova e ospitato al 16° "Festival Internazionale della Poesia di Genova", 2010,

< <http://www.lerotte.net/download/article/articolo-156.pdf> > (01/14).

¹⁷ La curatela di Shermin Langhoff è stata determinante per lo sviluppo di queste produzioni. Cfr. Artur Pleka, Stefan Tiggesar, "Migration Dichten und Deuten. Ein Gespräch zwischen Shermin Langhoff, Tuçay Kulaoğlu und Barbara Kastner im August 2010", in Id. (a cura di), *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*, Transcript, Bielefeld, 2011, pp. 399-408.

¹⁸ Eric A. Havelock, *The muse learns to write*, Yale University Press, New Haven - London, 1986.

¹⁹ Jack Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

²⁰ "Si tratta di sentire come il principio del suono organizza il testo e, al contempo, disorganizza la pretesa del linguaggio di controllare tutto il processo della significazione." Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 147.

dien gepiffen",²¹ affermano i due autori con un'espressione che ben rende questo processo di 'traduzione', riorganizzazione del materiale.

In "Theater Heute" (2006) per *Vergini Nere* si parla di opera semidocumentaria a suggerire una non autenticità di queste voci.²² Zaimoğlu afferma: "Als Abmachung, galt dass ich ihren Hass, ihre Wut und ihre Lebensbeichten in meine Form und Kunstsprache übersetzen darf. Die Inhalte habe ich unverändert gelassen".²³

Le interviste vengono 'tradotte' nella lingua artistica, ma il tutto risponde alla richiesta di queste donne di essere raccontate.²⁴ Raccontandosi danno voce a donne musulmane radicali che non hanno alcuna crisi di identità, parlano del loro rapporto con il sesso che contempla una idea di verginità non corrispondente alla castità, come fa notare Katrin Sieg, quanto alla capacità di essere inviolabili.²⁵ La cosa importante, come afferma il regista Neco Çelik, è che quest'opera sia riuscita a far arrivare in maniera diretta e chiara allo spettatore questo mondo così complicato.²⁶ Una differenza che può essere ravvisata con i primi esempi di teatro documentario sta nel fatto che le interviste sono un materiale privato che resta anonimo, e non documenti pubblici; inoltre i monologhi sono numerati e i personaggi al massimo hanno un appellativo che li identifica. Nel caso di *Vergini Nere*, i monologhi sono montati in modo tale che le storie si intreccino tra loro, le attrici hanno tutte un unico costume che neutralizza la loro identità e supera anche lo stereotipo di genere in quanto appaiono quasi asessuate,²⁷ mentre in opere come *Die Ermittlung/ L'istruttoria* di Peter Weiss, considerato un modello del teatro documentario, i diciotto accusati mantengono il nome reale, mentre i nove testimoni sono anonimi. È evidente che è la materia stessa che determina questi cambiamenti. Ricordiamo inoltre che il titolo completo dell'opera di Weiss è *Die Ermittlung. Oratorium im 11 Gesän-*

²¹ "Abbiamo fischiettato la loro melodia con la nostra bocca", Zaimoğlu, "Schwarze Jungfrauen", cit., p. 47.

²² Il discorso sull'autenticità riguarda il teatro documentario in generale ma è proprio nell'autonomia della forma artistica rispetto ai documenti che si delinea una differenza con altre forme teatrali che pure si basano su documenti storici. Cfr. Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1987.

²³ "Come pattuito potevo tradurre il loro odio e la loro rabbia e le loro confessioni (di vita) nella mia forma, nella mia lingua artistica. Il contenuto l'ho lasciato inalterato": cfr. Feridun Zaimoğlu in Hülya Gürler, *Gottgefällig, knallhart und sexy- Die Schwarzen Jungfrauen verschonen nichts und niemand*, 25.03.2010, <<http://www.migazin.de/2010/03/25/gottgefällig-knallhart-und-sexy-die-schwarzen-jungfrauen-verschonen-nichts-und-niemanden/2/>> (08/13).

²⁴ Eva Behrendt, "Zumutung gegen Vermutung. Über Feridun Zaimoglus und Günter Senkels semidokumentarische Monloge 'Schwarze Jungfrauen' und ihre Uraufführung am Hau Berlin", *Theater Heute*, 5, 2008, p. 41.

²⁵ A tal proposito si veda Katrin Sieg, "Black Virgin: Sexuality and the Democratic Body in Europe", *New German Critique*, 109, 2010, pp. 147-185.

²⁶ Zaimoğlu, "Schwarze Jungfrauen", cit., p. 44.

²⁷ Per una descrizione più dettagliata della messa in scena si veda: Maha el Hissy, "Heilig, profan, diffamiert. Zur Konstruktion weiblicher muslimischer Identität in Feridun Zaimoğlu und Günter Senkel", in *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012, pp. 110-144.

gen/L'istruttoria. Oratorio in 11 canti.²⁸ L'intento dell'autore era creare un oratorio civile avviando processi di memoria comune, da fondare proprio a partire dalla condivisione orale: 'enunciare' e 'denunciare' si equivalgono.²⁹ L'idea di comunità è di fatti collegata a un orizzonte acustico comune. Se in Weiss l'uomo è il prodotto degli apparati tecnici – scienza, politica, sociologia³⁰ – questi dispositivi agiscono anche nella creazione delle identità di neomusulmane e migranti illegali, che non si accordano però alla visione normalizzante ma, come in *Kanak Sprak*, stonano, sono voci che escono fuori dal coro.

Mononog drei

Ja und was is'n dabei zu Gott zu finden das ist für mich kein Problem und die andren Pilzmaden die ich zu Gesicht bekomme die Tetrapackfressen die Arschritzenfressen die hier rumlaufen was soll ich mir n Kopf machen was die wolln. Illegale Pornohasen sind das die Fraun fackln nicht lange und ficken. Illegale Pornonutte fickt aus dem Stand sobald die Klappe klack und nach dem Fick ist vor dem Fick das gilt auch für die bürgerlichen Fraun die machen nur viel Gedönis um nix wollen doch auch nur Männer aufreiben und dann legen sie sich hin und reißen die Vagina auf und wenn der Mann fertig is tut er ihr n Gefallen im realen Leben in der Berufswelt.³¹

La vergine nera numero 3 vomita la sua rabbia contro le occidentali: sia prostitute che 'borghesi' per lei non sono altro che *Pornohase* /pornoconigliette.

La parlata di queste neomusulmane viene riprodotta nella scrittura attraverso la grafia per simulare la fluidità e l'irruenza dell'eloquio, trascrivendone elisioni, sincopi e apocopi. Altri elementi tipici della lingua parlata sono i connettori fatici, l'anacoluto e le ellissi, come nel caso del pronome personale che dovrebbe essere sempre espresso e invece viene a mancare.³² "Ziehe den Kopf ein, schaue nur

²⁸ Peter Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006.

²⁹ *L'Istruttoria* venne rappresentata per la prima volta contemporaneamente in quindici teatri il 19 ottobre del 1965.

³⁰ Cfr. Erika Sallock, *Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

³¹ "E allora è così difficile arrivare a Dio per me non è un problema e quegli altri vermi che mi ritrovo in faccia quei mangia-tetrapack, leccaculi che stanno qua in giro perché mi dovrei preoccupare di che vogliono loro. Pornoleprotte ecco cosa sono le donne non si fanno scrupoli e fottono e fottono. Pornoputtana illegale fotte sul posto appena il gioco gira e dopo il fottere è il prima del fottere e questo vale anche per le borghesi che fanno solo un gran chiasso per niente ma vogliono solo accalappiare degli uomini e poi si coricano e aprono le gambe e quando l'uomo ha finito lui le fa dei favori nella vita reale nel mondo del lavoro". Zaimğlu, *Schwarze*, cit., p. 3. La traduzione di alcuni monologhi a cura della dott.ssa Elisa Ricci è richiedibile sul sito del Goethe Institut nella sezione "Theaterbibliothek", di cui si è presa visione, ma in parte qui modificata.

³² Già in *Kanak Sprak* si verificava una simulazione dell'oralità nella scrittura, letta sempre in chiave di una ripresa degli stili del rap. Cfr. Annette Seck, "Pop is ne fatale Orgie", in Arnd Beise (a cura di), *Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert*, Röhrig Univesitätsverlag, St. Ingbert, 2007, pp. 103-118.

geradeaus, ziehe weiter und weiter, bis ich aus dem Viertel hinaus bin"³³ invece di "Ich ziehe den Kopf ein, ich schaue nur geradeaus, ich ziehe weiter [...]". Altro tratto caratteristico è l'uso di allitterazioni e ripetizioni che creano dei giochi di parole dati dall'associazione dei suoni. Tutto confluisce in un ritmo della lingua che investe il lettore come nelle *rap slam battles*. La ripetizione, la ridondanza fanno parte del codice rap, ma anche in generale del registro del racconto orale.³⁴ Tracce di oralità evidenti sono anche l'uso/creazione di appellativi per i personaggi. In *Vergini Nere* abbiamo "Pilzmaden/virus", "Pornohase/porno conigliette", "Porononutte/porno puttane"; "Nasensspraysüchtiger/dipendente da spray da naso"; "Nasenssprayfreund/amico da spray da naso"; "Nasenssprayjunkie/tossico da spray da naso"; in *Voci dall'ombra* troviamo "Minuspunk/punk minorato" che diventa "Minusmarok/marocchino minorato" o anche "die Schweinischer/sporcaccione". La voce del singolo intervistato viene mescolata a quella degli altri e ritessuta dai due autori andando a creare una polifonia che ben 'traduce' l'ibridità di questi personaggi.

Il processo di produzione di queste scritte è direttamente connesso con il tema trattato, ovvero l'autenticità negata a questi personaggi. Così anche per l'opera potremmo chiederci: chi è l'autore, chi compone veramente l'opera? E questi personaggi quanto sono autentici? L'autenticità delle storie del testo sta forse proprio in questa restituzione della vocalità. "La vocalità è la storicità di una voce, il suo uso" afferma Zumthor.³⁵ Il testo scritto rappresenta una fase di queste storie, uno stato in cui esse si trovano, queste sono storie e suoni che appartengono alla moltitudine, alla comunità acustica e vengono 'usate' per testimoniare e condividere proprio i disagi creati da un sistema che ritiene autentico solo ciò che è documentabile con la scrittura. Dove finiscono i diritti del corpo, i diritti della voce? In *Voci dall'ombra* abbiamo una denuncia ancora più esplicita di questo sistema. Nel primo monologo, un uomo di colore si prostituisce a insaputa della moglie ed è per questo doppiamente invisibile: prima per il colore della pelle, poi per l'impossibilità di parlare del suo stato. "Gut, bei ihr sagen die Leute: Ist Frau./Bei mir sagen die Leute: Ist Schwarz, das reicht."³⁶ E in seguito, proprio la persona che lo paga per le sue prestazioni gli dice: "Du bist doppelt angeschissen, sagt er,/ du bist doppelt Schwarz: einaml die Hautfarbe und dann die Existenz."³⁷ Nel monologo due, troviamo Minusmarok, il lavapiatti, che si sente un fantasma e

³³ "Infilo la testa (nel cappuccio), guardo solo avanti, vado oltre e oltre, finché non sono fuori dal quartiere." Zaimoğlu, *Schattenstimmen*, cit., p. 4.

³⁴ Cfr. Walter Ong, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 68-70.

³⁵ Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 7.

³⁶ "Di lei le persone dicono: è donna, di me le persone dicono è nero e questo basta". Zaimoğlu, *Schattenstimmen*, cit., p. 3.

³⁷ "Sei doppiamente sfigato, dice, sei due volte nero: una volta per il colore della pelle e poi per l'esistenza". Ivi, p. 4.

viene visto solo come uomo-oggetto:

Ich bin ein Gespenst... /Sieben Tage die Woche bin ich im Einsatz, meine Hände sehen aus als würden sie ein Wasserleiche gehören./Die Perso-Sau denkt: Minusmarok? Das ist n Penishalter. Was heißt das? Das heißt, dass sie in mir nur n Penis sieht, un der Rest des Körpers ist nur so ne Art Handyhalter, aber eben nicht fürn Handy, sondern der andere Scheiß völlig egal [...].³⁸

Nel quarto monologo incontriamo una ragazza slava che si prostituisce e anche questa condizione la porta a un duplice annullamento. Vivere nell'illegalità senza poter affermare la propria presenza, generando una forma di alienazione dal corpo come forma di difesa dal vissuto: "Mein Geschäft? Primabett. Fläche. Ich liege auf der Fläche, ich bin eine Fläche, der Mann liegt auf mir, er ist eine Fläche. Drei Dimensionen machen mich verrückt, und den anderen Mädchen ergeht es nicht anders".³⁹ Solo la bidimensionalità ha spazio in queste vite. Dare voce a queste storie significa restituire loro una tridimensionalità propria del corpo in tutta la sua crudeltà. Nel discorso/*logos* del sistema ritorna l'eterno rimosso: la voce-corpo.

Il regista Nukan Erpulat realizza questa condizione cercando degli attori adatti fisicamente ai personaggi dei monologhi (l'africano, la donna slava, il marocchino), ma scambiando le loro storie. Gli spettatori vengono divisi in quattro gruppi e, camminando attraverso il Ballhaus, incontrano i quattro personaggi che raccontano storie diverse da quelle che il loro corpo suggerisce. Vernesa Berba recita in una stanza illuminata dalla sola luce che riesce ad attivare pedalando e racconta la storia di un pusher africano che cerca di non impazzire in una vita in cui deve sempre correre. Un attore di colore, Aloysius Itoka, impersona un marocchino, Minusmarok il lavapiatti, mentre Murat Seven racconta la storia della prostituta esteropea in una stanza piena di farfalle vive, lei odia le donne borghesi, mentre Michael Wenzlaff è l'uomo di colore che si prostituisce a insaputa della moglie in una stanza-dormitorio completamente buia, dove possiamo ascoltare solo la sua voce in posizione distesa su dei letti. La disseminazione della voce è una caratteristica tipica del *Postdramatisches Theater* teorizzato da Hans Thies Lehmann: parola e voce diventano spesso soggetto della messa in scena.⁴⁰ Questa scelta traduce però forse la condizione stessa dei migranti illegali. Nella vita quotidiana essi vengono privati proprio della possibilità di essere presenti, di presentarsi, *sich*

³⁸ "Sono un fantasma.../sette giorni a settimana sono occupato, le mie mani mi sembrano come se appartenessero a un cadavere annegato.../ La maiala persiana (così chiama il suo capo) pensa: Minusmarok? È solo un poggiapene. Cosa? Significa che lei in me vede solo un pene e il resto del corpo è solo come una sorta di poggia cellulare, solo non per un cellulare, ma per l'altra merda, uguale [...]" *Ibid.*

³⁹ "Il mio lavoro: lettomeraviglia. Superficie. Sto sulla superficie, sono una superficie, l'uomo sta su di me, è una superficie. Tre dimensioni mi fanno impazzire e per le altre ragazze non funziona diversamente". *Ivi*, p. 8.

⁴⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, p. 276.

vorstellen in tedesco, che letteralmente significa qualcosa che ha luogo davanti ai nostri occhi, un verbo che nella sua forma non riflessiva significa immaginare, forse a suggerire quanto la capacità di rappresentazione sia legata alla presenza e renda possibile la comunità.⁴¹ Questi personaggi sono invece intrappolati in un limbo indefinito in cui la loro storia non aderisce al corpo, ma risuona improvvisamente nello spazio come 'corpo sonoro'; Sparti, che usa questo termine parlando del rapporto tra oralità e jazz, ricorda che improvviso è una parola che "rimanda a ciò che non si può vedere (in anticipo), e proprio l'imprevisto rappresenta il tabù dominante in una cultura videocentrica".⁴² Queste voci sono l'imprevisto nel sistema, l'"osceno".

L'effetto di straniamento dato dalla scelta registica genera un ascolto più attento: lo spettatore è costretto a prestare la massima attenzione alla voce, il corpo di questi attori diventa corpo sonoro, medium di storie e la voce riacquista potere. Parola che incanta è inoltre quella della protagonista del monologo numero nove che chiude *Voci dall'ombra*. Si tratta di una zingara che afferma di non saper né leggere né scrivere, ma usa la voce/parola per ammaliare, bestemmiare, lanciare ingiurie. È una voce-arma, e per questo lei non parla mai ad alta voce, i verbi che segnalano il suo eloquio indicano un sussurrare, bisbigliare, forse proprio perché consapevole della forza della voce usa la voce in modo 'razionale'. Il monologo si chiude non a caso con un gioco di parole, una formula magica, creata grazie a un cambio vocalico, cambi di consonanti e permutazioni, formula che viene pronunciata dalla zingara per attirarsi la buona sorte e la ricchezza: "Geld Gold Glück. Glück Gold Geld. Gold Geld Glück".⁴³ Non ci è dato sapere se la formula abbia funzionato, ma la 'magia' di questi monologhi sta nella restituzione di voce ai soggetti marginali. Il teatro riesce così a creare spazi di resistenza⁴⁴ in cui anche queste storie vengono incluse e partecipano alla creazione di una comunità a venire.⁴⁵

⁴¹ Benedict Anderson, *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), Verso, London–New York, 2003.

⁴² Davide Sparti, *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel Jazz*, Il Mulino, Bologna, 2007, p. 156.

⁴³ "Soldi, oro, fortuna/Fortuna, oro, soldi/oro, soldi, fortuna." Zaimoğlu, "Schattenstimmen", cit., p. 19.

⁴⁴ Pieter Verstraete, "Contested Spaces of Acoustic Community", *Post-Migrant Theatre*, <<http://ipc.sabanciuniv.edu/en/wp-content/uploads/2012/10/Pieter-Verstraete-ATMM-Paper-Contested-Spaces.pdf>>(09/13).

⁴⁵ Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.