

Heiner Müller riscrivere il teatro

**L'opera di un maestro raccontata
da lui stesso al IV Premio Europa
per il Teatro a Taormina Arte**

**con una sezione dedicata
ai Premi Europa**

nuove realtà teatrali:

Giorgio Barberio Corsetti

Els Comediants

Eimuntas Nekrosius



ubulibri

I libri bianchi

Regione Sicilia
Assessorato Regionale del Turismo, delle Comunicazioni e dei Trasporti

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Unione Europea
Commissione Europea

Union des Théâtres de l'Europe

Cura redazionale di Andrea Nanni

Copertina di Alessandro Migliorato
Il ritratto di Heiner Müller in copertina è di Brigitte Mayer
Pierluigi Cerri A.D.
© 1999 by Ubulibri
via Ramazzini 8 - 20129 Milano

Comitato Taormina Arte



Heiner Müller riscrivere il teatro

L'opera di un maestro
raccontata al Premio Europa per il Teatro

con una sezione dedicata a
Giorgio Barberio Corsetti
Els Comediants
Eimuntas Nekrosius
Premio Europa nuove realtà teatrali

a cura di Franco Quadri
in collaborazione con Alessandro Martinez

Ubulibri

Gli altri volumi dedicati al Premio Europa per il Teatro

Gli anni di Peter Brook

Giorgio Strehler o la passione teatrale

Robert Wilson o il teatro del tempo

Luca Ronconi, la ricerca di un metodo

Le traduzioni degli interventi di Georges Banu, Colette Godard, Jean Jourdheuil, Hans-Thiés Lehmann, Eli Malka, Kirsikka Moring, Eimuntas Nekrosius, Jean-François Peyret, Tatiana Proskournikova, Helene Varopoulou e Robert Wilson sono di Manlio Benigni; quelle degli interventi di Karlheinz Braun e Ernst Schumacher sono di Roberto Menin.

Sommario

- 11 Premessa al volume
13 Premessa al convegno
- Giorgio Barberio Corsetti, Els Comediants, Eimuntas Nekrosius
Premio Europa nuove realtà teatrali
- 21 Incontro con Giorgio Barberio Corsetti
29 Incontro con Els Comediants
39 Incontro con Eimuntas Nekrosius
- Heiner Müller
Premio Europa per il Teatro
- 45 Heiner Müller dentro e fuori il testo, dentro e fuori la Germania
47 Il caso Müller, tra la scolastica e il grottesco
di Jean Jourdeuil
- 52 Sperimentando l'ubiquità a cavallo del Muro
di Saverio Vertone
- 56 L'eredità di Brecht e i testi politici
di Ernst Schumacher
- 65 Ddr pallida madre (drammaturgia e provocazione)
di Pasquale Gallo
- 69 Müller teorico del teatro
di Renzo Tian
- 71 Quando Müller si mette la maschera
di Giorgio Manacorda
- 77 Chi è Heiner Müller?
di Karlheinz Braun
- 80 Sugli spettri di Müller
di Hans-Thiès Lehmann
- 83 Sotto il peso dei classici
di Helene Varopoulou

- 86 Dalla tragedia alla Sicilia
di Peter Kammerer
- 88 Qualche messinscena, per esempio
di Franco Quadri
- 94 Una bandiera contro gli schematismi
di Gianfranco Capitta
- 95 Efficacia teatrale e dedica, un piccolo dono a Heiner Müller
di Manlio Sgalambro
- 97 Solo il teatro salverà il mondo
di Giuliano Scabia
- 103 Bob Wilson: un incontro
- 105 Lavorare con e su Heiner
di Bob Wilson
- 108 Bob secondo Heiner
citazioni di Müller scelte da Franco Quadri
- 114 Su Müller e Wilson
di Hans-Thiès Lehmann
- 117 Müller negli altri paesi
- 119 In Francia — Müller antiaristotelico
di Jean-François Peyret
- 124 In Francia — Il mistero Müller
di Colette Godard
- 126 In Italia — Heinermaschine
di Federico Tiezzi
- 128 In Italia — Un seminario alla Scuola Paolo Grassi
di Renato Palazzi
- 131 In Italia — Un appuntamento virtuale
di Elio De Capitani
- 132 In Spagna — C'era una volta una Medea in greco...
di Jean Jourdeuil
- 134 Medea in Grecia e Eracle dappertutto
di Theodoros Terzopoulos
- 135 In Russia — Uno sconosciuto per l'Est
di Tatiana Proskournikova
- 137 Müller & Company: lavorare con lui
- 139 Parole d'ordine
di Erich Wonder
- 141 La scena implora
di Titina Maselli
- 142 Una lettera a Marisa Fabbri
di Wolfgang Storch
- 144 Ballando sul vulcano
di Christoph Rueter

- 145 Due anni di silenzio
di Joseph Szeiler
- 147 La parola a Heiner Müller
- 149 Il funerale visto dal morto
di Heiner Müller
- 151 Premiazione
- 157 Elenco dei partecipanti alla IV edizione del Premio Europa
per il Teatro

Heiner Müller riscrivere il teatro
con una sezione dedicata a
Giorgio Barberio Corsetti
Els Comediants
Eimuntas Nekrosius

Con la pubblicazione di questo libro, dedicato principalmente a Heiner Müller, vincitore della quarta edizione del Premio Europa per il Teatro, crediamo di poter offrire a quanti seguono, studiano e vivono il teatro uno strumento che possa supplire o integrare l'esperienza diretta delle memorabili giornate taorminesi che il volume documenta, offrendo elementi di approfondimento e di riflessione su alcuni degli aspetti più significativi del lavoro teatrale in Europa.

Il Premio Europa per il Teatro (dotato di 60.000 ecu), istituito dal Comitato Taormina Arte con il sostegno e il patrocinio della Comunità Europea e dell'Union des Théâtres de l'Europe, è stato assegnato a Müller da una Giuria internazionale — composta da José Monleon (Presidente), Renzo Tian (Segretario permanente), Michael Billington, Lewis Clohessy, Franz De Biase, Guy Dumur, Lars Lofgren, Tatiana Proskournikova, Franco Quadri, Peter von Becker e Gabor Zsambeki — per aver saputo, tra l'altro, rimodellare in quarant'anni di attività il concetto di autore teatrale. La consegna del Premio è stata l'occasione per esplorare l'opera del drammaturgo, regista e poeta tedesco "dentro e fuori il testo, dentro e fuori la scena, dentro e fuori la Germania" in un convegno a cura di Franco Quadri.

Nella stessa occasione è stato consegnato il Premio Europa nuove realtà teatrali (dotato di 20.000 ecu), giunto alla sua seconda edizione, al regista lituano Eimuntas Nekrosius per il lavoro drammaturgico di riadattamento dei testi che porta in scena, a Giorgio Barberio Corsetti per l'uso dei nuovi mezzi scenici e al gruppo catalano Els Comediants per la sua esperienza di teatro di strada.

Gli incontri di studio con Müller e le testimonianze sulla sua opera, scanditi da letture di suoi testi, hanno occupato una buona metà della manifestazione. Così il lettore di questo volume vi troverà interventi di diverso tono e carattere, vari come l'opera polimorfa dell'artista a cui sono dedicati.

La consegna del Premio Europa è stata anche l'occasione per assiste-

re alla rappresentazione di *Die Befreung del Prometheus* (La liberazione di Prometeo) diretta da Heiner Goebbels, all'anteprima di *Mefistofele - studi, schizzi e disegni per un Faust privato* di Giorgio Barberio Corsetti, alla prima europea di *Mozart e Salieri - Don Giovanni - Il festino della peste* che Eimuntas Nekrosius ha tratto da Puškin e a un work in progress su *Tre sorelle* di Cechov (anche questo firmato da Nekrosius). Inoltre l'attività di Els Comediants è stata presentata con il supporto di varie videoproiezioni mentre Anatolij Vasil'ev, primo artista ad aver ricevuto il Premio Europa nuove realtà teatrali, è tornato a Taormina con l'anteprima del suo *Anfitrione*, otto dialoghi da tre atti della commedia di Molière.

Attraverso questo volume cerchiamo di contribuire, partendo dallo specifico teatrale, alla comprensione di quel mosaico in costante trasformazione che è l'Europa di oggi.

Comitato Taormina Arte

Premessa al Convegno
per la quarta edizione del Premio Europa per il Teatro
Taormina, 9, 10, 11 dicembre 1994

RENZO TIAN Riprende, dopo un'interruzione forzata il Premio Europa per il Teatro. Fin dall'inizio — e il programma di quest'edizione ne è la conferma — questo non è stato soltanto un premio ma qualcosa di più e di diverso, un grande incontro, un'occasione di scambio e di studio sul teatro europeo.

MARIO BOLOGNARI Il Premio Europa per il Teatro nasce da un duplice tentativo: quello di avvicinare la Sicilia all'Europa e quello di spostare il baricentro della cultura europea verso sud-est. L'idea è di unire i popoli europei attraverso il teatro. Così Taormina si propone come un luogo immaginario della cultura europea. Vale la pena di ricordare che questa è stata la prima colonia greca d'Italia, qui è avvenuto il primo innesto delle culture orientali in Occidente e qui si sono succeduti arabi e normanni. Insomma, questo è un luogo in cui da sempre si sono incontrate culture diverse e dove certe distinzioni geografiche appaiono del tutto artificiali. Per questo il Premio Europa rappresenta per me, come Sindaco di Taormina, non un impegno formale ma un evento culturale che affonda le sue radici nella tradizione siciliana. Le prime tre edizioni hanno premiato artisti di lingue e di culture diverse: dalla francese Ariane Mnouchkine all'inglese Peter Brook fino all'italiano Giorgio Strehler. Oggi, con questa quarta edizione, chiudiamo idealmente il cerchio con una personalità del mondo della cultura tedesca. Per Taormina si tratta ancora una volta di un ritorno alle origini. Dopo essere stata scoperta dai greci Taormina è stata, infatti, riscoperta proprio dai tedeschi. Goethe è stato il primo a capire come questa vecchia colonia greca potesse avere un ruolo anche nell'era moderna. Diciamo che i tedeschi sono stati i nostri talent-scout. La figura premiata quest'anno ci è poi particolarmente vicina in quanto il suo percorso umano e artistico conferma l'artificialità delle distinzioni geografiche — in questo caso della divisione tra Est e Ovest — a cui accennavamo a proposito di Taormina. Ecco, quindi, saldare le esigenze della nostra piccola realtà con quelle di un disegno più ampio destinato a coinvolgere i popoli di tutta Europa.

RENZO TIAN La parola a Luigi Ragno, Presidente dell'Azienda Provinciale per l'Incremento Turistico di Messina.

LUIGI RAGNO Credo che sia importante restituire a Taormina il ruolo di capitale culturale e turistica del Mediterraneo. La realizzazione del Premio Europa è stata resa possibile dalla ritrovata collaborazione tra il Comune, il Comitato Taormina Arte e l'Azienda Provinciale per l'Incremento Turistico, collaborazione che fa ben sperare per il futuro. Grazie alla razionalizzazione e all'ottimizzazione delle risorse finanziarie potremo lavorare meglio e ottenere risultati sempre migliori. Ringrazio tutti a nome dell'Amministrazione Provinciale.

RENZO TIAN È ora la volta di José Monleon, Presidente della Giuria Internazionale del Premio Europa.

JOSÉ MONLEON A nome di tutti gli amici della Giuria vorrei sottolineare quanto sia emozionante veder rinascere il Premio Europa. Dare premi talvolta è duro. Al mondo c'è gente che si trova a suo agio a giudicare gli altri e gente che non vorrebbe mai dover giudicare. Questa Giuria ha avuto la fortuna di poter premiare alcune persone e il rimpianto di non averne potuto premiare altre. E si sa che spesso i non premiati hanno tanti meriti quanto i premiati. Comunque è importante ritrovarsi qui tra vecchi amici che per molti anni sono andati da una parte all'altra continuando a credere — forse ingenuamente — che la cultura possa essere una risposta al futuro. Oggi è una parola un po' inflazionata, ma, quando è nato questo Premio, 'Europa' era una parola piena di speranza. Europa era la possibilità di superare certe divisioni, di armonizzare le diversità, era la pace nella differenza. Forse non è questa l'Europa verso cui stiamo andando ma rimane il progetto di un mondo in cui sia possibile essere diversi nel rispetto degli altri. Quest'idea — politica, etica e sociale — è quella da cui è nato il Premio Europa. Vorrei aprire questa quarta edizione sottolineando, come fin dall'inizio l'intento della Giuria sia stato quello di cercare gli spettacoli da premiare in tutta Europa. In genere un critico si limita alla sua area nazionale e a qualche spettacolo di passaggio nei festival internazionali. Ma questo non è sufficiente per parlare delle nuove realtà teatrali, a cui, fin dalla scorsa edizione, viene dedicato un Premio particolare. Così, accanto al Premio rivolto a coloro che si sono affermati come creatori e come esempio d'impegno sociale, troviamo quello rivolto ai più giovani, agli artisti all'inizio della carriera. Persone che era assolutamente necessario segnalare perché i nuovi progetti sono importanti quanto la memoria. Per tutti noi componenti della Giuria è stato un onore poter contribuire allo sviluppo di un Premio che, seguendo una precisa volontà morale ed etica, ha sempre dato rilievo ad attività importanti non solo dal punto di vista formale ma anche da quello contenutistico. Un Premio in difesa della cultura e dell'arte, un Premio per favorire la possibilità di un dialogo

basato sul rispetto della diversità e della libertà altrui. Questa è l'Europa — questo è il mondo — a cui il Premio Europa si rivolge.

RENZO TIAN Le parole di Monleon mi fanno andare con il ricordo alle riunioni della Giuria tenute ormai tre anni e mezzo fa. Non è facile riannodare un discorso interrotto e riprendere decisioni congelate nel giro di tre anni. Molte cose sono cambiate nel teatro e nella cultura in Europa, ma credo che le scelte fatte allora siano, per più di una ragione, ancora attuali. Del resto, come avremo modo di verificare nel corso degli incontri in programma in questi giorni, il teatro, oggi più che mai, richiede quella speciale attenzione che già tre anni fa cercammo di rivolgere alle nuove realtà teatrali, esperienze capaci di proiettarci verso un futuro immediato carico di interrogativi. Non a caso la prima personalità teatrale europea scelta dalla Giuria in questo campo è stata Anatolij Vasil'ev, che nel frattempo è diventato uno dei più autorevoli registi europei. Non a caso, per creare una continuità e riprendere il discorso iniziato allora, registriamo che il Premio per le nuove realtà teatrali è stato istituzionalizzato. L'esigenza di poter richiamare l'attenzione non solo sulle grandi personalità ma anche su qualcosa proiettato verso il futuro fa ormai parte integrante del Premio Europa. Per sottolineare questa continuità, Vasil'ev — che ha ricevuto per primo il Premio per le nuove realtà teatrali — ha voluto presentare, oggi qui a Taormina, le scene dall'*Anfitrione* di Molière con gli attori della Scuola d'Arte Drammatica di Mosca.

Senza rubare altro tempo, vorrei ripetere soltanto che il senso di questo Premio non è soltanto l'incoronazione o l'imposizione dell'alloro a qualche personalità affermata, ma è anche un'occasione per tastare il polso a quello che succede al teatro in Europa. I tempi non sono molto felici, non solo per il teatro ma per la cultura in genere. Spesso la parola 'cultura' viene impiegata in maniera strumentale o distorta; spesso di fronte alla cultura la politica ha un atteggiamento molto discutibile. Per affermare il teatro come esigenza, come necessità, come mezzo essenziale per capire meglio e più a fondo il tempo in cui viviamo e i suoi problemi, in questi giorni cercheremo — attraverso incontri, interviste, convegni e performance — di animare una cerimonia che sia un momento di scambio capace di contribuire a una miglior conoscenza della situazione europea e del modo in cui il teatro interviene sulla realtà che stiamo vivendo.

Detto questo, passo la parola a Eli Malka, direttore dell'Union des Théâtres de l'Europe.

ELI MALKA L'Union des Théâtres de l'Europe, che ha per fine l'avvicinamento di culture differenti, collabora da questa quarta edizione con il Comitato Taormina Arte. Questo Premio è un'ulteriore occasione per far conoscere sempre meglio un particolare aspetto della cultura

europea. Forse sapete che Heiner Müller è stato uno dei membri fondatori dell'Union, perché, come tanti altri uomini di teatro, ritiene proficua una collaborazione tra europei. Arrivo da Milano, dove l'Union des Théâtres de l'Europe ha allestito la terza edizione del suo festival annuale. Là, proprio una settimana fa, è andato in scena *Duell Traktor Fatzer*, che mette in luce un'altra faccia dell'opera di Müller, quella di regista. Colgo l'occasione per indirizzargli — visto che negli ultimi tempi ha avuto gravi problemi di salute — l'augurio che il Premio gli sia di giovamento. Ricordo che Müller segue Ariane Mnouchkine (premiata nella prima edizione), Peter Brook e Giorgio Strehler, una compagnia di tutto rispetto.

Per il Premio Europa nuove realtà teatrali, dopo Vasil'ev, troviamo personaggi che a distanza di tre anni sono ormai notissimi e certo non costituiscono più una vera novità. Il riconoscimento si pone come incoraggiamento per l'avvenire: penso a Barberio Corsetti, il cui lavoro comincia da quest'anno a essere apprezzato anche in Francia, e a Nekrosius, ora noto in tutto il mondo, ma sconosciuto fino a qualche anno fa. Ringrazio tutti e auspico fin d'ora una proficua collaborazione per la prossima edizione del Premio Europa.

RENZO TIAN La parola a Georges Banu, presidente dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre.

GEORGES BANU Nel comitato esecutivo dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre, appena tenutosi a Lisbona, tutti i membri si sono rallegrati per la collaborazione con Taormina Arte e il Premio Europa, collaborazione nata con la costituzione della Giuria. Resuscitare oggi questo Premio gli conferisce un senso nuovo in quanto emblema di un rifiuto, un fatto che lo legittima e l'onora e che è quasi sempre più vitale di un accordo. Qualche anno fa il Premio Europa come espressione dell'accordo generale per l'idea europea non era che un sintomo, uno tra i tanti, dell'ottimismo ufficiale. Oggi mi pare che il riconoscimento si carichi dei valori dell'antagonismo, iscrivendosi in un vero e proprio fronte del rifiuto. Talvolta, quando il male sembra instaurarsi in un ordine inattaccabile, esiste questa fascinazione. Certo il diniego costante, sistematico e tetragono verso qualsiasi forma di dialogo praticato da quegli irriducibili ai quali l'assenza di prospettive di vittoria immediata non legittima né favorisce la minima comprensione, finisce sempre per produrre una sorta di pericolosa marginalità, che potremmo definire il manifestarsi di Elettra, sempre vigile a minacciare i potenti. È un antagonismo che turba, inquieta e assume sempre i colori dell'assurdo: resistere malgrado tutto. È il grande rifiuto a cui pochissimi approdano, pure ne esistono altri meno radicali che finiscono per conservare l'igiene del corpo sociale destabilizzandola, smascherando quanto si nasconde dietro le verità ufficiali. Si tratta di rifiuti contestuali, formulati come

risposte date a un interrogativo storico ben preciso. “Quello che dice no” nella pièce di Brecht si giustifica precisando di fornire una risposta sempre diversa a ogni nuova situazione. È plausibile dire di no dopo aver detto sì, sostiene il giovane che non prova il minimo senso di colpa all’idea di cambiare parere. Deve soltanto azzardare un rifiuto.

L’Europa, come ha appena detto José Monleon, è stata una speranza che la politica ci ha fatto ritenere attuabile. Il progetto pareva realizzabile e dunque questo Premio dovrebbe rappresentare un accordo pressoché unanime, magari conformistico. Al giorno d’oggi l’idea dell’Europa, sempre più avversata, sembra pendere dal lato delle speranze che questa fine secolo ci ha insegnato ad abbandonare. Ecco perché l’esistenza di un Premio simile si carica oggi dei valori terapeutici del rifiuto opponendosi a una rassegnazione crescente, a dispetto dell’attuale inconcludenza politica. Un riconoscimento del genere pare l’espressione di una resistenza da parte di artisti perennemente in minoranza, che non intendono abbandonare l’antica idea dell’Europa. Riunendoci oggi per questa celebrazione, noi facciamo l’elogio del rifiuto, orgogliosi di trovarci qui, a Taormina, all’ombra della Magna Grecia.

RENZO TIAN Grazie a Georges Banu per queste parole sul rifiuto della rassegnazione. Adesso passo la parola a Franco Quadri, coordinatore dell’incontro con Heiner Müller.

FRANCO QUADRI Com’è già stato ricordato, a partire dall’anno in cui è stato premiato Peter Brook, la consegna di questo Premio è diventata l’occasione per alcune giornate di studio. Ora è la volta di Heiner Müller, che incontreremo dopo le dimostrazioni di lavoro e gli spettacoli organizzati da Alessandro Martinez con Eimuntas Nekrosius, Anatolij Vasil’ev, Giorgio Barberio Corsetti e Els Comediants.

Müller è il primo non regista che riceve questo Premio. Finora si poteva credere che il Premio Europa fosse rivolto ai registi, che nel nostro secolo sono diventati sempre di più autori dello spettacolo. Il fatto di aver premiato uno scrittore — che non è solo uno scrittore di teatro ma anche un poeta, un uomo di teatro in senso completo, un intellettuale impegnato e un maître à penser per più generazioni di tedeschi (e non solo) — è molto significativo. La personalità di Müller è complessa, così abbiamo scelto per questo incontro un titolo un po’ complicato — *Heiner Müller, dentro e fuori il testo, dentro e fuori la scena, dentro e fuori la Germania* — che allude all’itinerario labirintico del personaggio, un gioco di contraddizioni sostenuto da una grossa coerenza di base. Avremmo potuto chiamarlo anche *Heiner Müller dentro e fuori la storia*. Questi ultimi anni hanno cambiato molte cose soprattutto nella Berlino di Müller. La sua figura si è arricchita di nuove responsabilità, anche di quella della direzione del Berliner Ensemble che è stato il teatro di Brecht e ora sta diventando espressione di una nuova ricerca politica.

Per organizzare quest'incontro siamo partiti dal piano che avevamo tracciato con Müller e Alessandro Martínez nel luglio '91 ad Avignone. Abbiamo cercato, a distanza di tempo, di rimettere insieme quel puzzle. Ci siamo riusciti e non riusciti perché si è fatto tutto molto in fretta e perché per questo periodo di feste molte personalità erano già impegnate, ma credo che la quantità e la qualità delle persone convenute sia rilevante e dia un'immagine dei diversi piani su cui Müller ha agito. Comunque, si tratterà di un incontro informale: le relazioni si susseguiranno alle comunicazioni di più breve respiro e alle testimonianze di attori, registi e scenografi. Nonostante la recente operazione subita, Müller sarà qui. Questo Premio sarà, quindi, l'occasione non solo per una serie di interventi di studio ma anche per un festeggiamento.

Giorgio Barberio Corsetti
Els Comediants
Eimuntas Nekrosius
Premio Europa nuove realtà teatrali

Incontro con Giorgio Barberio Corsetti

RENATA MOLINARI Ho il compito di introdurre Giorgio Barberio Corsetti, compito gradito per una consuetudine di lavoro con lui e per l'influenza del suo segno anche in pratiche teatrali di altri artisti. Non sarà certo una conferenza, mi limiterò a fissare alcuni punti che poi Barberio potrà approfondire, a seconda dell'interesse preminente del suo lavoro in questo momento. Quando Giorgio mi ha comunicato del Premio e preannunciato il nostro conversare pubblico sul teatro, e sul suo teatro in particolare, gli ho chiesto: "Ma sotto quale aspetto dev'essere sottolineato e segnalato il tuo lavoro?". Questo perché, dal '76, Giorgio Barberio Corsetti — che, anche se continua a essere presentato e a presentarsi come giovane, ha forse alcuni meriti che lo fanno passare fra i maturi del teatro — opera sulla scena italiana con un segno preciso, netto e facilmente individuabile, ma che si pone di fronte al teatro sempre da punti di vista diversi, come se ci fosse un costante spiazzare e farsi spiazzare. Ripercorrendo la sua teatrografia mi sono accorta che, analizzando quelle cose un po' strane che sono le locandine, che pure parlano dei ruoli nel teatro, Giorgio figura come regista soltanto nel primo spettacolo del '76, *La rivolta degli oggettisti*, e dall'86 in poi. Se non ci si ferma alle apparenze, questo è un tratto interessante perché mette in luce il fatto che dieci anni di pratica teatrale passano attraverso un modo di rapportarsi con l'opera che non è sufficiente nominare come regia. Corsetti è l'interprete, è il responsabile del progetto, è l'autore dell'opera, è in alcuni casi l'autore del testo, per poi tornare negli ultimi anni a essere regista e autore o trasformatore del testo. Credo che parlando della sua pratica in questi vent'anni ci s'interroggi sulle trasformazioni e sui ruoli nel fare teatrale, cioè su quel che risulta determinante in un progetto teatrale e in una volontà di usare il teatro sul piano artistico e forse su quello politico.

Osservato superficialmente, questo percorso coincide con fasi precise del teatro italiano. Le domande che Giorgio Barberio Corsetti si è posto attraverso il teatro, o ha posto al teatro attraverso il suo segno, sono do-

mande che si sono posti anche altri artisti e altri gruppi italiani. Parlando con Barberio abbiamo identificato alcuni nuclei principali che caratterizzano non solo il suo teatro ma il teatro italiano in genere. Il primo nucleo risale agli anni '70. Giorgio lo ha definito il nucleo della ricerca pura o l'esperienza di trincea. Mi piacerebbe cominciare da qui per parlare del teatro. Come si sposa la ricerca pura con un teatro di trincea?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI È difficile storicizzarsi, e poi la coerenza del lavoro si ritrova sempre a posteriori, quando si riguarda quel che si è fatto e si scopre che, tutto sommato, un passo dopo l'altro si perseguiva un percorso abbastanza coerente. Quando ho cominciato a far teatro, nel '75, appena uscito dall'Accademia d'Arte Drammatica, l'edificio teatrale mi dava un forte senso d'oppressione, sentivo la necessità di aprire le finestre. Nello stesso periodo c'era una vera e propria esplosione nell'ambito delle arti visive e della performing art. La tendenza dominante verso un teatro di regia, che occupava militarmente il palcoscenico, mi sembrava un segno molto oppressivo anche dal punto di vista politico.

Così, decretando, con la presunzione di chi è molto giovane e comincia a lavorare, che il teatro di regia era un teatro di genere, come il vaudeville e altri generi secondari, abbiamo cominciato a cercare un rapporto diverso tra il palcoscenico e la platea. Gli attori si facevano carico totalmente della produzione e del materiale scelto e s'impadronivano — come si diceva all'epoca — dei mezzi di produzione teatrale. Su queste basi teoriche, qui enunciate molto schematicamente, abbiamo cominciato a lavorare a Roma in spazi molto piccoli, soprattutto una cantina in cui non entravano più di settanta persone per volta ma che era diventata un punto di riferimento per il nuovo teatro. Lì sono passati Carmelo Bene, poi I Magazzini — che allora si chiamavano Il Carrozone — Mario Martone, noi e altri. La Gaia Scienza era veramente una trincea, un buco scavato nella roccia in cui ci permettevamo di andare alla ricerca degli elementi costitutivi del linguaggio teatrale, pescandoli in tutte le zone di confine tra il teatro e le altre arti. Si partiva da un palcoscenico assolutamente vuoto cercando di articolare un linguaggio che ci appartenesse, che avesse una sua necessità e una sua purezza e che, nello stesso tempo, ci permettesse di raccontare quello che volevamo raccontare. All'inizio un tema di base, non solo per quanto riguarda la nostra esperienza, è stato quello dello spazio metropolitano. Avevamo tutti bisogno di parlare della metropoli in cui vivevamo, in cui ci scontravamo quotidianamente. La nostra vita non si svolgeva soltanto dentro le case ma straripava nelle strade sull'onda dei movimenti politici e studenteschi dell'epoca.

RENATA MOLINARI La metropoli ha sempre accompagnato il tuo lavoro.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Sì. Dopo questa fase è cominciata una riflessione sulla città mediterranea...

RENATA MOLINARI Pensavo a *Diario segreto contraffatto*, con il rapporto sentimento-città.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Esatto.

RENATA MOLINARI E penso all'ultima fase, legata appunto alla città, con *America* di Kafka trasferita in un grande viaggio dentro la città...

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Dentro lo spazio urbano. All'inizio la metropoli era assunta come dimensione nuova. Negli anni '70 Roma ha subito un cambiamento fortissimo, lacerante. La città si è trasformata, è diventata una grande città, molto anonima, molto pericolosa, molto dura da vivere. Noi vivevamo in quella realtà e volevamo parlare di questo... volevamo raccontare questa trasformazione che vivevamo quotidianamente. Tutto questo corrispondeva pure a un'esigenza del pubblico, anche se inizialmente il pubblico era considerato un fattore tutto sommato accidentale. Che poi questo accidente diventasse un fatto collettivo dipendeva dal far parte di un'area di giovani intellettuali che s'interrogavano sulle stesse questioni. Il movimento in cui c'inscrivevamo era molto vasto. Si verificava uno strano fenomeno: ogni compagnia era come un'associazione di artisti che lavoravano collettivamente. Nel corso di pochi anni il rapporto con il pubblico si è allargato moltissimo, è diventato un fatto molto forte, molto importante. Diciamo che questa generazione cresciuta dentro questa trincea si è creata un suo pubblico e insieme al pubblico si è spostata in spazi più grandi. Ciò coincide con il passaggio agli anni '80, in cui da questo materiale più grezzo si è passati a comporre, a costruire degli spettacoli articolati, cominciando ad articolare il linguaggio che si era formato nella seconda parte degli anni '70. Prima c'è stata una ricerca degli elementi minimi di significato teatrale, poi, da un certo momento, con questo materiale abbiamo cominciato a comporre degli spettacoli più complessi.

RENATA MOLINARI Quando si scorrono le locandine di quegli anni, ci si rende conto che proprio in questa fase comincia ad apparire la parola 'progetto'. Che cosa rappresenta in una pratica teatrale come la tua il progetto rispetto allo spettacolo?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Il progetto è una specie d'immagine che è all'origine, quello che si chiama ispirazione. È qualcosa di molto lontano, che sta sullo sfondo, e nello stesso tempo è un movimento che si istituisce insieme ad altri, ognuno con le sue specificità, con le sue competenze, per muoversi in una certa direzione. Alla fine il progetto non coinciderà con lo spettacolo, oppure coinciderà solo parzialmente, o si perderà completamente per strada. Diciamo che il progetto, almeno allora, era questo movimento.

Bisogna dire che queste parole così astratte corrispondono a una pratica teatrale molto concreta che abbiamo cercato d'inventarci: si lavorava in maniera diversa da come si pensa che si debba fare il teatro.

RENATA MOLINARI Il rapporto con le arti visive, in particolare con il video, che continua a essere presente come una traccia o una testimonianza costante nei tuoi spettacoli, all'inizio si definisce sotto forma di interventi, visivi o scenici. Progressivamente ti avvicini a un teatro che si configura come opera-video, che poi abbandoni pur recuperandone alcune tracce. Che cosa rappresenta nella tua poetica questo incontro con il video?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Devo dire che in questo percorso intorno al teatro, in questa specie di analisi, di viaggio nella zona franca tra il teatro e le altre arti, fortunatamente mi è capitato di lavorare con altri autori. Ci sono stati incontri che hanno determinato alcuni spettacoli. Sono profondamente convinto che gli spettacoli non si fanno da soli. Ci sono opere che uno fa da solo perché così dev'essere, ma è molto facile e anche molto bello ritrovarsi a lavorare con altri, condividere un progetto senza la necessità di affermare una proprietà privata delle idee. A un certo punto ho incontrato lo Studio Azzurro, un gruppo di Milano formato da artisti, fotografi e video-maker che si occupano d'installazioni video e che sul video hanno fatto una ricerca straordinaria. Con grande entusiasmo, con il piacere di fare qualcosa insieme, abbiamo cominciato a cercare di capire come il video poteva entrare a far parte di questo linguaggio complesso che stavo cercando di articolare nel teatro. Grazie alla loro esperienza sono riuscito a padroneggiare — credo — questo elemento sul palcoscenico. Così l'immagine elettronica non è una finestra descrittiva attraverso la quale si racconta un ambiente, ma un luogo altro che si può articolare e far diventare come una parola del linguaggio teatrale che si stava elaborando.

RENATA MOLINARI Dopo questa esplorazione della macchina teatrale in relazione all'immagine c'è stata quella che tu chiami la scoperta della scrittura, e sottolineo scrittura anziché letteratura. Questa è una questione piuttosto delicata, sia per il teatro di Giorgio Barberio Corsetti sia per quelle fasi del teatro di ricerca italiano alle quali facevamo riferimento prima. Molto spesso il ritorno o il riavvicinamento alla letteratura o al testo è parso una sorta di pentitismo, un recupero di quello che mancava al teatro per poter essere tale a tutti gli effetti. Tu hai sempre sottolineato che quello che ti ha spinto all'incontro con Kafka, che ha portato alla trilogia kafkiana e al progetto su *America*, non è un avvicinamento alla letteratura ma alla scrittura. Vorrei che delineassi meglio questa differenza.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI La letteratura è sempre stata presente nei miei spettacoli, anche in quelli precedenti alla trilogia kafkiana. Magari non sempre era dichiarata ma era comunque presente. I libri erano veramente il cuscino su cui si poggiava la testa nel momento in cui si rifletteva sugli spettacoli. La letteratura era una specie di libreria che

stava alle spalle e che neanche si vedeva. Da un certo punto in poi questo modo di comporre gli spettacoli per accumulazione di immagini, elementi e materiali non funzionava più. Sentivo che la struttura del lavoro aveva uno sviluppo troppo segmentato, tendenzialmente centrifugo. Ho sentito il bisogno di lavorare attorno a un nucleo di senso forte. Di conseguenza la scrittura, la pagina scritta che diventa un supporto di senso solido, su cui poggiare i piedi. Parlo di pagina scritta perché non mi sono mai posto il problema del testo nel suo complesso. Il problema è piuttosto quello di scrivere sulle tavole del palcoscenico com'è stato scritto sulla carta, di trovare un processo, un procedimento analogo. L'incontro con Kafka è stato importante, quasi necessario, perché in Kafka la scrittura è un atto forte, è uno degli elementi portanti del corpo dei suoi scritti aldilà del singolo episodio, sia il romanzo o il racconto, i diari o le lettere. È un flusso, è materiale vivo, vivente, è una scrittura incisa sulla pagina come se fosse incisa sul corpo, nella carne. Nel racconto *La colonia penale* c'è una macchina che incide la legge sul dorso del condannato. La scrittura contiene il corpo, la carne, e può essere riportata attraverso il corpo, attraverso la carne, sul palcoscenico. Questo è quello che, in maniera molto diversa, ho cercato di fare — sto schematizzando il concetto — con gli spettacoli ispirati a Kafka. In *Descrizione di una battaglia* il centro dello spettacolo è veramente la scrittura e i corpi degli attori sono come ideogrammi sul muro bianco che costituisce la scenografia. In *America*, invece, ho cercato di muovermi su una linea molto più narrativa raccontando la storia del romanzo attraverso il viaggio di Karl in un'America immaginaria che assomiglia tanto alle città in cui viviamo tutti oggi, quest'America che ci circonda, il nostro presente.

RENATA MOLINARI Mi piacerebbe che tu sviluppassi quest'idea di città. Credo che sia rivelatrice di come il teatro possa non solo rispecchiare una particolare fase della vita o della sensibilità in un periodo preciso (gli anni '70 e '80), ma anche aiutare a capire il rapporto con la città, con il retroterra sociale, con il pubblico, e il movimento — quasi fisico — degli spettatori verso il teatro e dal teatro di nuovo nelle loro case.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI *America* mi è servito per capire bene qualcosa che già...

RENATA MOLINARI Forse vale la pena di ricordare che *America*, almeno a Milano, era costruito su un percorso delle Ferrovie Nord che è per eccellenza il percorso del pendolarismo in città. Che rapporto c'era fra il tempo morto (o rubato) del pendolare e quello del nostro teatro?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Con *America* diventava chiaro che è il teatro che sta nel mondo e non il mondo che sta nel teatro. L'altro punto è che attraverso le parole e la poesia di Kafka questo paesaggio urbano quotidiano, degradato o in disuso, che appartiene alla quotidianità del lavoro (tra l'altro *America* è uno dei pochi romanzi in cui si parla

di lavoro, argomento di cui la letteratura non si occupa spesso), subisce uno sfasamento. In questi luoghi di viaggio verso il lavoro o dal lavoro, luoghi dove il lavoro ha abitato e che adesso sono abbandonati, attraverso il racconto e le parole di Kafka si creava uno sfasamento poetico. Karl Rossmann arriva con un treno in questa stazione dei pendolari e dice: “Mi sono perso. Questa nave è terribilmente grande”. Improvvisamente il viaggio di Karl verso l’America dove tutto è possibile, dove tutte le speranze possono realizzarsi, diventa un viaggio verso il luogo dell’abitudine e della quotidianità. Questo era lo sfasamento che cercavo tra parola e azione.

RENATA MOLINARI Con l’avvicinamento alla scrittura e con il recupero della parola si pone in maniera più perentoria il problema dell’attore e quello del rapporto tra regista e attore. Un teatro con un segno preciso rivela il progetto, rivela l’intenzione artistica, ma al tempo stesso ha bisogno di costruire un attore con il quale poter realizzare questo progetto. In questo senso esiste già una certa anomalia nel tuo definirvi Compagnia teatrale Giorgio Barberio Corsetti. Noi siamo abituati alla tradizione dei gruppi, dell’attore solista (l’attore-autore) o della regia. Questo sforzo di creare una compagnia è anche uno sforzo di trovare una pedagogia e di formare un attore corrispondente a un progetto teatrale.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Di questo ci sarebbe da parlare per almeno tre giorni. Si cerca di pensare — così come si pensa alla possibilità di un teatro diverso — alla possibilità di un attore diverso e di un diverso rapporto con l’opera all’interno del teatro. Questo è l’elemento fondamentale: la necessità di una forte adesione a un progetto che vada aldilà del concetto di professionismo.

Il concetto di professionismo è molto astratto, soprattutto in Italia. In questo momento, così come c’è un problema d’identità del teatro, c’è un grosso problema d’identità dei cosiddetti professionisti del teatro, cioè gli attori, i registi, ecc. Alla base del rapporto che ho con gli attori c’è quest’idea di una forte adesione comune a un progetto che si sviluppa nel corso del tempo. Diciamo che cresciamo insieme all’interno di un progetto ideale che va aldilà dei singoli episodi degli spettacoli. Tutto questo avviene attraverso un movimento continuo di scambio e di rapporti con le altre realtà teatrali (italiane e non) che riteniamo interessanti. In questo momento non esiste veramente un terreno in cui si possa dire: “Ecco, sto lavorando nel teatro in Italia”. Si lavora in una piccola zona, in una piccola isola che ci si è costruita; poi ci sono altre zone qua e là, ma non esiste un’area su cui si possa veramente poggiare i piedi. Comunque voglio comportarmi come se quest’area esistesse e costruire un’ipotesi di scambio e di movimento di attori, di collaboratori e di rapporti non solo in Italia ma anche fuori dai confini. Voglio pensare che il teatro esiste.

RENATA MOLINARI Questi scambi con altri artisti, con altre realtà teatrali europee, da che cosa nascono? Sempre da incontri? Dalla volontà di cercare altrove? Da un disagio?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Da tutte queste cose messe insieme. In genere sono situazioni abbastanza casuali. Per esempio, tre anni fa al festival di Digione, dove presentavo *Descrizione di una battaglia*, ho conosciuto casualmente Stéphane Braunschweig, poi lui è venuto a trovarmi a Roma, e, pur avendo un'origine e una storia molto diverse, siamo riusciti a collaborare sulla base di un'affinità di pensiero.

RENATA MOLINARI Certi workshop o certi spettacoli allestiti, almeno in alcune fasi, in Germania o in Portogallo nella lingua del posto, che cosa portano al tuo lavoro? È sempre una scelta della scrittura rispetto al testo?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI No. Fanno parte di questo movimento intorno al teatro. Spostarsi geograficamente e lavorare su un'altra lingua significa confrontarsi con una diversa concezione dello spazio teatrale, con un diverso modo del teatro d'inscrivere nella città, nel tentativo di capire cos'è il teatro per la gente. Questo crea ancora una volta un altro punto di vista, una visione eccentrica. Quello che ho capito in questi ultimi due anni a proposito del teatro francese, che non conoscevo assolutamente, mi ha aperto un altro punto di vista anche sul mio lavoro e sul teatro italiano in genere.

RENATA MOLINARI Parlare di teatri significa anche parlare di convenzioni e di interpretazioni. Affrontando un'opera del repertorio shakespeariano ti sei confrontato con un certo tipo di convenzione interpretativa.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI L'idea, aldilà dei risultati, era ancora una volta quella di confrontarmi con la scrittura, stavolta con una scrittura fatta non per la pagina ma per il palcoscenico, una scrittura che può prendere volume e forma soltanto in teatro. Ci sono scritture che sono come quelle sostanze che prendono volume soltanto nell'acqua. Shakespeare prende forma soltanto se viene gettato sul palcoscenico, lo si riesce a capire soltanto se viene agito; sulla pagina si capisce solo parzialmente. Questo è il motivo per cui, in questo percorso, ho voluto passare anche attraverso il palcoscenico, non solo girarci intorno.

RENATA MOLINARI C'è anche un problema di rapporto con i padri. Tu hai incentrato gran parte delle tue scelte — penso a Kafka e a certi spettacoli — su una condizione generazionale di rifiuto. Questo avvicinamento a Shakespeare è in qualche modo una riappacificazione con il teatro?

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Bisogna vedere quale teatro. Per me il teatro è prima di tutto un luogo fisico, uno spazio in un quartiere, in una città, un posto di confronto anche politico. Poi uno può fare anche

spettacoli fuori, ma comunque c'è un riferimento preciso. Cos'è quel posto? Che significa? Chi si incontra lì dentro? Chi viene là? Questo è il teatro. Rispondendo a queste domande uno capisce anche quello che sta facendo e quello che vuole fare. Purtroppo esistono pochi teatri, non ci sono abbastanza luoghi, questa è la verità.

RENATA MOLINARI Credo che sia giunto il momento di parlare del tuo attuale progetto su *Faust*.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI A proposito di padri, sto proprio lavorando intorno al *Faust* di Goethe. Dico 'intorno' perché non so ancora che forma prenderà questo spettacolo. Come dicevo prima, ho un'immagine di fondo, ma sto ancora tracciando la strada per arrivarci. Lavorando dentro questa massa, questo mare magnum di parole, di situazioni e di poesia, ho fatto delle annotazioni molto personali, degli schizzi, dei disegni a margine che sono diventati una serie di quadri, chiamiamoli, autonomi. Così è nato *Mefistofele - studi, schizzi e disegni per un Faust privato*, che ha il valore di una riflessione abbastanza fresca e spontanea, non programmatica, un "divertimento" che si muove parallelamente a una riflessione più ampia sul *Faust*. Se penso al *Faust* penso a uno spettacolo, diciamo, epico. Questo, invece, è uno spettacolo privato, che non ha una struttura organica. Da un certo punto di vista è abbastanza didascalico, ma stranamente attraversato da un'emozione. Quello che mi ha incuriosito e spinto a mettere insieme questi schizzi è il fatto che hanno un rapporto immediato con il presente, anche se in maniera poetica. Appena si usa la televisione adesso, in Italia, non si può fare a meno di parlare di cose che ci riguardano e ci toccano direttamente.

Incontro con Els Comediants

JOSÉ MONLEON Il teatro antifranchista — un teatro della realtà, un teatro che voleva essere progressista, aperto e libero — ha avuto due manifestazioni di base: gli autori e i gruppi indipendenti. Il senso del lavoro sia degli autori che dei gruppi indipendenti consisteva in un'analisi razionale della realtà spagnola, delle sue contraddizioni osservate sia nei singoli individui sia nei nuclei familiari sia a livello più ampio.

Els Comediants sono, insieme a Els Joglars, i grandi protagonisti di una terza corrente del teatro antifranchista; corrente che, partendo dall'equazione dittatura-mancanza di libertà-morte, ha realizzato "un teatro della vita", fatto in strada puntando sull'improvvisazione e sulla partecipazione. In questo teatro il confronto con la dittatura e il pensiero conservatore, radicato da secoli nel nostro Paese, è consistito nel contrapporre alle immagini della vita quotidiana immagini di segno opposto.

Quando Luca Ronconi ha presentato l'*Orlando Furioso* nel Palazzo dello Sport di Barcellona le autorità franchiste sono venute a vedere lo spettacolo. È stato uno dei più bei momenti della mia vita. Il ministro e il direttore generale hanno chiesto qual era il loro posto e Ronconi ha risposto: "Non ci sono posti stabiliti. Dovete andare come tutti da una parte all'altra". Allora il ministro e il direttore generale hanno detto: "È inaccettabile, ce ne andiamo". Questo episodio mette in luce il senso ideologico di certi eventi. Avere o non avere un posto prestabilito non è un fatto meccanico, rivela una precisa visione dei rapporti sociali e della storia del potere. Els Comediants, come Els Joglars, hanno costruito un teatro in cui le gerarchie politiche ed economiche non sono rispettate, in cui non c'è servilismo verso il denaro o il potere. Un teatro in cui si ricerca un rapporto popolare (parola abusata ma significativa), un rapporto che annulli le divisioni imposte dal potere e dal denaro.

Questa è stata una grande corrente di luce, di democrazia. L'impegno per la liberazione dell'immaginario contraddistingue gli spiriti democratici. Come la storia ha dimostrato, molti rappresentanti della sinistra hanno parlato di libertà senza averne il diritto perché il loro imma-

ginario era schiavo dell'ideologia. Els Comediants parlavano della libertà dal punto di vista di chi è veramente libero. Questo era tangibile. Così com'era tangibile il fatto che il loro teatro proveniva dalla tradizione popolare senza manipolazioni intellettuali. Quello che li animava era il bisogno di portare in strada, di fronte agli occhi della società spagnola, un teatro che fosse l'espressione di una capacità di sovversione che viene da lontano e che fa parte del patrimonio popolare.

Il loro lavoro incontra ostacoli perfino qui dove gli viene reso omaggio. La polizia non ha concesso i permessi necessari per presentare il loro spettacolo. Possiamo star qui a dire le cose più terribili del mondo ma non possiamo fare in piazza quello che tutti i popoli fanno da millenni.

Vorrei concludere raccontando un episodio che riguarda il festival di Bogotà. Dopo alcuni anni d'interruzione, il festival aveva ripreso la sua attività. L'estrema destra colombiana aveva reagito con una manifestazione contro il festival, considerato inconciliabile con lo spirito religioso del periodo pasquale in cui si svolgeva. La direttrice del festival ha deciso di andare avanti lo stesso, ma il giorno dell'inaugurazione è scoppiata una bomba in teatro. Avrebbe potuto succedere una catastrofe. Per fortuna non è successo niente di grave, ma la gente ha capito subito di essere coinvolta in prima persona in una contesa tra l'arte e la dittatura, la vita e la morte. Els Comediants dovevano far spettacolo due o tre giorni dopo. Prima della loro esibizione i conservatori si sono riuniti nella cattedrale di Bogotà e il prete ha tenuto un discorso in cui diceva: "Vedete, quelli sono il demonio, anche il loro spettacolo s'intitola *Demoni* e quelli che vanno a vederlo sono posseduti dal diavolo". In questa situazione il fatto teatrale ha riacquisito un forte significato sociale. Molti hanno avuto paura di andare in scena. Els Comediants sono venuti a chiedermi un parere. Io ho detto che non fare lo spettacolo sarebbe stato un errore perché significava darla vinta ai conservatori e che, d'altra parte, farlo era un rischio. Allora siamo andati alla polizia per avere la garanzia che sui tetti non ci fossero franchi tiratori e poi si è fatto lo spettacolo. Il bello è che mezz'ora prima dello spettacolo, proprio mentre uscivano dalla cattedrale quasi mille persone tutte piene di fervore contro il teatro, sono arrivate centinaia di migliaia di famiglie di Bogotà. Questo significava che la gente, il popolo, aveva capito. La piazza e tutte le strade vicine traboccavano di famiglie. È stata una manifestazione di gioia, una grande celebrazione; è stato veramente uno dei grandi momenti di presenza popolare di tutta la città. Per questo e per tutto quello che hanno fatto per la società spagnola ringrazio Els Comediants.

MAURIZIO SCAPARRO Pur essendo un regista che ama la parola, mi sono sentito vicino a Els Comediants da quando li ho conosciuti, ho con loro un'amicizia fraterna e spesso ci siamo trovati a lavorare insieme. Apparentemente il teatro di parola sembra lontano dal teatro di strada, ma

in realtà non lo è. Bisogna considerare l'ovvia differenza tra parola e parola teatrale. Coinvolti come siamo in orge di parole, talvolta siamo presi dalla nostalgia della parola teatrale, che dovrebbe sublimare la parola e senza la quale non avremmo tanto teatro. Forse è per questo che ho sentito spesso l'importanza di aver conosciuto Els Comediants, prima casualmente, poi in maniera più profonda. Provo a elencare le tappe del nostro incontro, che è poi l'incontro di Els Comediants con l'Italia.

Negli anni '80, quando ero direttore della sezione teatrale della Biennale di Venezia, ho invitato Els Comediants al Carnevale del Teatro. Lì, nonostante fossimo in pieno terrorismo, abbiamo realizzato manifestazioni con centinaia di migliaia di persone, senza mai un atto di violenza. Dico questo per sottolineare come il teatro e la cultura siano spesso un antidoto contro la violenza. Els Comediants, pressoché sconosciuti in Italia, hanno stupito il pubblico con azioni come il famoso volo del turco dal campanile di San Marco. Questo è stato il primo incontro. Dato che Monleon ha parlato d'impegno civile, ricordo che in quei giorni di carnevale ci fu il colpo di Stato a Teheran. A Venezia ci siamo stretti tutti intorno a Els Comediants e abbiamo fatto una grande manifestazione in pieno carnevale per dimostrare che anche nella festa può esserci impegno civile e che la festa non è, come qualche psicologo o sociologo di pronto intervento può pensare, l'oblio dell'Io. Spesso l'incontro con la festa e con la gente può significare riappropriazione dell'Io e quindi conquista di certi diritti elementari che qualche volta ci dimentichiamo.

Il secondo incontro con Els Comediants è avvenuto a Napoli, dove abbiamo fatto un gioco collettivo che portava alla conquista del Maschio Angioino.

Il terzo incontro mi riguarda personalmente come regista ed è legato al *Don Chisciotte*, progetto multimediale che ha portato alla realizzazione di uno spettacolo teatrale, di un film e di alcuni episodi per la televisione girati a Cinecittà. Ho chiamato Els Comediants per la parte cinematografica e televisiva ed è stata una bellissima esperienza.

Il quarto incontro è avvenuto due anni fa all'Esposizione universale di Siviglia, di cui ero stato nominato consigliere artistico dal governo spagnolo.

Il prossimo appuntamento in comune lo avremo tra pochi giorni. Il sindaco di Venezia, Massimo Cacciari, mi ha chiesto di fare alcune riflessioni pubbliche, durante il periodo del carnevale, sul rapporto tra cinema e teatro in occasione del centenario del cinema. Visto che sono un regista di teatro, ho scelto di riflettere pubblicamente su questo rapporto adottando l'ottica del teatro, cioè quella del padre di duemila anni che guarda con attenzione il figlio di cento anni (anche lui, peraltro, con le sue belle rughe). L'unico spettacolo di strada che faremo in questa occasione sarà un omaggio a Els Comediants.

A parte questa carrellata sulle sortite italiane di Els Comediants e dei miei rapporti con loro, vorrei sottolineare il fatto che questo è un periodo difficile per la creatività teatrale. Evidentemente le ragioni sono tante. Io cerco sempre le *sorties de secours*, cerco cioè di individuare gli errori e di eliminarli. Penso che una delle *sorties de secours* sia l'attenzione al *mettre à théâtre*, inteso non come ripetizione pedissequa del triangolo "lui, lei, l'altro" ma come assunzione di tutto quello che è teatro nella nostra vita quotidiana, non necessariamente attraverso il rispetto consolidato di un copione. Può essere l'estremo della parola, alla quale io credo profondamente, può essere l'estremo dell'afasia, ma certo il *mettre à théâtre* oggi è un dato molto importante per far nascere il nuovo teatro. Nelle *Memorie di Adriano* (tratto dal romanzo di Marguerite Yourcenar), che sto portando in giro per l'Italia e che apparentemente è l'opposto del lavoro di Els Comediants, per un'ora e mezza la parola della Yourcenar diventa scena. Non c'è nessuna contaminazione con l'artificiale; per molti giovani è come riscoprire la musicalità, il gusto, la ragione alta della parola. Questo *mettre à théâtre* è in parte quello di Els Comediants, dove esistono gli elementi base, forti, alti del nostro fare teatro. Grazie a Dio ci stiamo scordando il vecchio teatro, anche se il vecchio teatro poi lo facciamo tutti, non siamo certo avanguardisti. Un mio amico aveva fatto un biglietto da visita con il suo nome e cognome e sotto aveva scritto 'Poeta'. Certo questo non basta, ma la tendenza a indicare quello che oggi non si può più accettare è importante. Per esempio, le costruzioni scenografiche che incombono su uno spettacolo teatrale fanno spesso dimenticare la grande importanza di uno spazio vuoto riempito dal movimento dell'uomo, dalla parola, dalla fantasia.

D'altra parte il teatro oggi ha accanto il cinema, con il quale, per certe cose, non può competere. Quando nacque il cinema ci furono due grandi emozioni: quella della locomotiva che sembrava poterti travolgere e quella della faccia dell'uomo che rideva o piangeva in primo piano. Certamente non possiamo competere con le emozioni che ci vengono date dalla locomotiva e da Spielberg, che tra l'altro ama molto il teatro, ma possiamo assolutamente competere con il cinema per la faccia dell'uomo che piange o ride. L'esaltazione dell'uomo è anche l'esaltazione del teatro. Questi elementi base, quali essi siano, in uno spazio non offeso da esemplificazioni naturalistiche inutili o sovrabbondanti (forse necessarie un tempo, quando mancava l'arte riprodotta) sono importantissimi. Pensavo di fare un film su *La venexiana*, un mio spettacolo che amo molto. Poi ho pensato alla differenza enorme che mi troverei di fronte se dovessi fare *La venexiana* secondo le regole che ho usato in teatro. In teatro c'era uno spazio quasi vuoto, una pedana più alta dell'altra, e un ragazzo con la ventiquattrore. La storia — bellissima, lo dico per i giovani — è quella di un ragazzo che va a Venezia, come i nostri

nonni andavano a Parigi, in cerca d'avventure e di conoscenza e trova una serie di donne. Il ragazzo si muove sul palcoscenico con la sua famiglia. È a Venezia, non c'è bisogno di niente perché in teatro lo spazio è magico.

Le due grandi forze del teatro — e qui torno a Els Comediants — sono l'illusione e l'allusione. Su queste dobbiamo — attraverso il *mettre à théâtre*, attraverso l'uomo, attraverso la fantasia — riscoprire la vera grande forza del teatro. Se è così — e io credo che sia così — bisogna considerare l'importanza del pubblico e della critica. Cosa ha fatto la critica per capire gli elementi base? Non lo so, lasciamo che siano i critici a dirlo. E il pubblico? Il pubblico oggi lo dobbiamo prendere da due parti: dalla strada, intesa nel senso migliore, e dalla televisione. Sono questi i due grandi punti dai quali dobbiamo prendere il nostro pubblico. Non possiamo fermarci agli ultimi diecimila stambecchi del Gran Paradiso che frequentano il teatro, anche se gli vogliamo molto bene perché ci danno la possibilità di aprire il sipario. Se vogliamo che il teatro torni a essere una consuetudine della vita civile dobbiamo prendere il pubblico dalla strada o dalla televisione. Oggi ci sono due grandi pubblici: quello che sta a casa a vedere la televisione e quello che esce di casa per andare al cinema, alle feste, ai concerti, a teatro, agli spettacoli di danza. Questa seconda categoria ci è molto più vicina di quanto non fosse pochi anni fa. Nonostante l'eccesso di televisione, sono tanti quelli che vogliono riunirsi, toccarsi con mano, sbagliare insieme, sognare insieme. Per questo voglio bene a Els Comediants, perché un uomo che ama il teatro di parola (ma parola teatrale) ha scoperto attraverso di loro l'importanza di portare avanti questo bagaglio di illusione e di allusione, questo bagaglio che costituisce le radici del teatro di oggi e di domani. Grazie a loro possiamo spingere la gente a uscire di casa dicendogli: "Vieni che ti faccio vedere un sogno, un'illusione, e non un'orgia inutile di bla bla bla". Els Comediants c'insegnano a capire l'importanza della vita, della fantasia e della festa. Li ringrazio per questo, perché mi hanno dato ottimismo nel mio lavoro, perché mi hanno dato la speranza che il pubblico domani possa essere diverso e sentirsi legato al teatro come espressione più alta della fantasia dell'uomo.

JOSÉ MONLEON La parola passa a Enrique Senteno.

ENRIQUE SENTENO Ascoltando Maurizio Scaparro pensavo che in Spagna, fino a un po' di tempo fa, era impensabile immaginare dialogo e comprensione tra persone impegnate in un teatro di testo e persone dedite a un teatro d'azione. Els Comediants hanno iniziato la loro attività vent'anni fa. La prima volta che li vidi fu in una scuola superiore dove stavano facendo uno spettacolo di burattini. Questa scuola era uno degli spazi alternativi in cui il teatro indipendente cercava di muoversi. Una caratteristica del teatro indipendente — caratteristica mai

compresa dai tradizionalisti, contrari al teatro di strada (anche se bisogna dire che il teatro di strada non esisteva) — è stata proprio la ricerca di un nuovo pubblico e di nuovi spazi d'azione. Oltre alla lotta per la libertà scenica e per quella ideologica, aprire nuovi spazi e conquistare un pubblico diverso da quello che s'interessava al teatro convenzionale (peraltro assolutamente degradato) erano obiettivi fondamentali per il teatro indipendente.

Da questo punto di vista il teatro indipendente e il teatro spagnolo in genere devono molto a Els Comediants. Furono proprio loro a trovare lo spazio più alternativo in assoluto, quello che andava costruito calandosi direttamente nella strada. Così sono riusciti a conquistare una grossa fetta di nuovo pubblico formato soprattutto da giovani. Quando Els Comediants fecero *Sol solet* a Madrid, il parco del Retiro si riempì di gente di tutti i tipi, gente che non avevo mai visto a teatro, soprattutto giovani. Oggi ai loro spettacoli di strada vanno migliaia di ragazzi e anche quando recitano sotto il tendone che usano quando non è possibile recitare all'aria aperta c'è un pubblico numerosissimo. È un pubblico che normalmente non va a teatro e che attraverso il lavoro di Els Comediants comincia a scoprirlo. Oggi in Spagna parlare di teatro di strada significa parlare di Els Comediants, parlare di festa significa parlare di Els Comediants, parlare di libertà e di anarchia teatrale significa parlare di Els Comediants. E questa non è assolutamente un'esagerazione.

JOSÉ MONLEON Adesso passiamo la parola a Els Comediants.

JAIME BERNADET Parleremo brevemente della nostra storia: chi siamo e come lavoriamo. Quello che ci interessa di più in questo momento è sottolineare le nostri fonti d'ispirazione, i materiali che adoperiamo e — com'è già stato detto — la volontà di andare verso il pubblico. Il pubblico spagnolo, nel periodo in cui ci siamo formati, non andava a teatro. Il primo spettacolo che abbiamo fatto usava elementi presi dalle cosiddette manifestazioni parateatrali, legate soprattutto alle feste di paese presenti in Catalogna, dove si svolgevano ancora auto-sacramental e processioni. In quella del Corpus Christi, per esempio, dietro l'ostensorio a forma di sole troviamo draghi, diavoli, giganti e altri personaggi che ci affascinarono molto e che abbiamo usato all'interno di un discorso teatrale.

Lavorando su questi elementi dell'immaginario collettivo abbiamo scoperto di poter articolare un discorso teatrale nello spazio pubblico della strada, là dov'era il pubblico. La strada è diventata uno spazio senza frontiere d'età, di religione e di pensiero, uno spazio in cui incontrarsi grazie a quegli elementi che appartengono proprio alla strada. Abbiamo lavorato molto su questi temi cercando di metterci in contatto con l'anima dei paesi e delle città. All'inizio soprattutto dei paesi, dove venivamo incaricati di articolare un discorso festivo durante tutta la giornata —

dal momento del risveglio della popolazione fino all'apoteosi finale dei fuochi — nel tentativo di resuscitare una ritualità spezzata. Così abbiamo studiato tutte le manifestazioni ancora in vita — la processione, il concerto, il ballo, ecc. — per usarle nei nostri spettacoli. Uno dei nostri lavori più emblematici — *Sol solet* — racconta il viaggio di un'utopica troupe di comici. Un viaggio che si svolge sotto il sole lungo le strade della città, scandito da varie stazioni come una processione.

Questa maniera di agire in strada spesso ha irritato il potere religioso e quello politico. Eravamo degli intrusi che usavano un percorso riservato ai rappresentanti del potere. Una volta, a Siviglia, il potere ecclesiastico si è molto arrabbiato perché il nostro spettacolo itinerante — *Diavoli* — usava lo stesso percorso della Macarena, la Madonna di Siviglia. Non volevamo fare concorrenza alla Chiesa, volevamo semplicemente riallacciarci alle originarie formule teatrali del corteo dionisiaco e della festa. Se è vero che il teatro è nato come manifestazione sacra e rituale, il nostro tentativo è proprio quello di utilizzare questi elementi originali rimasti nell'inconscio collettivo. Così scopriamo di trovarci bene negli spazi pubblici, tanto più quando dobbiamo confrontarci con la concezione della strada come luogo privato, riservato al potere. Attraverso le arti plastiche e visive, la festa restituisce un'anima alla città. È quello che sperimentammo negli anni '80 con Maurizio Scaparro al Carnevale di Venezia, ma anche a Barcellona, dove il Comune ci propose di articolare un discorso spettacolare nel corso di diversi giorni.

Siamo un collettivo teatrale formato da persone molto diverse tra loro: musicisti, scenografi, attori, pittori, ecc. Questa diversità fornisce molti punti di vista rispetto al lavoro. Quello che ci accomuna è il fatto di utilizzare il materiale raccolto senza nessun rispetto filologico. Prima si lavora, poi si riflette su quello che si è fatto. Anche la decisione di abitare tutti insieme non è stata presa con l'intenzione di formare una comune di ricerca ma semplicemente per motivi economici: affittare una sola casa costava meno che affittarne una ciascuno. Così ci siamo trasferiti in un paese vicino a Barcellona, ci siamo trovati bene e siamo ancora lì. Ci piaceva lavorare insieme e abbiamo continuato a farlo quasi fino agli anni '90. Poi, il fatto di lavorare a stretto contatto con realtà teatrali popolari, ci ha dato la possibilità del baratto, dello scambio. Siamo stati in tanti posti e la gente che abbiamo incontrato ci ha fatto conoscere racconti, leggende, storie, maschere, suoni, ecc. Questo ci ha arricchiti di un'enorme quantità di materiale, che — come ho già detto — abbiamo usato per costruire un discorso drammatico, senza rispettare la tradizione folklorica.

Un momento molto importante nella nostra storia è stato quello della fiera del teatro di Tarrega, un paesino di diecimila abitanti il cui Sindaco ci ha chiesto di trasformare la festa del paese — con la messa in onore

del patrono, il corteo e la processione — in una vera e propria fiera del teatro. Quello che abbiamo cercato di fare è stato usare tante piazze, tante strade, tante realtà, insieme alla gente del luogo. C'è stato un reale interscambio tra i comici e gli abitanti. Noi non eravamo dei semplici invasori che portano allegria e poi se ne vanno. Abbiamo instaurato un rapporto che dopo dodici anni è ancora attivo e continua a dare frutti. Tutti quelli che vi hanno partecipato hanno toccato con mano che la strada è la nostra seconda casa. Per noi che abitiamo al sud — siamo meridionali, siamo il sud dell'Europa — la strada è davvero una seconda casa, passiamo quasi più tempo fuori che dentro. Penso che oggi ci sia un po' di paura: ci fa paura la strada, ci fa paura l'altro, ci fa paura la violenza, ci fanno paura gli integralismi. Per questo credo che sia importante ricordarsi che la strada è la nostra seconda casa, è il più grande scenario del mondo.

RITA KUAN I nostri spettacoli vengono creati dal gruppo, nascono dall'interazione delle idee di diverse persone. Oltre a pensare ai personaggi realizziamo anche le scenografie, i costumi, ecc. Utilizziamo diverse tecniche teatrali: le maschere, il linguaggio comico, i pupazzi, la musica in diretta, l'azione. Cerchiamo di arrivare ai cinque sensi del teatro: la sorpresa, l'emozione, il tatto, il gusto e anche l'olfatto. Il culmine del nostro itinerario teatrale — dopo aver affrontato mercati, piazze, metropolitane e un po' tutti gli spazi possibili e immaginabili — coincide con l'esperienza dei giochi olimpici del '92, nei quali c'era un elemento importante che abbiamo sempre utilizzato: il fuoco. Abbiamo una certa passione per il fuoco, una passione un po' maledetta visto che anche qui a Taormina non abbiamo potuto fare spettacolo proprio per il fuoco.

JAIME BERNADET Usare lo stadio costruito per le Olimpiadi è stata una grande sfida. Abbiamo cercato di portare la nostra anarchia in quello spazio enorme davanti al re e ai capi di stato. L'idea di base era il fuoco: ce l'abbiamo sopra la testa (i pianeti), dentro la terra (i vulcani) e dentro di noi, dentro il cuore. L'azione che abbiamo costruito s'intitolava *Il fuoco della festa*. Per realizzare questo evento, in cui erano coinvolte circa mille persone, abbiamo coordinato tanti altri gruppi che lavorano in strada. Il fatto che ci abbiano affidato un evento così importante come la chiusura dei giochi, un evento seguito in tutto il mondo, alla testa di tanti altri gruppi che come noi lavorano in strada, rappresenta per noi il riconoscimento di una realtà teatrale a lungo considerata marginale.

RITA KUAN Sarebbe interessante, dato che questi incontri di Taormina dovrebbero essere una testimonianza del nostro presente, affrontare un problema che noi viviamo da vicino. In tutta Europa ci si scontra con mille difficoltà per usufruire degli spazi pubblici. Questo rende problematica la sopravvivenza del teatro di strada perché impedisce la creazio-

ne di nuove formule sceniche realmente vive. La xenofobia, le divisioni — sia di religione che di altro genere — diventano un fatto concreto quando fai uno spettacolo come *Diavoli* che necessita di una collaborazione, di una disponibilità a rischiare, a puntare su qualcosa di diverso. L'applicazione delle leggi è piuttosto rigida in tutta Europa e lo spazio sembra restringersi sempre di più. Per quanto riguarda il teatro classico, le compagnie sono sempre più piccole, ci sono sempre più monologhi. D'altra parte, per il teatro di strada gli spazi vengono progressivamente recintati e ghetizzati. Noi continuiamo ad andare avanti con la nostra testardaggine, convinti che lo spazio pubblico sia il luogo della festa.

Sarebbe importante anche discutere, con Giuliano Scabia e con le tante persone che lavorano da tempo in questo senso, sul significato della festa, se la festa sia realmente alla fine o se sia ancora possibile far rivivere altri tipi di festa, la festa del Duemila, la festa attuale. Penso che sia importante alimentare le forze giovani, artefici delle innovazioni che vivremo nel futuro, e il confronto con le persone che lavorano per costruire il nuovo teatro.

JOSÉ MONLEON Anch'io appartengo alla cultura del fuoco, perché sono del Levante, e mi sembra curioso che in un momento in cui l'industria del fuoco per la morte è la prima industria del mondo, il fuoco per la festa crei tanti problemi. Grazie a nome di Els Comediants per quest'accoglienza.

Incontro con Eimuntas Nekrosius

KIRSIKKA MORING Sono felice non solo di vedere il sole dopo tante settimane — ho appena chiamato a casa, dove nevicava e fa molto freddo — ma soprattutto di trovarmi qui con Eimuntas Nekrosius, a mio parere il più grande mago della scena. Io vengo da Helsinki; una cosa che ci accomuna è la provenienza da piccolissimi paesi del nord, in cui si parlano lingue che nessuno comprende. Ecco perché siamo costretti a esprimerci in idiomi diversi: l'unica lingua che parliamo entrambi, com'è facile immaginare, è il russo. Ma anche se i nostri paesi sono piccoli, desideriamo mantenere la nostra identità culturale, l'indipendenza e le tradizioni della nostra antica cultura. Non vantiamo né grandi eserciti né potere politico, ma come potrete vedere gli artisti sono sufficienti.

Ogni volta che mi sono incontrata con questo maestro o con il suo teatro, è sempre stato in occasione di momenti storici piuttosto tragici. Per esempio, proprio il giorno in cui le truppe sovietiche attaccavano la gente di Vilnius il teatro di Nekrosius era in Finlandia, a Helsinki, dove presentava un adattamento da uno scrittore kirghiso. Quel giorno fu più lungo di un secolo. Nello spettacolo c'erano alcuni personaggi — bambini dalla mente e dalla volontà manipolate, ridotti in schiavitù e dunque, una volta privati di regole e d'identità, ottimi schiavi — che incarnavano una grande metafora costruita dal regista per dimostrare l'importanza di una profonda conoscenza delle radici e del passato di una nazione. Ma negli allestimenti di Cechov o Puškin Nekrosius mostra non solo l'anima lituana, ma, paradossalmente, anche quella russa. Suo maestro è stato il celebre moscovita Andrej Goncarov, con cui mi è parso di intuire fosse in conflitto permanente, ma alle spalle ha la tradizione russa e se a questo si aggiunge la cultura lituana, ecco il più profondo e sofisticato poeta del teatro contemporaneo.

Oggi pomeriggio vedrete alcuni momenti dal suo ultimo lavoro, *Tre sorelle* di Cechov, e questa sera assisterete a *Tre piccole tragedie* di Puškin. Il primo spettacolo di Nekrosius che ho visto è stato *Zio Vanja*. Nonostante avessi visto questo lavoro almeno un centinaio di volte, eb-

bi allora la sensazione che fosse la prima; finalmente capii cosa intendesse realmente Cechov. Questo perché Nekrosius ha un talento speciale per una rigorosa e approfondita analisi testuale, arriva dritto al cuore dei personaggi e ce li restituisce in maniera estremamente concreta, bella e crudele, mostrandoci che la morte ci sta costantemente alle spalle o di fronte. Attualmente in Russia c'è un nuovo modo di pensare molto diffuso che riguarda la filosofia della morte, il cosiddetto necrorealismo o necroromanticismo. Secondo questa corrente di pensiero non è possibile vivere pienamente se non si sa chi o che cosa sia la morte; non si deve mai perdere di vista la morte, intesa come qualcosa di elettrizzante, un richiamo universale. Quest'idea ricorre spesso nei lavori di Nekrosius: nelle *Tre piccole tragedie* una grande morte nera sta seduta in scena al tavolo dei personaggi per tutto lo spettacolo; *Pirosmani, Pirosmani* è imperniato su un artista georgiano, in costante attesa della morte, che dipinge tutte le finestre della propria casa perché non vuole che lei lo fissi attraverso i vetri; sulle finestre si possono ammirare i più bei dipinti del mondo spazzati via in un attimo; qualcosa però sopravvive nella fantasia dello spettatore.

Solo un'annotazione — non voglio dilungarmi per lasciare spazio al maestro — su un punto in comune tra Cechov, Puškin e Nekrosius: sono vissuti tutti in un periodo in cui il loro paese stava andando in pezzi, da qui il dovere per l'artista di guardare al futuro, al secolo a venire. Cechov fu costretto a creare un linguaggio nuovo come Puškin prima di lui; Nekrosius sta facendo lo stesso con le sue grandissime metafore, ma anche con le realizzazioni “concrete” di Cechov o Puškin. Come ha detto quest'ultimo, tre sono le necessità più autentiche e profonde per gli esseri umani: sentire pietà, provare paura e ridere. Nekrosius riunisce tutto questo nella propria opera con il risultato di un surrealismo contagioso che sconfinava nel ghigno.

Ora vorrei domandargli qualcosa sul suo nuovo allestimento, in prima rappresentazione a Vilnius alla fine di questo mese di gennaio. Mi può dire chi sono per lei le *Tre sorelle*, dove vivono e quale sia la Mosca da loro tanto agognata? Ripetono in continuazione: “A Mosca, a Mosca”. Cosa rappresenta per lei questa città?

EIMUNTAS NEKROSIUS Per Cechov Mosca voleva dire molto, per me invece un punto geografico equivale a un altro, non è così importante; questo vale anche per Taormina.

KIRSIKKA MORING Qual è il significato psicologico, non geografico, di Mosca?

EIMUNTAS NEKROSIUS Ciascuno di noi ha un sogno: alcuni desiderano arrivare alla pensione al più presto, altri partire per andare da qualche parte. Anche se arrivassero a Mosca, per queste tre sorelle non cambierebbe nulla. Speranza, così si potrebbe definire questa mia idea di Mosca.

KIRSIKKA MORING Una curiosità personale: come fa a trovare quelle meravigliose immagini che porta sulla scena combinando la visionarietà più estrema con simboli estremamente concreti di uso quotidiano? Per esempio, in *Zio Vanja* si vede Sonja che usa piatti lunghi due metri a mo' di rosario, oppure il dottor Astrov che fissa in continuazione su un album, come un filatelico, le minuscole piantine della sua foresta. Non riesco a spiegarmi come e dove riesca a trovare idee tanto fantastiche.

EIMUNTAS NEKROSIUS Questi simboli, queste immagini, sono qui tra noi, ovunque.

KIRSIKKA MORING Nekrosius non è quel che si dice un chiacchierone. Evidentemente la sua lingua è quella del teatro. Proviamo a domandargli ancora qualcosa prima di vedere quel che ha da dire sulla scena. Lei non si occupa di politica, non è un militante, ma, se è possibile per l'arte combattere il potere politico, allora questa è per lei un'occupazione a tempo pieno. Mi piacerebbe sapere come riesce a difendere quest'azzardo nella sua arte, sospesa su un filo tra la Lituania sovietica e la nuova Lituania indipendente. Dopo questo grosso cambiamento il suo teatro sarà diverso? A mio avviso la sua ultima fatica, la trilogia di Puškin, è diversissima dai primi lavori realizzati quando era ancora costretto a essere un *homo sovieticus* all'interno della Lituania sottomessa. Vede qualche differenza tra questi periodi o l'antico e universale spirito del mondo è rimasto intatto?

EIMUNTAS NEKROSIUS La politica non c'entra. Nel mio lavoro in teatro non risento minimamente dei mutamenti politici e sociali... Comunque dovete guardare non ascoltare.

FRANCO QUADRI DAL PUBBLICO Nekrosius ha messo in scena anche una riduzione polemica del *Naso* di Gogol, uno spettacolo caratterizzato da quel grottesco violento e molto distruttivo che costituisce un elemento fondamentale della sua arte teatrale. Com'è possibile armonizzare polarità tanto diverse? *Tre sorelle* prosegue quel lavoro di rilettura di Čechov in chiave non realistica che era il dato fondamentale di *Zio Vanja*? È un lavoro collocato in quella situazione storica o attualizzato, come certi spettacoli visti recentemente? Qual è per lui il rapporto tra realismo e grottesco?

EIMUNTAS NEKROSIUS Nei miei allestimenti desidero sempre tenere distinto il grottesco dalle altre forme, cosa non sempre facile. Quando lavoravo su Gogol era un momento diverso, adesso invece sto preparando *Tre sorelle*, un testo che personalmente non mi attira granché. Tornando al *Naso*, si trattava di grottesco puro, se dovessi lavorarci adesso lo farei in un altro modo. Non è comunque mia intenzione tornare a un genere simile a quello. Riguardo a *Tre sorelle*, vedrete tra poco tre sequenze, tre frammenti senza scene né costumi, così capirete da soli la probabile direzione dello spettacolo.

KIRSIKKA MORING Qualcos'altro sul Puškin di stasera. Puškin è considerato un maestro delle sincronie e dei movimenti, e sono convinto che Nekrosius abbia lo stesso temperamento, ma vedendo lo spettacolo ho notato che erano state tagliate ampie porzioni di testo per ottenere un risultato omogeneo. Com'è nata l'idea di riunire tre pièce tanto diverse?

EIMUNTAS NEKROSIUS È nata naturalmente, dietro lo spettacolo non c'è una soluzione di tipo matematico. Si tratta di un'idea spontanea.

KIRSIKKA MORING Ho visto l'allestimento in Russia, a San Pietroburgo, in un teatro con una capienza di novecento posti. La sera della prima, però, sono entrate circa quattromila persone, tanto da dover ricorrere alla misura estrema di chiamare la forza pubblica. Nessuno riusciva a fermare gli spettatori che entravano in sala forzando le entrate; dappertutto volavano schegge di vetro e alla fine siamo arrivati in platea mezzi morti: tutta San Pietroburgo voleva assistere allo spettacolo. Alla fine fervevano le discussioni: c'era chi sosteneva che la rappresentazione non c'entrava nulla con Puškin, tanto era perniciosa e stravagante, e chi diceva che quello era l'autentico Puškin, colto nel suo senso profondo. Quando realizza un adattamento tanto importante si misura con l'autore come si fa con un classico o lo considera uno scrittore contemporaneo? Dev'essere difficile trovarsi a San Pietroburgo a recitare Puškin davanti a un pubblico che considera quest'autore un monumento.

EIMUNTAS NEKROSIUS C'è chi dice che quello che faccio non è Puškin, e che anche il mio Cechov non è quello vero, ma chi sa come dev'essere Cechov? Comunque, chi non ci rimette mai è proprio l'autore. Le interpretazioni possono divergere ma l'autore resta sempre uguale: ci saranno migliaia di Cechov, tra riscoperte e nuove ricerche. Io sono solo uno dei tanti, qualcun altro lo metterà in scena in modo diverso.

Heiner Müller
Premio Europa per il Teatro

Heiner Müller dentro e fuori il testo
dentro e fuori la Germania

Il caso Müller, tra la scolastica e il grottesco
di Jean Jourdeuil

Una frase di Heinrich von Kleist recita: “Il momento più propizio alla riflessione non si situa prima ma dopo l’azione”. È a un momento di riflessione che siamo invitati, dunque. Il teatro di Heiner Müller è stato per me e per tutti quelli che hanno lavorato con me, cioè Titina Maselli, Gilles Aillaud, Jean-François Peyret e altri, un pungolo e una garanzia di attualità. Tradurre e mettere in scena un testo nel momento della sua stesura, come ho cominciato a fare alla fine degli anni '70, significa partecipare al gesto attraverso il quale il testo stesso si apre agli spettatori. Così lo spettacolo si lega all’apparizione dell’opera in uno spazio pubblico. Bisogna, però, intendersi sul senso della parola ‘attualità’, che assume qui un’estensione singolare: si tratta di un’attualità non solo politica ma anche poetica e filosofica. Con Heiner Müller abbiamo un teatro coniugato al presente, ricco di poesia, politica e filosofia, discipline che hanno, tuttavia, ciascuna un ritmo proprio. Un teatro in cui si fronteggiano antichi e moderni, giovani e vecchi, vivi e morti, in una costellazione che, a ben vedere, vale come cartografia politica, poetica e filosofica di un’epoca.

Se ci soffermiamo a considerare la figura dei fratelli nemici — presente esplicitamente in *La battaglia. Scene dalla Germania* e in *Germania morte a Berlino*, e di cui si possono seguire le tracce e le variazioni da *Lo stakanovista* fino alla *Strada dei panzer* — eccoci di fronte non solo alla rappresentazione di situazioni tedesche, ma a un gioco teatrale sulla stessa nozione di politica. I fratelli nemici di Müller sono certamente tedeschi, ma la rappresentazione del loro scontro ridesta in tutti noi pietà e paura, il contorno intreccio di politica e di guerra diviene reversibile e la distinzione del nemico in quanto figura — sto citando Karl Schmidt — affonda le radici ben oltre la storia tedesca, il suo nodo amletico non è che la conseguenza di un fratricidio, Claudio e il padre di Amleto come Caino e Abele. Ieri come oggi l’attualità politica dell’opera di Müller non si riduce a quella di un periodo storico, cioè al tempo della Ddr. È significativo che dal duello dei fratelli nemici, con scarso spazio alle

figure femminili, Müller sia arrivato alla coppia uomo-donna di *Hamletmaschine*, *Riva abbandonata* e *Quartetto*, per offuscare la Germania reale e destoricizzare la propria opera.

Gli spettacoli presentati al Festival d'Avignone sotto il titolo complessivo *Il caso Müller* — mi pare nel '92 — erano di uno spirito diverso. Non si trattava di testi inediti, ma di pièce già in parte rappresentate un decennio prima: *Hamletmaschine* e *Quartetto*. Una nuova edizione di questi lavori significava la loro iscrizione nel repertorio del teatro contemporaneo, cioè il ritorno e insieme il distacco di un testo dallo spettacolo che lo ha reso noto. Si trattava di porre l'opera sulla china del suo divenire classica (una promessa di eterno ritorno) e di indicarle il proprio destino: d'ora in poi tu sarai solo una macchina, un carillon, come in un disegno di Paul Klee.

Se dovessi affrontare la storia della Ddr in rapporto all'opera di Müller, nella transizione da precise esigenze poetiche a quella che definirei una deriva scolastica, direi che la nascita di questo stato all'indomani della guerra in un paese occupato dall'Armata Rossa riuniva per uno stesso progetto l'emigrazione comunista di ritorno da Mosca e il ritorno di intellettuali e artisti da Stati Uniti, Messico, ecc. La Ddr fu all'origine un progetto non solo dell'apparato comunista in esilio ma anche dell'intelligenza di sinistra, progetto che si è sfaldato seguendo tappe ben precise: 1953, 1956, 1961, 1968, 1976. Nella Germania orientale degli anni '70 l'intelligenza viene neutralizzata e decimata, di nuovo costretta all'esilio mentre la finzione costitutiva della Ddr sprofonda: non sono più concepibili alcuna politica o critica, l'estetica brechtiana non riesce più a perpetuarsi e si autodistrugge. Dal punto di vista retorico e poetico è l'epoca di un coprifuoco che indica cosa pensare e a quale scopo.

Hamletmaschine, *Riva abbandonata*, *Descrizione di un quadro*, *La missione* e *Quartetto* sono testi sintomatici di questo periodo d'immobilità, pietrificazione e annullamento dello spazio pubblico nella Ddr. Müller non osserva un progetto poetico con un intreccio, un'azione, personaggi, peripezie, un effetto tragico o pedagogico, una distanza critica: si trova di fronte a un assoluto teatrale analogo all'assoluto letterario dei romantici tedeschi o alla poesia pura di Mallarmé; non è un caso che in *Hamletmaschine* si trovi una ripresa del tema mallarmiano della scomparsa dell'autore. Le varianti dei miti di Amleto, Medea e Alceste tracciate da Müller commentano queste figure come dei teologi potrebbero commentare testi e figure sacre del teatro. Poiché mancano verità e destinatario, non è più possibile persuadere nessuno di alcunché e i rapporti tra il poeta e i suoi colleghi o i critici (i dotti) sono neutralizzati o rifluiscono nel privato. Questo conferisce all'amicizia un carattere quasi animale e porta il controllo, l'orecchio divino, a immischiarsi nella vita privata degli uni e degli altri, compito assolvibile dal poeta che diviene

scoliasta, teologo, cultore del particolare e commentatore di testi sacri: la sua è una parola oracolare.

Rifiutando il drammatico, Müller emancipa il proprio teatro dalla poetica brechtiana epica e le fa assumere una piega scolastica. In *Hamletmaschine*, per esempio, tesse un reticolo serrato di riferimenti, un insieme di citazioni di personaggi dall'*Amleto* di Shakespeare, figure shakespeariane nere e malvagie come Riccardo III e Macbeth, o dostoevskiane come Raskol'nikov. Il gesto particolare si demoltiplica, il testo consacrato prolifera e di sfuggita compaiono il Dottor Zivago, Marx, Lenin e persino Mao nella parte dell'usuraio. Poi troviamo elementi letterali dell'*Amleto*, già presenti nell'analisi di Jan Kott, e citazioni da Eliot, Hölderlin, Cummings, Conrad e Manson, l'assassino di Sharon Tate. E ancora, allusioni ad avvenimenti storici, la più flagrante delle quali è la parte intitolata *Pest a Buda*. Infine ecco citazioni di scene dall'*Amleto*. Si pensi alla sequenza *Album di famiglia*, in cui troviamo la scena dell'assassinio di Polonio:

Entra Orazio, complice dei miei pensieri (...) Vuoi provare a fare Polonio, che vuol dormire con sua figlia (...) Orazio/Polonio. Sapevo che tu eri un attore. Lo sono anch'io, recito Amleto. La Danimarca è una prigione, tra noi cresce un muro. Guarda cosa cresce dal muro. Polonio esce.¹

Ecco l'omicidio di Polonio nascosto dietro la tenda, citato, raccontato e chiosato. Il teatro diventa luogo di racconto e di commento. A prima vista si tratta di un gioco: non raccontare e giudicare, ma recitare, e non un Amleto di più. Un gioco infantile, forse, il cui scopo sembra mandare in frantumi un giocattolo troppo solenne di nome Amleto. Se opere come *Hamletmaschine*, *Riva abbandonata*, *Materiale per Medea*, *Descrizione di un quadro* sono lavori teatrali, lo sono innanzitutto in quanto Müller cita testi, figure e sequenze della tradizione e li commenta, ma anche perché rinnova la problematica del racconto sulla scena.

Due parole sui dialoghi e la narrazione. I dialoghi nella *Battaglia* o in *Germania morte a Berlino* sono di un'estrema concisione, condensati e compressi come se l'autore avesse proceduto per sottrazione. Cosa resta, una volta eliminato tutto quanto non sia strettamente necessario? In questi testi lo scambio drammatico eroico è sottoposto a una drastica dieta dimagrante. Scene spesso brevi si presentano come equazioni verbali, vedi l'inversione nella prima scena della *Battaglia*, dove il comunista elimina il fratello venuto a ucciderlo: il trattamento del dialogo non è drammatico, i personaggi non dissertano all'infinito di sentimenti, opi-

¹ Heiner Müller, *Hamletmaschine*, in *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 82; traduzione di Saverio Vertone.

particolarissimo. Il comandante dell'*Ouverture russa* non deve rendere conto all'autore: il suo personaggio, per riprendere una formula di Rousseau, non è al servizio del poeta.

Questi resoconti sono tutti legittimi e tutti parziali; in qualche modo liberano la rappresentazione consentendo allo spettatore di farsene una propria. Ed è fondamentale che tale liberazione resti tale dopo il passaggio degli attori e del regista. Dialogismo, polifonia, pluralità dei punti di vista, polifonia all'interno dell'io narrante, tutto mira a liberare i personaggi dalla tutela drammaturgica dell'opera, consentendo la musicalizzazione dell'ascolto, il leitmotiv, le variazioni, le inversioni strutturali, in breve una quantità di figure matematiche e musicali. È così per esempio che il personaggio di Hilse in *Germania morte a Berlino* accede a una statura inizialmente imprevedibile, e dice più di quanto fosse nelle intenzioni dell'autore.

Passare da Brecht a Müller significa passare da una concezione aristotelica dell'arte che si articola a partire dal concetto non figurativo di *mimesis* (termine tradotto successivamente nella mia lingua con due parole la cui differenza è interessante: un tempo si rendeva con "imitazione", oggi con "rappresentazione") a una concezione platonica che pone in primo piano l'accezione di diegesi, il racconto. E la diegesi in Platone riconduce alle muse e alla musica.

Non è mia intenzione affrontare questo problema da filologo o filosofo, mi limito a constatare che, a partire dal Rinascimento, con la scoperta delle leggi prospettiche e con l'avvento del dramma e dell'azione come interazione di caratteri, tutto si svolge come se lo spettacolo teatrale facesse atto di sottomissione alla concezione spazio-temporale newtoniana e alla sua rappresentazione che, tramite la geometria euclidea, aveva dichiarato guerra al racconto. O per essere più precisi, la pluralità dei racconti aggiunge alla geometria euclidea un'altra dimensione, la variabile temporale, per esempio. Questo ci traghetta dalla fisica newtoniana alla relatività, o dalla geometria euclidea a quella algebrica di Reyman e Lobacevskij. Propongo dunque di studiare e leggere l'opera di Müller tra i fuochi incrociati di quattro nozioni: la scolastica, il grottesco, la *mimesis* (ovvero la rappresentazione) e il racconto. La poetica, da Aristotele a Brecht, ha mirato alla rappresentazione o imitazione, mentre la demarcazione scolastica grottesca, la "teologia del fango" relativizza la *mimesis* attraverso la diegesi, la rappresentazione per mezzo della pluralità dei racconti. Il grottesco è ciò che torna al basso, capovolgendo i discorsi venuti dall'alto, ricorda al teologo l'esistenza del proprio corpo e conduce lo scrittore a rinunciare alla propria posizione demiurgica, alla qualifica di autore e all'autorevolezza del suo discorso. Il suo racconto non vale più di altri, i narratori che ha inventato sono suoi eguali, egli si limita ad aprire la strada a un gioco: l'algebra della rappresentazione.

Sperimentando l'ubiquità a cavallo del Muro
di Saverio Vertone

Nessun artista di questo secolo ha sperimentato l'ubiquità come Heiner Müller, metafora di una sua collocazione non soltanto geografica, politica e artistica, ma anche esistenziale. Più che di Müller bisogna parlare dello sfondo su cui si colloca questo artista tedesco che abitava nella Berlino Est, lavorava nella Berlino Ovest e quindi stava a cavallo di questa cicatrice della storia che si è formata proprio in Germania, dove questo secolo ha prodotto la neutralizzazione di due totalitarismi che si sono confrontati, si sono succeduti, si sono scontrati e alla fine sono crollati entrambi, in tempi diversi, lasciando a questo secolo che ha impiegato cento anni per tornare al punto di partenza, un panorama di macerie. Mi pare che la collocazione di Müller sia ambigua, ubiqua anche dal punto di vista dell'utilizzazione di queste macerie. Sono macerie ideologiche, culturali e politiche, sono illusioni perdute, speranze che non si sono verificate.

Secondo un verso di Constantinos Kavafis, quando Ulisse arriva a Itaca muore; noi non corriamo questo rischio. Rimaniamo vivi, nel senso che continuiamo ad avere una spinta verso il futuro ma è un futuro che comincia ad apparire molto meno carico di promesse. Non solo non arriviamo a Itaca, non crediamo più che esista. È un bene? È un male? Non lo so, forse torniamo a vivere in una dimensione che avevamo perduto perché avevamo creduto che ci fossero delle costruzioni ideali che si sarebbero tradotte in costruzioni materiali. Questa è l'Itaca che avevamo costruito artificialmente nella nostra testa e materialmente attraverso gli eserciti e i sistemi filosofici. Due totalitarismi si sono scontrati lasciando questa cicatrice proprio a Berlino, nel cuore della Germania, nel paese che è stato il centro di questa storia europea e che alla fine si è svegliato da questi incubi con un muro nella testa che poi è crollato. Müller è vissuto su questa ambiguità.

Jean Jourdheuil ha citato una tesi di Kleist sul fatto che il momento giusto per la riflessione non è prima ma dopo l'azione. Questo passaggio di Kleist è addirittura una specie di manifesto dello *Sturm und Drang*,

del romanticismo tedesco. Kleist dice: “Riflettere prima dell’azione è una cosa da latini, lo possono fare i francesi, gli spagnoli, gli italiani perché il loro piccolo razionalismo calcolatore in qualche modo cerca di prevedere i risultati di quello che fanno, ma mortifica l’impulso che contiene in sé i germi della riflessione futura”. Del resto Hegel ha detto: “L’uccello di Minerva si leva sempre al calar del sole”, cioè: prima passa il giorno, poi, nella notte, incomincia la riflessione.

Ho l’impressione che Müller, autore quanto mai tedesco, abbia esercitato una previsione di tipo latino; ha capito prima del compimento dell’azione che cosa sarebbe successo, ha riflettuto prima che si producessero i fatti. Ho l’impressione che Müller, che ha cavalcato il Muro, fosse uno dei pochi che sapesse che era un cavallo morto. Ho l’impressione che Müller — che è riuscito a capire del mondo e di questo secolo cose che pochissimi hanno capito prima della caduta del Muro — sapesse che il Muro era una divisione artificiale e fragile, un incubo più che una realtà. Ho l’impressione che non abbia mai creduto alla separazione tra Est e Ovest come una separazione definitiva.

C’è una dichiarazione di Müller del ‘46, una piccola poesia, intitolata *A-B-C*, dedicata a un’affermazione di Edgar Allan Poe. Poe ha scritto questa frase: “Il terrore di cui scrivo non viene dalla Germania, è un terrore dell’anima”. E Müller scrive: “Il terrore di cui scrivo non viene dall’anima, viene dalla Germania”. Pochi anni fa, prima della caduta del Muro, o subito dopo, o durante — adesso non saprei dirlo con esattezza — Müller si è rimangiato questa frase, ha detto: “No, viene proprio dall’anima, il terrore di cui scrivo viene dall’anima”. In questo rovesciamento c’è l’astuzia profonda di uno scrittore che sapeva fin dall’inizio che il terrore veniva dall’anima e ha continuato a crederlo e a saperlo per tutti gli anni in cui ha scritto della rivoluzione come maschera della morte e della morte come maschera della rivoluzione, chiudendo nel suo estetismo rigoroso i rottami delle ideologie e delle politiche, delle speranze di un mondo che si stava avviando a distruggere in cento anni il lavoro di un secolo.

Vorrei leggere a questo proposito una dichiarazione che Müller mi fece durante un’intervista, credo nell’89, proprio durante gli anni decisivi per la trasformazione dell’Europa: “L’impegno morale e politico deve dare per scontata la conoscenza di un confine”. Ecco l’importanza del confine, del cavallo, della cavalcatura. “Tra il bene e il male ci dev’essere uno spartiacque, magari anche un muro. Ma quando il muro è assediato da una parte e dall’altra da una marea indistinguibile, quando niente è limpido nelle idee, quando la pressione cieca delle cose è troppo forte, il muro e la morale si rompono: rimane qualcosa che bisogna per forza definire estetico, una conoscenza oscura delle percezioni primarie che riguardano la vita e la morte, la cocciuta speranza di strappare forme

all'informe. Questo sentimento è forse l'unico barlume che possa illuminare la storia di questi anni e renderla comprensibile”.

Questo mi sembra molto importante per capire l'ubiquità di Müller, non solo geografica, a cavallo del Muro di Berlino, e non solo ideologica, tra la dittatura dell'Est e il conformismo dell'Ovest, tra una società che imprigiona il corpo e una società che ottunde l'anima, tra una società in cui agli individui è proibito dire quello che pensano e una società in cui gli individui sono obbligati a pensare quello che si dice, tra il conformismo e la dittatura. Ma anche tra la forma e il contenuto dell'arte, tra la razionalità, l'armonia, il numero, l'algebra, e questa eredità di macerie, non soltanto politiche o sociali o ideologiche ma anche espressive, che duemila anni di storia e di cultura ci hanno consegnato.

Mi sembra che ci sia in Müller una tecnica raffinatissima che riesce a ridare vigore a queste macerie inserendo l'informe, il disarmonico, l'inespressivo per eccesso e per logoramento, nella camera a scoppio del verso chiuso, cioè della forma chiusa. Müller usa spesso il *Fünf-hebel*, il verso che corrisponde al *blank verse* inglese. In questa combinazione c'è un segreto esplosivo: si mette nel chiuso l'informe perché soltanto in una camera a scoppio può esplodere e ritrovare l'espressività.

Non bisogna dimenticare che Müller ha vissuto a lungo, sempre a cavallo del Muro, nella Germania Orientale, dove stranamente ci sono stati dei fermenti culturali unici per il mondo socialista. Nel '63 un grande critico praghese, Ernst Schumacher, parlando in un convegno su Kafka, pose in questi termini il dilemma tra arte, vita, letteratura ed esistenza: “Si può scegliere il realismo che è basato su una rarefazione dell'arte, oppure si può scegliere l'arte che è basata su una rarefazione della realtà”. Questa definizione di Schumacher, geniale se si tiene conto del momento e del luogo in cui veniva resa, esprime come nient'altro la tragedia di intellettuali costretti a lavorare su un concetto artistico che viene da Aristotele, come quello della *Wiederspiegelung*, del rispecchiamento dell'arte. Era una scappatoia che rivelava e rivela una dissociazione, altro cavallo su cui Müller si è seduto e ha usato per realizzare quelle forme espressive estreme che sono un miracolo nell'esaurimento dell'espressività e delle forme del contenuto di questo secolo.

In Germania Orientale è fiorita anche una strana forma di arcadia classicista. Un certo Peter Hacks, poeta e drammaturgo della Germania Orientale, sosteneva che siccome il socialismo aveva realizzato tutte le aspirazioni dell'uomo e non c'erano più problemi esistenziali, allora l'arte si poteva occupare solo di se stessa. *L'art pour l'art* era la conseguenza inevitabile del socialismo. Credo che questo esito così singolare debba essere collegato a quella drammatica dissociazione di cui aveva parlato Schumacher nel '63. Era uno dei corni che si poteva prendere con un sillogismo, con un sofisma mentale e artistico. Credo che Müller abbia

risolto il problema in termini completamente diversi. Il suo classicismo, perché lui lavora su forme classiche, è — come ho detto — la camera a scoppio in cui vengono inseriti questi detriti espressivi della storia artistica, teatrale, dell'umanità, ma è soprattutto un rifiuto di quella dissociazione perché è chiaro che scegliendo il realismo, e cioè la rarefazione dell'arte, si rarefà anche la realtà. Così come scegliendo l'arte, cioè la rarefazione della realtà, si dissolve anche l'arte. Sono due forme che portano al niente. Ho l'impressione che invece Müller abbia scelto l'intensificazione dell'una e dell'altra, attraverso questo meccanismo composito che ha fatto vincere la forma anche a vantaggio del contenuto.

L'eredità di Brecht e i testi politici
di Ernst Schumacher

Nell'universo mülleriano esiste un'entropia del politico senza la quale non sarebbe possibile non solo spiegare ma addirittura giustificare l'esistenza dei testi di questo autore. Ritengo, infatti, che tutti i testi di Müller si inseriscano in un contesto politico da cui non si può prescindere, e che dai fatti storici si possa anche trarre una chiave di lettura.

Quanto al rapporto tra Müller e Brecht vorrei limitarmi alle dichiarazioni di Müller stesso, in particolare alle interviste raccolte da Stephan Suschke col titolo *Guerra senza battaglie*. Müller dice: "Brecht era la nostra legittimazione, il motivo per cui ci si poteva schierare con la Ddr. Era molto importante perché se con noi c'era anche Brecht, era lì che si doveva restare: una buona ragione per accettare il sistema". Secondo Müller, la permanenza di Brecht nella Ddr aveva soprattutto una dimensione materiale: c'era un certo rapporto col potere, anche per il fascino che ne derivava; uno scontrarsi col potere e al contempo esserne parte, forse addirittura sottomettersi pur di esserne parte.

L'opinione di Müller costituisce già di per sé una valutazione che ci porterebbe ad affrontare problematiche attuali. Alla domanda di Suschke su cosa sia stato e sia ancora oggi importante per lui nell'approccio marxista alle opere di Brecht, Müller risponde: "Il periodo più importante per me è quello che va dagli anni '20 fino al 1933". Poi conferma la valutazione che Brecht stesso tra il '27 e il '30 dà del proprio frammento *Fatzer*: "Riflettendo su un nuovo dramma Brecht scriveva che *Fatzer*, rimasto incompiuto, aveva raggiunto 'il più alto standard tecnico' (...)". Müller è rimasto fedele a questa valutazione parlando, in seguito, anche di *Misura precauzionale*, un dramma tecnicamente paragonabile, di altissimo livello. Lo stesso Brecht, poco prima della sua scomparsa nel 1956, si era espresso in questi termini a un congresso di scrittori. Brecht a quel tempo sottolineava l'importanza delle forme brevi, del teatro agit-prop, e in tal senso riteneva che *Misura precauzionale*, per il suo carattere corale, costituisse un modello di nuova attività teatrale di tipo politico nella Ddr.

Interessanti sono anche le osservazioni di Müller sugli altri aspetti stilistici di Brecht che lo hanno stimolato. Stranamente lo hanno colpito proprio i *knittelverse* del prologo all'*Antigone*, nella versione del 1948 di Coira, che con la loro forza straordinaria facevano rivivere il *blank verse* shakespeariano nella lingua tedesca. Poi nell'intervista dichiara: "Lo *stakanovista* ha rappresentato il mio punto di contatto diretto con Brecht". Si tratta del dramma didattico andato in scena nel 1958.

Müller ricorda che anche Brecht, all'inizio degli anni '50, voleva scrivere una pièce sul muratore Hans Garbe, che col suo esempio fece innalzare le norme lavorative rendendosi così estremamente sgradito ai suoi colleghi. Brecht, però, non poteva che fallire nella stesura del dramma sull'attivista del lavoro perché, sostiene Müller, partiva dalla premessa sbagliata che nella Ddr esistesse una classe operaia rimasta intatta. "Il problema era che Brecht con le sue categorie marxiste classiche si ritrovava in una realtà che non era più comprensibile con simili strumenti critici, una realtà molto più differenziata e più complessa". Per tale ragione, sostiene Müller, Brecht non era in grado di scrivere una pièce sulla Ddr, come del resto accadeva a diversi altri emigranti che faticavano ad accettare la nuova realtà. Müller aggiunge, però, anche un'interessante critica alla drammaturgia brechtiana. "Brecht non poteva scrivere il dramma di Hans Garbe perché era rimasto legato alla vecchia drammaturgia, che prevedeva protagonisti e descrizione d'ambiente". Nell'intervista Müller definisce la drammaturgia brechtiana come fondamentalmente borghese, mentre lui stesso aveva cercato di realizzare qualcos'altro. Brecht non aveva capito la complessità della situazione nella parte della Germania postbellica chiamata Ddr, mentre la posizione di Müller nasceva proprio da questa nuova consapevolezza che il cosiddetto socialismo reale avrebbe dovuto caratterizzarsi in modo differenziato, non monolitico. A questo proposito vorrei ricordare una discussione di Brecht con gli studenti di Greifswald in cui affermò che i principi della sua drammaturgia e della tecnica di recitazione straniante potevano essere applicati al massimo al trenta per cento con gli attori allora disponibili e soprattutto con il pubblico esistente. Brecht era convinto che né gli attori né il pubblico fossero adatti alla sua recitazione straniante. Interrogato su come sarebbe stato per lui lo straniamento ideale, Brecht risponde che avrebbe fatto recitare in modo molto più rapido dando un carattere dimostrativo agli eventi e tralasciando gli aspetti secondari della vicenda. Va anche ricordato che Brecht modificò la sua teoria teatrale passando dalla formulazione di teatro epico o teatro dell'era scientifica a quella di teatro dialettico. E io sono convinto che, partendo da questo concetto e dalla sua pratica teatrale, tutta l'opera di Heiner Müller possa essere considerata come una continuazione, e in un certo senso, come la compiuta realizzazione del teatro dialettico.

È anche significativo che Müller nello *Stakanovista* e in *Die Korrektur* (La correzione) vada ben oltre quel trenta per cento nell'utilizzo di tecniche stranianti di cui parlava Brecht, tipizzando i personaggi in modo radicale, approfondendone il loro carattere individuale, ribaltando il comico in grottesco e viceversa. Se Müller puntava a una recitazione dimostrativa non era affatto in contraddizione, ma semmai in pieno accordo con Brecht. Si trattava della diretta continuazione di ciò che nel *Fatzer* era allo stato progettuale, e che per Müller costituisce ormai una necessità improrogabile. È anche interessante notare come i primi lavori registici e i primi adattamenti di Müller si ispirassero al primo Brecht. Basta ricordare l'adattamento di *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* di John Reed, nel 1957 per la Volksbühne, in cui, avvalendosi dei metodi sviluppati da Brecht, viene resa fruibile per il pubblico di allora la Rivoluzione d'ottobre.

In termini generali — e arrivo al nocciolo del problema — l'approccio di Müller, esattamente come quello di Brecht, mirava a svelare la verità, a sviluppare la coscienza, a stimolare l'azione, a rendere possibile ciò che Brecht ha definito il pensiero attivo. E così come Brecht salutò positivamente la fine del monopolio borghese in campo culturale con la creazione di facoltà universitarie per operai e contadini, allo stesso modo Müller espresse il proprio accordo con gli sviluppi della rivoluzione culturale, pronto a collaborare con il cosiddetto programma di Bitterfeld. A partire dagli anni '50, ma poi anche negli anni '60, si credeva che fosse indispensabile per la nuova arte socialista un riavvicinamento degli artisti agli operai. Il programma di Bitterfeld prevedeva la presenza nelle opere d'arte dei cosiddetti eroi positivi, che dovevano stimolare come veri modelli nel lavoro, nello studio, nello stile di vita socialista. La ragione per cui Müller e altri artisti entrarono in conflitto con la politica culturale ufficiale è da ricondurre all'interpretazione riduttiva del cosiddetto realismo socialista, al fatto che si prescriveva agli artisti di riflettere nelle loro opere aspetti ben precisi dell'esistente condannandoli a un teatro d'imitazione. Bisognava smussare i reali conflitti ancora esistenti, e glorificare il socialismo reale; ecco come nacquero le divergenze tra Müller, allievo e seguace di Brecht, e la politica culturale ufficiale.

Il primo conflitto scoppiò virulento con la messinscena dell'*Emigrante o la vita in campagna* nel '61, poco dopo la costruzione del Muro. A questa pièce che affronta il tema della riforma agraria nella Ddr venne contestata un'erronea rappresentazione dell'evoluzione storica. Allo spettacolo, con la regia di Tragelehn, si rimproverò di aver messo alla berlina dei funzionari di partito e, in generale, un atteggiamento irriverente verso il potere dello Stato. Tragelehn, il regista, venne mandato a lavorare in produzione e Müller fu espulso dall'Associazione degli scrittori benché egli, su consiglio di Helene Weigel, avesse rilasciato

un'autocritica. Il secondo strappo si verificò in occasione dell'adattamento del romanzo *L'orma dei mattoni* di Erik Neutsch, che parlava di una brigata socialista di muratori. L'adattamento di Müller fu pubblicato nel '64 dalla rivista dell'Accademia delle Arti "Sinn und Form", ma all'undicesimo plenum del Comitato centrale del partito, nel dicembre dello stesso anno, Müller venne aspramente criticato per l'utilizzo di espressioni inopportune e per le metafore usate per raffigurare la funzione e la situazione degli operai nella società. Particolarmente offensiva fu giudicata la metafora secondo cui il socialismo reale era un traghetto tra l'Era glaciale e la comune. L'allora relatore Erich Honecker, che alcuni anni dopo sarebbe diventato Segretario della Sed, l'interpretò come un insulto e un'offesa al socialismo reale.

Vengo ora al secondo punto. Müller, nonostante le brutte esperienze, le critiche e l'espulsione dall'Associazione degli scrittori, non ha mai assunto atteggiamenti antagonisti, non ha mai preso le distanze, in senso politico, dal socialismo reale. Il lavoro teatrale ha sempre significato per lui una partecipazione attiva all'emancipazione delle masse da tutte le condizioni di schiavitù, tanto per citare Marx. La Sed, il partito unico, negli anni '60 aveva chiamato le masse a misurarsi, così si diceva, con la rivoluzione tecnico-scientifica, ricorrendo per esempio alla cibernetica. Il problema centrale era l'evoluzione verso un modo moderno di produrre con l'impiego dei computer. Su quel periodo storico, Gerhard Winterlich, uno scrittore operaio della raffineria di Schwedt an der Oder, scrisse tra il '65 e il '66 una pièce dal titolo *Orizzonti*. Si trattava di una sorta di variazione del *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare in cui i lavoratori della raffineria, in stato di sonnambulismo durante una notte d'estate, iniziavano a scambiarsi i propri ruoli riuscendo così a riconoscere sia gli aspetti positivi che quelli negativi di ogni progetto. Quando Benno Besson, allora al Deutsches Theater ma presto direttore artistico della Volksbühne, scoprì la pièce diede a Heiner Müller il compito di farne un adattamento per la Volksbühne di Berlino Est. Müller accettò il compito con entusiasmo perché considerava quella trasformazione di un teatro operaio in uno spettacolo professionale come un'ottima occasione per realizzare un nuovo rapporto tra i creatori e i fruitori delle opere d'arte, insomma tra artisti e pubblico.

Cito un'affermazione di Müller di quegli anni: "Il teatro, coi propri specifici strumenti, ha il compito e l'opportunità di relazionarsi al grande processo della realtà sociale sia in modo diretto che seguendo percorsi più complessi. Gli operatori teatrali e il pubblico dovrebbero diventare un unico grande collettivo creativo". Queste parole non fanno altro che riprendere la teoria brechtiana che vede nel teatro uno strumento per contribuire alla trasformazione della realtà, per quanto Müller assuma una sua posizione specifica sottolineando con forza, per lo meno con

più forza di quanto avvenisse in precedenza, che la liberazione della società presupponeva la libertà e la liberazione del singolo, insomma un esplicito richiamo all'individuo. Purtroppo, la messinscena di *Orizzonti* alla Volksbühne con la regia di Benno Besson nel '69 non fu un successo. A posteriori Müller ha interpretato le scelte registiche dicendo che Benno Besson, per la prima volta, aveva voluto realizzare un teatro politico povero rinunciando a una scenografia fantasiosa. Non è questo il luogo per valutare queste affermazioni. Vorrei solo menzionare la differenza nelle scelte. Besson, negli anni della sua direzione artistica della Volksbühne, ha sempre sostenuto il teatro operaio della Fabbrica di lampadine di Berlino e di altre aziende alle prese con i drammi didattici di Brecht con la conferma delle ipotesi di classe che ne derivavano. Ha anche valutato positivamente le coproduzioni tra teatri e fabbriche, considerate stimolanti per il lavoro teatrale e specificamente per il teatro professionale. Müller, nello stesso periodo, se ne andò dalla Volksbühne e stipulò un contratto col Berliner Ensemble, che a quel tempo, sotto la direzione di Ruth Berghaus, cercava di trovare nuovi talenti e un nuovo modo di far teatro.

Nella pièce *Cemento*, anch'essa una rielaborazione, scritta nel '71 e andata in scena nel '73, Müller ha cercato di storicizzare la creazione di nuove condizioni produttive e al contempo di nuovi rapporti sociali tra i sessi. Subito dopo quest'opera inizia la rottura: egli cercherà in modo sempre più marcato di prendere le distanze, interiormente, dal materialismo storico, ma non ancora da quello dialettico. Ma tra gli anni '60 e '70 si fa sempre più evidente la sua distanza dal materialismo dialettico e storico, che ormai definisce determinismo storico. Müller non crede più che l'affrancamento degli oppressi sia una necessità storica ineludibile. Evidentemente non crede più nell'inesorabile evoluzione dell'umanità dalle società primitive alla civiltà, dalla barbarie alla condizione umana, dalla società borghese a quella socialista. Questo dubitare del determinismo storico lo ha condotto a una visione antropologica della Storia che culmina nel riconoscere fatalmente — e questo è il nocciolo della questione politica in Müller — come tutte le conformazioni sociali mostrino una sostanziale affinità: tutte si reggono sulla violenza e portano alla catastrofe. Una rottura radicale con la concezione del mondo marxista.

Siamo di fronte all'equiparazione, alla convergenza di tutte le forme sociali nel loro basarsi su rapporti di dominio e nel fatto che sfociano ineluttabilmente in catastrofi autodistruttive. Se proviamo a seguire questa concezione di Müller, l'unico progresso possibile nella storia non può che derivare da una globalizzazione della violenza e dalle catastrofi umane che ne risulterebbero. Al posto dell'ottimismo storico-materialistico subentra il pessimismo storico che abbiamo conosciuto nei filosofi

tardoborghesi e nei *nouveaux philosophes* francesi, quasi sempre ex marxisti. Il primo a individuare il pessimismo storico di Müller fu il filosofo tedesco Wolfgang Harich. Harich, a causa dei suoi rapporti con la socialdemocrazia, era stato condannato, dopo l'ottobre del '56 e i fatti d'Ungheria, a otto anni di prigione. L'occasione della polemica che Harich inaugurò su "Sinn und Form" nel '73 fu la rielaborazione operata da Müller sul *Macbeth*, andata in scena nel '72 al teatro di Brandeburg. Harich ha formulato una critica molto precisa e in sé conclusa dei cosiddetti modernismi linguistici coi quali Müller avrebbe falsificato la traduzione di Schlegel e Tieck della pièce shakespeariana. Ma l'aspetto centrale della critica era un altro: Müller aveva trasformato il *Macbeth* in una moderna ripresa della filosofia di Schopenhauer. E il peggio era che l'orrore rappresentato, che mina la società, sarebbe inerente anche al socialismo come sistema politico di dominio. Harich invece affermava: "Le ingiustizie della società sono o l'eredità della preesistente società feudale e borghese, oppure sono ancora i resti dell'arretratezza del socialismo". Ma il filosofo aveva individuato che per Müller l'orrore sociale era tipico sia del socialismo come delle precedenti conformazioni sociali. Harich analizzò anche le metafore usate da Müller — il mondo inteso come macello, il barbaro annientamento dei contadini che Müller inserisce nella pièce, la perversa corruzione degli uomini a opera del potere — tutti punti critici che portavano alla conclusione che Müller ormai vedeva preclusa per sé e per i suoi spettatori: la possibilità della speranza in un futuro migliore. Il testo della polemica di Harich era intitolato *Il dingo fuggito, la zattera dimenticata*. L'autore alludeva al mondo australiano in cui gli abitanti si erano ormai dimenticati del fatto che i loro antenati erano arrivati da Giava a bordo di zattere; quel dimenticare equivaleva a una drammatica perdita di una parte della cultura, così come i dingo, trasportati anch'essi da Giava, si andavano trasformando da animali domestici in lupi. Alla fine del suo testo concludeva in modo enfatico: "Opponiamoci a che si ripetano simili perdite nel patrimonio culturale nel nostro tempo" e chiedeva polemicamente ai lettori e agli artisti: "Signori, voi per chi lavorate?"

Müller, come abbiamo visto, prendeva le distanze dalla concezione ufficiale della Storia, ma così facendo si distanziava anche dalla visione di Brecht. Brecht non ha mai creduto che con la vittoria sul fascismo, la guerra e la dittatura fossero ormai bandite dal mondo. Ma anche nei momenti più conflittuali della guerra fredda non ha mai dubitato della forza storica del socialismo reale. La vittoria del comunismo in Cina rappresentava per lui l'evento storico più significativo dopo la Rivoluzione d'ottobre e l'avvento della rivoluzione mondiale era per lui solo una questione di tempo. Anche le deformazioni del socialismo a opera dello stalinismo le definì una malattia infantile del comunismo.

L'assunzione di una posizione fondamentalmente antagonista attraverso la critica del determinismo storico e l'antropologizzazione della storia e dell'immagine dell'uomo renderà Müller appetibile ai paesi occidentali. Fino agli anni '70, Müller non era un autore interessante per quei paesi. Le critiche ideologiche e le misure repressive subite nella Ddr furono usate dalla critica per stigmatizzare la cultura e la politica del paese socialista. Ma ora, il suo fondamentale distacco da una teologia secolarizzata della liberazione dei lavoratori di tutti i paesi (e reciprocamente il suo procedere verso una teologia della maledizione dell'uomo nella sua esistenza terrena) gli conferivano per il mondo occidentale i caratteri di un nuovo guru della *no future generation* cresciuta all'ombra di un folle riarmo sia a Ovest che a Est.

La domanda che ci si pone è perché Müller abbia compiuto questa svolta in quegli anni. L'affermazione di Jean Jourdheuil, secondo il quale questa svolta è riconducibile all'immobilismo che ha colpito la società socialista negli anni '70, contiene qualcosa di vero, ma non risolve la problematica più profonda. Una problematica che i müllerologi della Germania occidentale hanno cercato di affrontare ricordando i momenti ossessivi vissuti da Müller nella sua infanzia. Vorrei dire soltanto che la polemica contro Müller, nonostante il suo dichiarato e evidente distacco dalle concezioni fondamentali del materialismo storico, non è più stata sollevata apertamente nella Ddr. Il problema è stato semplicemente rimosso. Inoltre, si verificava un singolare scompenso temporale. Mentre Müller nel '77 scriveva *Hamletmaschine*, andavano contemporaneamente in scena le pièce vietate di un tempo, mentre quelle caratterizzate da una visione antropologica, fatalistica, e storicamente pessimistica sono state rappresentate solo negli anni '80. Alcune pièce sono state rappresentate nella Ddr soltanto dopo l'89. Che la polemica non sia più scoppiata apertamente dipende in larga misura dalla situazione del paese negli anni '70. Si viveva un cambiamento paradossale: mentre il paese veniva storicamente riconosciuto cominciava al suo interno una sorta di svalutazione della propria storia dovuta a influssi provenienti dall'Ovest che si credeva di aver eliminato con la costruzione del Muro. Una tale evoluzione ha fatto sì che gli ideologi ufficiali della Ddr riconoscessero le problematiche sollevate da Heiner Müller ma non potessero più condurre un'aperta polemica contro di lui. D'altro canto, essi si attenevano ad alcune dichiarazioni di Müller con le quali potevano dichiararsi in accordo. Per esempio la sua concezione dell'evoluzione politica del terzo mondo. La rivoluzione veniva in un certo senso dislocata dall'Occidente ai paesi poveri. Personalmente credo che sia una chimera. E che sia una nuova versione del terzomondismo e del rivoluzionarismo romantico. Ma a prescindere dalla mia opinione, giusta o sbagliata che sia, credo che il doppio gioco che si era instaurato fosse un fenomeno

molto complesso, che non sfociò più in uno scontro aperto con Müller.

Vengo così agli ultimi aspetti della mia relazione, che riguardano il crollo del socialismo. In un certo senso, il valore d'uso politico di Müller è sensibilmente diminuito a partire dalla riunificazione dei due stati tedeschi. Prima lo si è voluto sfruttare come un'utile marionetta da entrambe le parti. Ora invece, l'orientamento è radicalmente mutato perché il pessimismo mülleriano risulta ben poco adatto sia alla rifunzionalizzazione dei valori borghesi o a una convalida del capitalismo reale, sia a ipotesi analoghe esistenti nel socialismo reale. In un certo senso, sia Müller che Brecht sono oggi parimenti forti e parimenti deboli. Brecht deve il suo ritorno in auge (da qualche tempo è di nuovo in voga) alla più grande sconfitta dei suoi ideali che si potesse immaginare nella realtà storica. D'altro canto, gli eventi storici hanno confermato la visione pessimistica del mondo di Müller. Se si prende atto di questo come di una nuova situazione reale, bisogna anche convenire che, negli aspetti estetici, in ciò che è specificatamente artistico, Müller ha fatto più di Brecht. Müller ha realizzato in modo radicale l'esigenza posta da Brecht di sviluppare mezzi estetici sempre nuovi, sempre più efficaci. Ha elaborato le proprie scelte estetiche non tanto sulla base di un'oggettivazione, quanto di una soggettivazione della prospettiva dell'autore che, alla fine del suo percorso, vede coincidere voce creativa ed esistenza. Müller ha iniziato il suo riduzionismo estetico con la frammentazione dello svolgimento drammatico. Ha poi continuato col collage, col montaggio di scene eterogenee; ha dato carattere laconico all'espressione linguistica, ha sfruttato le forme espressive e percettive dei nuovi media audiovisivi. Da un lato lo sviluppo del laconismo, dall'altro un'ipertrofia metaforica nell'articolazione linguistica. *Hamletmaschine* è in questo senso un'opera classica. Proprio per il suo carattere compresso e la composizione non lineare quest'opera si sottrae a un'autentica rappresentazione teatrale. Ma proprio tali capacità ricettive — il nudo riprodurre e riformulare la realtà — possono nuocere all'arte di Müller. Più concretamente, Müller ripropone qualcosa che Brecht voleva superare. Brecht ha affermato: "Noi dobbiamo trasformare una piccola cerchia di esperti in una grande cerchia di esperti". Ritengo che sia questa la ragione per cui Brecht si limitava a usare solo un trenta per cento dei meccanismi di straniamento. Se si fa uso dei meccanismi stranianti messi a punto da Müller ci si preclude necessariamente l'accesso di larghe masse alla sua opera. È interessante notare come Müller stesso, quando ha messo in scena Brecht o le proprie pièce, abbia rinunciato a far un uso generalizzato dello straniamento. La cosa è stata evidente soprattutto nella rappresentazione di *Fatzer* al Berliner Ensemble, ma anche nelle regie delle sue opere da lui realizzate al Deutsches Theater. Paradossalmente, la perfezione estetica della drammaturgia mülleriana da un lato ne-

cessita del completo sviluppo e dell'autonomia del teatro, dall'altro si schiude soltanto alla comprensione di un pubblico colto. Così si restaura e si rafforza il monopolio culturale di una classe e si abbandona definitivamente la rivoluzione culturale per cui ci si era battuti. Voglio dire che in questo modo si evidenziano le aporie, non di un singolo autore, ma di tutti gli artisti di questa fase conclusiva del secolo. Quello che ammiro sul versante del contenuto nelle opere di Müller e che costituisce il suo merito più duraturo — quello che ha realizzato più radicalmente o almeno nella stessa misura di Brecht — è il suo essersi sottratto alla mistificazione e alla visione sminuita della realtà. Qui ritroviamo la sua attitudine più forte: Müller ha rivoluzionato l'arte proprio perché ha voluto raggiungere la verità, la propria verità. Che questa verità sia in contraddizione con la visione materialistica difesa da Brecht lo si deve soltanto agli sviluppi storici di questo secolo. Brecht ha partecipato alla nascita del socialismo, Müller alla sua decadenza. Müller ha reagito come il giovane Brecht. Il giovane Brecht ha scritto nella poesia *Per il povero B.B.*: "Spero, nei terremoti che verranno, di non lasciar spegnere i miei sigari". Müller ha vissuto quei terremoti, e per fortuna non ha lasciato spegnere i suoi sigari. Credo che in questa sua attitudine ci sia qualcosa che ammireremo sempre e che gli conferisce il rango di un nuovo classico.

Ddr pallida madre (drammaturgia e provocazione)
di Pasquale Gallo

Tentare la *reductio ad unum* del teatro mülleriano è vano, come già annunciava Jean Jourdheuil alcuni anni fa nel saggio introduttivo a *Hamletmaschine* nella traduzione pubblicata da Ubulibri. La sua complessità, la multiformità e l'ampiezza delle sue suggestioni sono tali da sfuggire a ogni classificazione. Si può, tutt'al più, tentare d'individuare alcuni cardini che servano da orientamento senza pretendere di dominarne appieno le implicazioni. Il confronto con la realtà dell'ex Ddr è uno di questi, un confronto senz'altro arduo, sofferto, accettato da Müller con impegno e passione pur nel pieno rispetto della propria autonomia intellettuale. Un rapporto teso a contribuire alla realizzazione del socialismo con gli strumenti di una lucida critica costruttiva al cui fondo si cela un gesto esclusivo, quello della provocazione, una provocazione che rifugge sia dalla platealità delle accuse che dall'intangibilità dei giudizi nonché dall'univocità delle soluzioni, proponendosi in maniera chiara, motivata, aperta al confronto.

Proprio per queste sue qualità, per la capacità di prospettare contraddizioni, di additare responsabilità e porre interrogativi, la provocazione può assurgere a una delle categorie fondanti del teatro mülleriano, una categoria che decreta tutt'oggi la grande dignità intellettuale e artistica del nostro autore, ma che non bisogna dimenticare quanto e come fosse avversata negli anni della Ddr. Le vicende censorie nei confronti di *Filottete*, di *Der Bau* (Il cantiere) e di *Die Korrektur* (La correzione) ne sono una prova. La provocazione in Müller è dunque, più che un'arte, una struttura mentale che si dipana secondo le movenze e le forme di quel materialismo dialettico di cui l'autore appare perfettamente padrone. Se mi si perdona l'espressione accademica, si potrebbe parlare di una sorta di "dialettica della provocazione" in cui i termini delle contraddizioni, le tesi e le antitesi, vengono fatti collidere sulla scena attendendo che una loro possibile sintesi nasca sotto il segno auspicato dall'autore. In quest'ottica non sono dunque i temi, tutti tratti dalla piatta e banale quotidianità tedesco-orientale, a costituire l'originalità della

prima produzione mülleriana, bensì la prospettiva in cui essi vengono inquadrati: osservare da un diverso punto di vista, scavare a fondo le cause, guardare oltre le quinte, scavalcare steccati per poter dialogare francamente sia con il pubblico che con il potere.

Tale intento provocatorio, già presente nel giovane Müller, si articolerà e si affinerà sempre di più man mano che il regime si sottrarrà al dialogo, mostrando di volta in volta il viso ferreo della repressione o quello ipocrita delle lusinghe. È il caso dello *Stakanovista*, in cui si affronta d'impatto l'icona dell'eroe del lavoro socialista. Qui si pone una pesante ipoteca sulla sua fungibilità politica e morale. Se in conclusione si assiste a una conciliazione tra Balke e il suo antagonista morale Karras, questo non accade per amicizia ma per necessità storica, mentre sul protagonista Balke aleggia il tragico retaggio della *Deutsche Miser*. Quello che ufficialmente è osannato come modello del lavoro socialista continua a essere costrittivamente un delatore, così come lo era stato durante il nazismo. Pur essendo cambiato il corso della storia non paiono mutati i meccanismi di coercizione del potere, osserva preoccupato Müller, che in una intervista a riguardo nel '76 preciserà come dopo il '45 si fosse felici di chiunque si comportasse come un suddito e fosse disposto a intraprendere il nuovo corso.

Se in Balke traspare la pesante eredità prussiana della supina accettazione dell'autorità, per cui si può parlare di ambiguità della provocazione, in *Traktor* essa diventa di una razionalità adamantina pur conservando come bersaglio l'eroismo del lavoro. Al trattorista, monco per aver sfidato un campo minato, l'etichetta di eroe del lavoro risulta opprimente. Stretto nella morsa della necessità storica e del diritto all'autoconservazione, sfugge a tale logica tramite l'ingegno. "Il trattorista fa una scoperta che rende superflui gli eroi". L'aratura del campo minato per mezzo di un cavo collegato al trattore che permette di non calpestare la superficie minata, è quella sintesi dialettica che supera e racchiude le due istanze, quella storica e quella individuale. Essa afferma inoltre che il lavoro non può e non deve essere fonte di atti sacrificali, così come il vero atto eroico sarà quello dell'ingegno umano. Dimostrando l'antitesi di fondo tra eroismo e lavoro Müller giunge a invalidare anche la produttività economica di uno di quei simboli più cari al socialismo reale.

Se nei confronti degli inizi della Ddr la provocazione mülleriana si è vestita di ambiguità e razionalismo, dinanzi alla collettivizzazione delle terre scende in campo coi panni dell'ironia. *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Land* (L'emigrante o La vita in campagna), poi rititolato *Die Bauern* (I contadini), oltre a illustrare le tappe dell'abolizione della proprietà privata nelle campagne smentisce l'immagine ufficiale di una marcia trionfale del socialismo. La vis comica che sprigiona il rappresentante del partito Flint è l'esatto opposto dell'immagine desiderata dalla

Sed. Ottuso, goffo, ingenuo, costui è un piccolo borghese disarmato nei confronti della stringente retorica di von Drak, che reclama una pienezza di vita impossibile nella Ddr. L'istanza del "si vive una volta sola", pur se proposta nella forma esasperata del baaliano Fondrach, è il risvolto di un'esigenza che emerge prepotentemente anche in Flint e nella popolazione della Germania orientale presentandosi quale vera e propria *quaestio* provocatoria. Lo stesso desiderio di felicità immediata, di auto-realizzazione, che in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Land* è presentato in forma ironica, permea anche i personaggi di *Der Bau* (Il cantiere). Qui sono la rivoluzione tecnico-scientifica e il nuovo sistema di pianificazione di direzione a essere messi sotto accusa: la provocazione è totale. Ai personaggi di *Der Bau* quell'immenso e caotico cantiere che era la Ddr appare come un inferno di contraddizioni da cui è impossibile uscire politicamente. L'unica via di riscatto, sembra dire Müller, è quella che conduce attraverso un doloroso processo di autocoscienza a un rinnovamento individuale, accettando lo status quo. Splendida per pregnanza e sinteticità la metafora del brigadiere Barca: "Sono io il traghetto tra l'era glaciale e il comunismo". Critica di un perverso concetto di progresso che aliena i suoi fautori, critica di una ragion di stato ridotta a mera divoratrice di utopie e critica di tabù letterari della burocrazia culturale si saldano in quest'opera fino a formare un immenso mosaico delle contraddizioni insite nel socialismo reale. A sostenere il peso di un tale atto d'accusa una congerie di reminiscenze letterarie che spaziano dall'epica omerica al genio shakespeariano, dalla cosmogonia majakovskiana all'allegoria dantesca, componendo un disegno ispirato alla difesa tanto appassionata dei contenuti umanisti dell'utopia comunista quanto scettica sulla loro realizzabilità.

Dismissa con *Der Bau* la speranza di un dialogo sull'immediato, ecco che la provocazione mülleriana batte nuove strade, s'inoltra indietro nella storia indagando i perversi meccanismi del potere, aprendo ferite rchiuse troppo in fretta, scovando responsabilità in attesa. Mi riferisco a *Filottete*, *Cemento*, *Mauser*. La provocazione diventa pungolo, lama, bisturi, fino a trasformarsi in una frusta emotiva che si serve dell'onirico per scuotere le coscienze ormai abituate come gli struzzi — cito Müller — a infilare la testa nella sabbia. Questo è quanto pervade *Germania morte a Berlino*. Gli incubi berlinesi da Federico II di Prussia fino a Hitler e Stalin, fantasmi di un passato incombente sui comportamenti quotidiani, si alternano al rimpianto per le occasioni mancate — Karl Liebnicht, Rosa Luxemburg — così come la piatta prassi del socialismo reale si alterna, nel delirio finale di Hilse, al trionfo delle bandiere rosse sul Reno e nella Ruhr. Una provocazione onirica dunque, giocata emotivamente tra incubo e delirio, che sospinge per sempre l'utopia comunista nel mondo delle illusioni.

Il crollo del Muro e la definitiva scomparsa della Ddr daranno ragione allo scetticismo mülleriano circa la perfezionabilità del sistema, sgombrando al tempo stesso il campo da ogni speranza di una sua riforma democratica guidata dagli intellettuali. Lo smarrimento in quei giorni è pressoché totale, eppure Müller, con il coraggio e l'intelligenza che lo contraddistinguono, riemerge provocatorio come sempre non appena si posa la polvere degli eventi.

Alla poesia, come altre volte in passato — per esempio per *Der Bau* sono fondamentali le liriche *Ulyss* o *Lektionen* o anche *Bilder* — alla poesia, dunque, affida ora una sorta di inventario personale di quanto non è andato perduto. Dalla seconda redazione della lirica intitolata *Fernsehen*, nel '92, riemergono Brecht, il proprio teatro, la Ddr pallida madre nel volto segnato del dittatore Honecker e, attraverso l'autocritica, la dialettica. Un sistema di pensiero, questo, ancora capace di analizzare il mondo, ancora strumento di speranza in grado di dar forza all'utopia. Un'utopia forse non più comunista, forse un virus che scompare per riapparire chissà quando e chissà dove. A proposito di questa utopia cito l'ultima parte di *Fernsehen*: “Segnavia attraverso la palude che già allora cominciava a chiudersi sulla passeggera fossa dell'utopia, la quale risplenderà ancora forse quando il fantasma dell'economia di mercato che ha sostituito lo spettro del comunismo mostrerà ai nuovi clienti la sua fredda spalla, ai liberati il ferreo viso della sua libertà”. La dialettica, professata come elemento di provocazione, sarà dunque garanzia di un modo altro di pensare, fede pragmatica e non metafisica, speranza di riscatto immediato e non ultraterreno. Per tali ragioni forse più che come “televisione”, *Fernsehen* andrebbe inteso come “vedere lontano”.

Müller non ha una teoria del teatro, o meglio, è a cavallo tra più di una teoria del teatro, tra più di un'idea di teatro. L'aspetto più evidente del suo rapporto tecnico con il teatro è quello della cosiddetta poetica del frammento, ma bisogna fare attenzione a non ridurre la misura del rapporto di Müller con il teatro a una poetica del frammento. *L'Orazio*, per esempio, è una struttura drammaturgica perfetta, una microstruttura che potrebbe essere analizzata anche con i modelli della retorica classica, e credo che vedendola rappresentata avremmo l'impressione di trovarci di fronte alla negazione della poetica del frammento. Certo, c'è anche il frammento, ma ha una funzione significante: il frammento, proprio come il mito, rinvia a ciò che rimane dopo la distruzione. Siamo a cavallo fra molti modi diversi di usare il teatro, anche se, come vedremo in seguito da una citazione di Müller stesso, esiste un'indicazione precisa sul senso del mezzo teatrale.

Il suo essere a cavallo, del resto, non ha bisogno di essere dimostrato. In *Der Bau (Il cantiere)*, scritto nel '63 ma rappresentato soltanto nell'80 a causa della censura, c'è una battuta molto significativa. Un muratore ribelle dice al segretario del distretto: "Mi congratulo per il muro di protezione, avete guadagnato qualcosa ma il vostro è un colpo basso. Se avessi saputo che stavo costruendo qui la mia prigione, avrei piazzato dinamite in ogni parte della barricata".

Tornando all'idea del teatro di Müller, credo che sia necessario chiarire il rapporto, l'eredità — anche se la parola eredità potrebbe portarci fuori strada — con Brecht. Il rapporto fra Müller e Brecht è individuabile in un punto preciso dell'opera di Brecht. Si tratta di un'opera incompiuta, scritta nel 1930, che è stata messa in scena per la prima volta da Heiner Müller: *Fatzer* o, più esattamente, *La rovina dell'egoista Johan Fatzer*. In alcuni saggi Müller parla a lungo di quest'opera di Brecht, che qualche critico ha indicato come una continuazione di *Tamburi nella notte*. Müller ci dà un'indicazione molto precisa, in apparenza paradossale: secondo lui *Fatzer* è affine al *Galileo*, in quanto entrambi pongono

una questione personale di Brecht. C'è anche un altro motivo per cui *Fatzer* piace a Müller: è un frammento, un'opera non compiuta, un'opera che forse Brecht si accorge di non riuscire a concludere, che rimane su un terreno sperimentale. Il dramma di cui stiamo parlando è imperniato sulla trasformazione, rimasta incompiuta, di un individualista anarchico in un essere sociale. Johan Fatzer è un soldato che insieme a tre compagni, tre commilitoni, ha disertato verso la fine della prima guerra mondiale. Brecht ce lo mostra mentre vaga alla ricerca di viveri per sé e per i suoi compagni. Nel corso della sua ricerca in un paesaggio di sconfitta, Fatzer cerca di scoprire intorno a sé i segni di protesta e di scontento che prova lui stesso, ma non ne trova; anzi, alcune donne che fanno la coda per comprare il pane gli danno del disfattista e del provocatore. Per molti non è chiaro quale fosse la vera intenzione di Brecht: quella di giustificare l'individualismo anarchico del protagonista o quella di sostenere l'esortazione a unirsi per cambiare il mondo.

All'interno di quest'opera c'è una frase che Müller sottolinea e che mette in luce il sottile anello di congiunzione fra la sua opera e questo testo particolare: "è necessario toccare il fondo". La bilancia perennemente oscillante tra la disperazione anarchica e l'ottimismo della collettività che vuole cambiare il mondo trova il suo punto di equilibrio in questa volontà, in questa necessità di toccare il fondo. Allora toccare il fondo vuol dire conoscere le cose a fondo. Soltanto toccando il fondo delle cose, soltanto conoscendole a fondo, soltanto attraverso una disperazione cosciente si riesce a uscire da questa impasse, a mantenere in equilibrio i piatti della bilancia. In questo senso si può dire che Heiner Müller ha raccolto una parte molto speciale, molto particolare e molto esclusiva dell'eredità di Brecht.

Come dicevo, c'è un'altra dichiarazione esplicita di Heiner Müller sulla peculiarità del teatro rispetto agli altri mezzi di comunicazione. Parlando di *US* di Peter Brook, Müller racconta questa scena: un attore si presenta sulla scena con una scatoletta da cui tira fuori una farfalla, bella, viva, svolazzante; poi estrae un accendino dalla tasca della giacca, le dà fuoco e la farfalla brucia viva sulla scena. Uno scandalo, uno scandalo più forte di mille morti in televisione. Queste sono le possibilità del teatro e forse è proprio in un'immagine come questa che si esprime l'idea di teatro di Müller.

Quando Müller si mette la maschera
di Giorgio Manacorda

La prima didascalia di *Filottete* — che è anche la prima riga del primo dramma didattico — recita: “Interprete di Filottete con maschera di clown”. La didascalia che chiude la premessa che apre il testo dice: “Il clown si toglie la maschera. La sua testa è un teschio”. Credo che questa didascalia iniziale non si capisca bene se non si avvicina alle *Anmerkungen* finali del *Filottete*, nelle quali si dice che, nella pausa successiva all’uscita di Ulisse e Neottolema, due clown (gli interpreti di Ulisse e di Neottolema) dovranno combattersi con spade di legno. Allora la didascalia iniziale non riguarda soltanto il clown come maschera generica che rinvia a una scissione tra l’apparire e l’essere. Quell’indicazione iniziale non è una generica didascalia relativa all’insensatezza della vita, per cui tutto è maschera e sotto la maschera c’è solo la morte come unica verità. L’ultima didascalia riduce il nichilismo assoluto della prima perché dice che fuori dalla recita, nell’intervallo, in piena luce, i due attori che avevano recitato la vita sono dei clown, figure che si levano e si mettono la maschera, al limite tra la vita e la morte. Ma perché Filottete, l’unico che non si mette la maschera e che quindi non se la toglie, non è un clown? Perché Filottete sembra fuori della logica del nichilismo, dell’intercambiabilità, della fungibilità infinita.

Percorro rapidamente gli altri tre testi da analizzare — *L’Orazio*, *Mauser* e *La missione* — tenendo presente questo fatto formale della maschera.

Nell’*Orazio* la fungibilità globale sembra evidente. La nota finale è chiara: “L’attore che ha recitato il suo testo o esaurito la sua scena torna alla sua posizione di partenza; oppure cambia parte. (Dopo la battaglia gli albanì diventano romani, cioè il popolo di Roma che accoglie il vincitore. Dopo l’assassinio due soldati romani diventano littori, eccetera)”. E poi maschere: “maschere di romani e di albanì, maschera della sorella, maschere di cani”. “Una volta ucciso l’Orazio” — una volta caduta la maschera — “l’attore che lo interpreta può essere sostituito da un manichino”. Quindi, un attore può fare la parte di un altro, girano le ma-

schere e quando un personaggio muore la morte lo riduce a un manichino, ovvero a qualcosa di molto simile a una maschera. Siamo all'azzerramento della dimensione umana, a quella che una volta si chiamava la reificazione. Contrariamente all'indicazione iniziale del *Filottete*, non si tratta di una reificazione assoluta, metafisica, ma di una sorta di nichilismo relativo, se così si può dire, storico.

Infatti *L'Orazio* è una metafora del socialismo reale in cui l'identità del singolo, il suo spessore individuale, esiste solo in relazione al sociale. L'Orazio è un eroe o un assassino a seconda di come viene vissuto o giudicato dalle masse che lo esprimono. C'è chi gli applica la maschera dell'assassino e chi gli applica quella dell'eroe. Questo spiega la presenza di tante maschere: gli attori escono dal gruppo, acquistano un'identità, una maschera, e poi rientrano nel gruppo. Anche l'Orazio rientra nel gruppo e lascia sul terreno la maschera del proprio corpo. Ho parlato di nichilismo negativo perché l'ancoraggio a una scelta storica limita la fungibilità infinita delle maschere. Se dietro tutto questo c'è la logica "comunista" secondo la quale le masse esprimono individualità funzionali alla causa — quindi transeunti e anonime in quanto la matrice dell'identità rimane nelle masse, nel popolo, nella nazione o comunque in un'istanza collettiva — il singolo non può essere che un epifenomeno, un dettaglio della maschera complessiva, un dettaglio della maschera eroica. Eppure l'Orazio è anche un assassino. La sua identità si situa in uno spazio intermedio in cui non c'è nulla, neppure le maschere. Ma è proprio questo che fa di lui un manichino, un oggetto, una maschera. Eppure, per fortuna, è anche un assassino, cioè un individuo.

Questa tematica dell'assassinio ci porta a *Mauser*, in cui uccidere per la causa non ha più nulla di eroico: uccidere per la rivoluzione non è più nobile, è un lavoro. La metafora della rivoluzione del socialismo reale arriva così a svelarsi, a mostrare la sua tragica realtà. Fra i moltissimi passi che si potrebbero citare cito questo:

L'uomo è il nostro lavoro:
Lui, lo sconosciuto che sta dietro le maschere
Sepolto nel letame del suo lungo passato,
Lui, che pure è reale sotto la lebbra, e vivo
Sotto le stratificate pietrificazioni.
E la Rivoluzione
Gli strappa la maschera
Cancella la lebbra, lava via tutto il letame
Pietrificato della sua storia, che è la sua
Immagine.

Qui siamo di fronte a una mistificazione totale, quella della grande maschera della rivoluzione (non dimentichiamo che si tratta di una rivo-

luzione fatta quarant'anni prima, quindi siamo alla maschera della maschera della maschera). La grande mistificazione è uccidere per una rivoluzione che non c'è più e che è diventata un puro nome, una pura maschera. Così il protagonista è ridotto a una specie di serial killer, eroe del lavoro della morte, che non deve strappare la maschera agli altri uccidendoli, ma deve strappare a se stesso la maschera della rivoluzione. Sotto la maschera scorre il sangue della rivoluzione o forse, come vedremo fra poco, il sangue è la maschera della rivoluzione. Questo comporta il rovesciamento del teatro didattico, non per ragioni morali — non si deve uccidere per nessuna ragione, neanche per ragioni politiche — ma perché la rivoluzione non funziona più come maschera, non è più in grado di dare identità, dare senso alla vita. Teatro contro la rivoluzione come sistema di legittimazione del senso, contro le maschere che generano identità fittizie, e, in quanto tali, perverse e feroci.

Chiaramente il discorso va aldilà della dimensione politica. D'altronde, nel socialismo reale l'ideologia della rivoluzione è doppiamente una maschera, è una maschera finta, se così si può dire. *Mauser* rappresenta, quindi, un momento chiave per questo percorso: è il momento del dubbio che annienta la grande maschera dell'ideologia, la grande maschera che troviamo dietro ogni sistema di legittimazione del senso. Il protagonista di *Mauser*, come spesso accade nel teatro di Müller, alla fine viene ucciso. Anch'egli è diventato un nemico della rivoluzione come Filottete. Ma stavolta non muore un manichino, muore un uomo o qualcosa che gli somiglia. La differenza tra *L'Orazio* e *Mauser* è che in quest'ultimo il dubbio ha cominciato a strappare le masse. Si tratta di un percorso di avvicinamento all'umano. Non a caso la nota finale, contrariamente a quanto accadeva nell'*Orazio*, dice: "Nessun attore può normalmente rappresentarne un altro". È come se si fosse interrotta la fungibilità infinita presente sia in *Filottete* che nell'*Orazio*. Ci stiamo avvicinando all'identità, quindi sembra essere stata abbattuta la grande maschera che rendeva il nichilismo relativo e non assoluto.

Con *La missione*, che ha di nuovo l'impianto del dramma didattico, l'uso della maschera esplode. Una volta caduta, la grande maschera si frantuma in una serie di maschere. Il nichilismo, che coperto dalla grande maschera sembrava storicamente definito, sembra esplodere e diventare assoluto. Non a caso nel testo torna ossessivamente il ritornello: "LA RIVOLUZIONE È LA MASCHERA DELLA MORTE LA MORTE È LA MASCHERA DELLA RIVOLUZIONE", epigrafe della maschera del socialismo reale, della rivoluzione, o comunque di un sistema che dà senso e quindi dà densità, sia pure fungibile. È questa la risposta al problema sollevato da *Mauser*. Il passaggio è compiuto. Ormai si tratta di poco più di una didascalia: la morte è la rivoluzione, la rivoluzione è la morte. Si tratta di un punto da cui ripartire per

approfondire la ricerca, per capire che cosa si può fare. Per chiarire l'importanza di questo passaggio vorrei richiamare la didascalia iniziale di *Filottete*: "Il clown si toglie la maschera. La sua testa è un teschio". Il clown torna esplicitamente in *Hamletmaschine* ed è un clown in *Kommunistischer Frühling*, nella primavera comunista. È il clown del comunismo, della rivoluzione che sotto la maschera ha la faccia della morte, come si dice chiaramente nella *Missione*. La figura del clown, che abbiamo trovato nel primo dei drammi didattici, ricompare in *Hamletmaschine* poco prima della *Missione*. Entrambi questi testi ripartono da lì, ma non per chiudere nella chiave della fungibilità assoluta della ricerca dello spessore individuale. È come se Heiner Müller poggiasse il piede su questa acquisizione per andare aldilà. La figura, anzi la maschera, che consente di andare al di là delle maschere — della morte, che è la maschera della rivoluzione, e della rivoluzione, che è la maschera della morte — è precisamente il clown. Questa figura — che abbiamo trovato per la prima volta in *Filottete* e che ritroviamo sia in *Hamletmaschine*, in cui viene esplicitamente nominata, sia nella *Missione*, in cui non viene nominata ma evocata dall'azione di una schiava che "dipinge una grande bocca" sul viso di Primo Amore (ma anche in *Hamletmaschine* Ofelia disegna sul volto di Amleto "una maschera da puttana") — diventa una figura chiave.

Il clown è una maschera, ma non è una maschera che copre qualcosa. L'alternativa non è più tra la maschera e il nulla, tra la maschera e la morte (o l'assenza di identità, che poi è lo stesso). Il clown non porta maschere, non applica un coperchio su qualcosa che non c'è; il clown disegna la propria faccia, lavora sulla propria pelle, sulla propria carne. Rispetto alla maschera si tratta di un avvicinamento al corpo, che, per quanto disegnato, traspare nelle sue fattezze, nella sua identità fisiognomica ed espressiva. La maschera da clown è diversa a seconda di come viene disegnata, della pelle su cui viene disegnata; in ogni caso il viso non viene sostituito da qualcos'altro. Siamo sempre nell'ambito della maschera, ma di una maschera umana. Si passa dal manichino alla persona. A questo proposito cito le parole di Debuissou nella *Missione*: "Fa' attenzione quando ti strucchi, Galloudec. Potrebbe venir via anche la pelle". Stabilito che alienazione e reificazione, come si diceva una volta, erano legati al socialismo reale, sembrerebbe logico pensare che, liberandosi dalla grande maschera, Müller finisca nell'alienazione e nella reificazione del capitalismo. In termini meno antiquati sarebbe stato logico pensare che Müller sarebbe finito nella fungibilità e nell'intercambiabilità infinita del nichilismo contemporaneo, e quindi nel suo risvolto artistico: il postmoderno. In realtà succede qualcosa di completamente diverso.

La missione — ed è per questo che secondo me *Hamletmaschine* rappresenta un passo successivo — si ferma a livello del clown, rimane nella

logica della maschera. *Hamletmaschine*, invece, benché sia stato scritto tre anni prima, compie il passo decisivo. Ofelia, nel secondo frammento intitolato *L'Europa delle donne*, si libera di tutte le maschere, la smette di uccidersi e di ridursi a una cosa. Come sempre Müller è estremamente conciso:

Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha trattenuto. La donna con la corda al collo. La donna con le vene tagliate. La donna con la testa nel forno a gas. La donna con l'overdose. SULLE LABBRA NEVE. Ieri ho smesso di uccidermi. Sono sola con i miei seni, con le mie cosce e con il mio grembo. Faccio a pezzi gli strumenti della mia prigionia la sedia il tavolo il letto. Distruggo il campo di battaglia che era la mia dimora. Strappo le porte perché possa entrare il vento e il grido del mondo. Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e che mi hanno usato a letto a tavola sulla sedia per terra. Do fuoco alla mia prigionia. Getto nel fuoco i miei vestiti. Seppellisco l'orologio che mi stava nel petto e che era il mio cuore. Escio sulla strada vestita del mio sangue.

Distrutto il campo di battaglia in cui si diventa eroi e assassini, Ofelia si apre al mondo, dà fuoco alla sua prigionia, si toglie i vestiti (che sono sempre una maschera), si strappa dal petto l'orologio che era il suo cuore (cuore come meccanismo, reificazione) ed esce sulla strada vestita del suo sangue. Il clown, che lavora sul proprio corpo, è diventato un corpo vestito del proprio sangue, di qualcosa che sgorga da dentro. Qui il percorso compiuto da Müller dalla cosa alla persona sembra finito. In realtà, la riscoperta dello spessore dell'identità procede ancora più a fondo. Se il sangue è un vestito vuol dire che si è ancora sulla superficie, che non si è ancora se stessi, che si ha ancora una maschera, un'uniforme di sangue. E un'uniforme è sempre un segno di omologazione di cui bisogna liberarsi. Non a caso poco dopo Amleto dirà: "Appendo per i piedi l'uniforme della mia carne". Buttata via anche l'ultima maschera ad Amleto non resta che scendere dentro se stesso e conoscersi nel bene e nel male: "Rompo la mia carne sigillata. Voglio abitare nelle mie vene, ai margini delle ossa, nel labirinto del cranio. Mi ritiro nelle mie interiora. Prendo posto nella mia merda, nel mio sangue". Adesso siamo vicino al corpo di Filottete, corpo ferito dalla cui piaga aperta sgorgava sangue marcio. Ovviamente questo spiega perché Filottete non ha la maschera. Filottete è la premessa di una ricerca — ricerca di un modo per uscire dal nichilismo, sia esso relativo o assoluto — che giunge al suo punto di approdo con *Hamletmaschine*, ormai lontani dal corpo-manichino dell'Orazio morto.

Il percorso è finito, non ci sono più maschere: siamo passati dall'esterno all'interno, dalla superficie alla profondità. Heiner Müller è riuscito in un'impresa che finora non era riuscita a nessun altro: attraversa-

re tutte le macerie e le maschere storiche, letterarie e ideologiche — insomma tutte le macerie e le maschere di questo secolo — per recuperare — e questo è il grande paradosso e la grande riuscita — il personaggio uomo e il suo diritto all'espressione. E non si tratta di fantasmi, ma di sanguinanti quarti umani appesi ai ganci della modernità che andavano recuperati e ricomposti. Questo spiega, semmai ce ne fosse bisogno, l'uso dei classici, che non è né classicista, né decostruttivista. Non si tratta di rivisitazioni colte e nemmeno di sperimentazioni sulla forma o sui linguaggi; è che i classici li abbiamo nel sangue e il sangue torna sempre, sono la nostra identità profonda. Si tratta piuttosto di un uso freudiano dei classici.

Quello di Heiner Müller si potrebbe definire, usando categorie letterarie che mi fanno un po' senso e che sono decisamente inadeguate, umanesimo espressionista. Se liberiamo questa espressione da valenze enfatiche — dato che dopo Freud non c'è più distinzione fra anima e corpo, fra inconscio e soma, perché l'anima è il corpo e il corpo è l'anima — appare chiaro che la discesa nel corpo è anche una discesa nell'anima. Concludo citando Gottfried Benn, l'unico autore del Novecento tedesco che mi sentirei di avvicinare a Müller: "Per colui che si sforza di dare espressione alla propria interiorità l'arte è qualcosa di fisico, come un'impronta digitale". Ecco, l'impronta digitale di Heiner Müller è fisica ed è l'impronta digitale dell'inconscio collettivo della cultura occidentale, del suo corpo.

I testi citati sono tratti da Heiner Müller, *Teatro I*, Milano, Ubulibri, 1984 e *Germania morte a Berlino e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1991.

Chi è Heiner Müller?
di Karlheinz Braun

Chi è Heiner Müller? La foto del passaporto ci presenta un volto triangolare dai tratti marcati, con gli occhiali scuri sotto una fronte molto alta. Un'immagine inconfondibile, quasi un marchio del sé, il logo di un'istituzione chiamata Heiner Müller. Non è affatto chiaro se l'istituzione sia costituita da un unico soggetto, dato che la stessa persona è stata vista allo stesso tempo in due posti ben diversi. Soprattutto prima della caduta del Muro veniva avvistata sia in un bar di Parigi che allo zoo di Berlino est, per non parlare delle moltiplicazioni di questo essere verificatesi nella californiana Berkeley, a Parigi o a Francoforte.

L'identità dell'uomo sembra così poco certa quanto la primogenitura delle sue molteplici attività e dei suoi testi. Così si potrebbe azzardare che sotto la sua maschera non esista un solo Heiner Müller, bensì molti. "Il mio volto è una maschera" — è scritto nella *Missione*. E sotto la maschera dello scrittore Müller sembrano nascondersi diversi autori. Uno è il drammaturgo che negli anni '50 mosse i primi passi sulla scia di Brecht interessandosi però ben poco alle grandi figure da parabola del teatro epico come Madre Courage o Galileo o la doppia creatura di Sezuan. La sua attenzione cadeva piuttosto sui frammenti di *Fatzer* o sui drammi didattici, apparentemente superati, che lo condussero, nel socialismo d'importazione che era la Ddr, a scrivere *Lo stakanovista*, una pièce sulla produzione, *Mauser*, il contraltare alla *Misura precauzionale* di Brecht, e *La strada dei panzer*. Ma c'è anche un altro autore drammatico, che, sulle orme di Artaud e in affinità con i filosofi francesi, porta sulla scena l'impero delle pulsioni tra rivoluzione e sessualità, la missione che i messaggeri del governo parigino devono portare a termine nella lontana Haiti, ovvero la guerra dei sessi che all'ombra di una nuova *liason dangereuse* si dipana in un bunker dopo la terza guerra mondiale. L'impossibilità di descrivere il mondo si evidenzia nella *Descrizione di un quadro*, le cui strutture non possono più essere fissate perché in continua trasformazione. Müller tocca così il limite della possibilità di rappresentare i conflitti e la realtà in generale. Ma c'è un terzo

autore sotto la maschera di Heiner Müller che, come una sfinge teatrale, dà risposte molto ambigue alle nostre domande sul presente. Per far ciò ricorre ai ben noti miti classici e ai personaggi che li animano, da Prometeo a Filottete fino a una macchina che protervamente afferma “Io ero Amleto”.

Tutti questi Müller collaborano con un quarto Müller che — come filologo classico, germanista, romanista, slavista, storico e filosofo in uno — ricerca, raccoglie, rapina e prepara tutto ciò che della cultura occidentale servirà nella stesura dei testi drammatici dei suoi colleghi Müller. Ma c'è anche un Müller professore che per alcuni anni ha ricoperto la carica di presidente dell'Accademia berlinese delle arti.

Chi è allora Heiner Müller? È il poeta dei tedeschi e dei crimini tedeschi di questo secolo, del nazionalsocialismo, della battaglia della Germania e di tutte le altre che non finirono con la morte tedesca del '45 a Berlino? Cronista e psicanalista del fascismo tedesco e di tutti i tentativi falliti di superarlo? O è forse il poeta del Terzo Mondo? L'agrimensore della disparità tra il Nord e il Sud del pianeta (la cui *Missione* viene rappresentata sia nella fredda coreografia di Robert Wilson che con tamburi sudamericani a San Paolo o a Sidney da aborigeni australiani)? Müller tende il suo arco dai saloni della rivoluzione francese fino ai panzer tedeschi davanti a Mosca; fa in modo che Lessing, dalla Prussia di Federico II, incontri in un cimitero d'auto l'ultimo Presidente degli Stati Uniti; allo stesso modo fa proseguire le orme lasciate dagli argonauti fino a un lago tedesco, o magari fino a Beverly Hills, paesaggio di una stella spenta in cui una pattuglia in perlustrazione proveniente da un'altra epoca o da uno spazio lontano sente una voce e scopre un morto. È strano come questo autore sia il più tedesco tra i contemporanei e a un tempo il più universale. Le sue pièce hanno luogo nella provincia tedesca ma anche a Mosca, a Tokyo, a Parigi o a Milano. Non sono ideologicamente prevedibili, non lo erano neppure ai tempi dello scontro tra capitalismo e socialismo. Le devastazioni di entrambi i sistemi vi sono onnipresenti. Solo la rivoluzione sembra promettere una speranza, l'ininterrotta rivoluzione di Prometeo fino alla grande rivoluzione in Russia, ma ciò che ne resta lo scrive a lettere maiuscole: “LA RIVOLUZIONE È LA MASCHERA DELLA MORTE, LA MORTE È LA MASCHERA DELLA RIVOLUZIONE”. Al contempo scopriamo, però, un altro Müller che brucia questa stessa frase scritta a caratteri cubitali in scena. Un regista chiamato Heiner Müller, un uomo di teatro che padroneggia la scena con la naturale sicurezza di un maestro. Verrebbe quasi da pensare che abbia fatto da qualche parte un apprendistato teatrale sotto falso nome. Le sue regie della *Missione*, dello *Stakanovista* e di *Hamletmaschine* hanno mostrato come e con quali mezzi vadano rappresentate le pièce del suo autore-collega Heiner Müller. Artefatti teatrali che, nati dal

materiale della storia e della realtà contemporanea, oggi ci chiamano in causa direttamente. Un teatro come laboratorio della fantasia sociale, come ebbe a dire. È quindi assolutamente conseguente che un ennesimo Müller si interessi a un medium molto vicino al teatro, ossia alla musica. Il linguaggio così irrazionale e a un tempo matematico della musica doveva proprio attirare quest'autore che scrive in prosa e in versi. La parola di Müller, compressa fino all'estremo, lascia spazio alla musica. Il linguaggio vive per sé nei suoi testi rifiutando qualsiasi interpretazione o accompagnamento, piuttosto esigendo una composizione musicale altrettanto autonoma.

Questo Heiner Müller è anche un autore del teatro in musica, e ormai abbiamo un'intera serie di opere musicali nate dalla collaborazione con Pascal du Sapin, Heiner Goebbels, Luigi Lombardi, Luigi Nono o Wolfgang Riem. È in tali occasioni, Heiner Müller stava in scena anche come cantante, voce recitante in alcune performance di Goebbels o di Nono. Un vero interprete dei suoi colleghi Müller. Non c'è da stupirsi che questo Müller musicale abbia debuttato nel più tedesco dei teatri d'opera, a Bayreuth, con *Tristano e Isotta*.

Se ho ben contato, sotto la maschera abbiamo scoperto sette Müller. E questo collettivo, perché tale sembra essere, ha anche un portavoce, un commentatore delle attività di tutti gli altri Müller che si pronuncia in innumerevoli interviste e colloqui sullo stato del mondo e sull'opera dei vari Müller. Il Müller-portavoce non rinuncia a nessuna tavola rotonda, non teme microfono o telecamera di sorta. I suoi contributi retorici presentati a braccio sono autentici discorsi filosofici e politici, e naturalmente parte integrale delle opere degli altri Müller. Una gran parte di questi discorsi sono stati raccolti col titolo *Tutti gli errori*, un titolo che sottolinea la verità delle sue affermazioni retoriche.

Brecht riteneva di essere una persona su cui non si poteva fondare una scuola. Affermazione che si addice in misura ancora maggiore al suo legittimo erede. Non è ben certo, come abbiamo visto, chi si nasconde sotto la maschera di Heiner Müller. Ma non c'è alcun dubbio su chi in realtà abbia avuto un ruolo determinante negli ultimi anni sulla letteratura e il teatro tedesco, sulle riflessioni contemporanee attorno alla salute dell'individuo e della società. Forse i Müller che abbiamo visto — il collettivo Müller, la Müllermaschine — sono allo scadere del secolo un'istanza, un'ultima istanza, come la sfinge dei tempi mitici, prima che la rete planetaria dei computer dia le sue risposte alle nostre domande.

Sugli spettri di Müller
di Hans-Thiés Lehmann

Qualche notizia sugli spettri di Müller partendo dal libro di Jacques Deridda sugli spettri di Marx. Apparizioni spettrali da una diversa realtà e un altro tempo a confronto con esseri viventi sono parte dell'armamentario di effetti teatrali fin dall'Ombra di Dario nei *Persiani* e dall'apparizione di Clitemnestra nell'*Orestea*. Come profeta o ammonitore, l'ingresso di uno spettro dal regno dei morti integrava, o meglio minava, il presente degli eroi, araldi scenici del passato con pretese di futuro. Gli spettri di Shakespeare si possono leggere come *materializzazione della Storia* con effetti sulla contemporaneità. Quindi il morto non è morto nella Storia, una frase guarda caso dello stesso Müller: *Das Tote ist nicht tot in der Geschichte*. Benvenuta o terrificante, l'apparizione dello spettro distrugge la compiutezza del presente annunciando un rinvio. Qualcosa viene posposto o dovuto: vendetta, redenzione, infine giustizia. Il vecchio Amleto fu ucciso nel sangue del peccato e il debito con il Cielo ricadde sulle spalle del figlio. Le apparizioni sono un *memento*.

La coscienza comporta memoria. Senza un'immersione nella morte non può esistere alcun punto di vista con solide fondamenta nella vita: senza ricordi, nessuna Utopia. Lo spettro e la trama al di fuori di passato e futuro sono da sempre un tema centrale in Müller, poiché per lui non esiste testo senza *anacronismo*. La sua scrittura è quasi sempre una risposta a una scrittura precedente. È *Dialog mit Toten*, un dialogo con i morti, che persino nel rivolgersi dei suoi testi a un futuro nebuloso e incerto può funzionare come *Nachwelt* rispetto al *Vergangenheit*: posterità (dell'autore) nel passato, nel quale con chi scrive scrivono anche i progenitori, la colpa e i morti della Storia. Che i testi dell'autore tedesco abbiano qualcosa in comune con i *revenants* risulta ovvio, tanto è difficile reperire un altro autore che scriva di doppi con l'ostinazione di Müller: Macbeth, Amleto, Tito Andronico, Prometeo e così via. Il teatro, nella visione mülleriana, è *un teatro di resurrezione* che presuppone la presenza quotidiana della morte: è un *töten müssen*, un dover uccidere. L'antica tragedia è per lui sostanzialmente un risorgere di morti; si

potrebbe anche dimostrare il rapporto tra i suoi testi e il Nô giapponese, cui di tanto in tanto alludono, perché entrambi eleggono a contenuto quasi esclusivamente la resurrezione e il ritorno di spiriti defunti. Il tempo degli spettri è il tempo dell'inconscio, della *fantasia*, del surreale. In ogni caso per Müller è questo l'autentico tempo della storia. Nei suoi testi tempo e sfondo si scambiano di posto: il tempo occupato dai morti si manifesta nella tridimensionalità del paesaggio. In realtà lo spettro non è solo la modalità centrale di rappresentazione mülleriana in un'ottica poetica o drammatica, ma anche in termini squisitamente tematici. Nella letteratura tedesca dopo i *Genzspensterhoffmann* [l'Hoffmann dei fantasmi] abbiamo anche i *Gespenstermüller* [il Müller dei fantasmi]. Ora, se lo spettrale è una particolare materializzazione dell'immateriale, si può concludere senza esagerazione che viviamo in un'era di fantasmi con un futuro sempre più promettente. Naturalmente sto parlando della realtà mediatica, dominio crescente di apparizioni digitali. Entriamo sempre più in confidenza con esseri che consistono unicamente in una voce che esce da un telefono o in un annuncio in un linguaggio computerizzato. L'esistenza reale di molti esseri è ancora più dubbia: li conosciamo solo attraverso uno schermo. La capacità amplificatoria della rappresentazione olografica è tuttora ignota. In ogni caso, il limite tra contatti materiali e immateriali sta divenendo sempre più labile. Il carattere fantasmatico è del resto comparso, molto prima che nei media, nell'esperienza quotidiana, come in certi testi al centro di una teoria dell'apparenza che oggi sta cadendo in una sorta di spettrale oblio: parlo dell'analisi marxiana dell'astrazione del valore di scambio.

Marx parla in un senso non puramente metaforico della concretezza spettrale del prodotto del lavoro, un lavoro alienante e assurdo. La merce è puramente presupposta, capitale umano e lavoro — un lavoro che prende vita solo succhiando vampiristicamente la propria energia — sono indifferenziati. Le fonti di ricchezza sono terra e capitale e, formulazione stupefacente: come terzo fattore, "il lavoro, soltanto un fantasma". È questo tipo di analisi e consapevolezza della realtà la fonte delle caratterizzazioni mülleriane di coloro che si guadagnano da vivere con gli affari come non-morti, zombi con la ventiquattre dai visi vuoti, ma che individualmente si sentono tutti liberissimi: i morti viventi del lavoro astratto.

Questa fantasmaticità capitalista si prolungava pure nel capitalismo di stato. In *Der Bau* (Il cantiere) i lavoratori che desiderano lavorare in maniera socialista, cioè in modo autonomo e produttivo, e vogliono edificare un acquedotto contro il progetto statale che dà la precedenza a un gruppo motore, si scoprono ironicamente "invisibili, aria pura per l'ufficio paghe". Lo spettro descrive una struttura in cui il tempo è *out of joint* come nell'*Amleto*. Al contempo l'illusione dell'identità personale

dilegua. L'identità divisa e camuffata, la maschera, comincia nel collettivo, dove sembra esistere nello stato incontaminato della vista, ma si rivela un'illusione. Quando esiste è un'identità di rottura e insieme di una certa responsabilità.

La spesso sconvolgente assenza di interesse da parte di Müller per l'individuo corrisponde a una forma di consapevolezza particolare, è questione di *responsabilità*. Il macigno dei morti sul collo è un'immagine ricorrente, quasi ossessiva nell'opera di Müller, e comporta *l'idea di un peso* come esperienza insieme spaventosa e indispensabile. Quando in *Mauser* il carnefice uccide in maniera compulsiva, il testo ci spiega che i morti non gli piegano più il collo col loro peso. Realmente distruttivi sono la spettralità dei senza peso, la perdita di presa sulla strada, un tasso di guadagno di sempre maggior forza a contatto con Madre Terra e insieme la vulnerabilità nel galleggiamento in aria. La storia come una serie di strati comporta peso, solo la pesantezza consente di lasciarsi dietro una *traccia*. È fondamentale, quindi, non sbarazzarsi per alcun motivo dei fantasmi. Marx, ricorderete, scrisse che la tradizione di tutte le generazioni morte pesa come un incubo sulle menti dei vivi. In tempi di mutamento radicale si richiamano gli spettri del passato. Per Marx però l'imminente rivoluzione sociale dell'Ottocento non avrebbe tratto la propria poetica dal passato, ma solo dal futuro. Farla finita con i fantasmi. Proprio qui sta il problema e insieme la ragione del ritorno ostinato degli spettri nell'opera mülleriana. Marx era, purtroppo per lui, *troppo* favorevole a sbarazzarsi di tutti i fantasmi. L'essere umano avrebbe dovuto comprendere una volta per tutte la propria condotta senza ombra di ambiguità esterne, il presente della *praxis* sarebbe stato privo di incubi e il valore d'uso concreto senza astrazioni né valore di scambio: il comunismo come presenza ed epifania perfette di una ragione sociale assolutamente scevra di fantasmi del passato. Lo scopo, invece, non consiste nel raggiungere questo esorcismo, ma nel concedersi di essere visitati e maledetti dalle ombre, ricevendole *in maniera ospitale* e accettandone il peso: in caso contrario trascineranno un'esistenza spettrale e urticante, elementi alieni insieme confinati e banditi nella cripta dell'anima. Sarebbe semplicistico e ambiguo vedere nei fantasmi mülleriani solo una minaccia di dissoluzione, distorsione o paralisi di concetti come rivoluzione, gioia, presente, vita, identità. È questa la forma che preferiscono, ma sotto essi ci svelano *lo stato di spettrale divisione di questi stessi valori*. La realtà è essenzialmente un'esperienza di sparizione di realtà, e viene rifiutata per la propria assenza di peso, per la condizione da zombi che il suo valore di scambio comunica al soggetto. Qualunque sia la resistenza a questa realtà di ombre, la soluzione non sta nel postulare la realizzazione di un'immaginaria compiutezza vitale, ma nell'ospitalità nei confronti del fantasma. È questa la struttura e il motivo cardine dei testi di Müller.

Sotto il peso dei classici
di Helene Varopoulou

Heiner Müller e i classici greci. *Aiace per esempio* è il paradigma dei suoi rapporti con i classici dell'antichità greca, con quelli tedeschi, con Shakespeare e coi moderni fino a Brecht. Questo testo, apparso sulle pagine della "Frankfurter Allgemeine", ci ricorda ancora una volta in maniera esemplare i rapporti continui e complessi dell'autore e della sua scrittura con le figure del repertorio classico e con l'idea del tragico. Lo stesso Müller si qualifica come un dinosauro che riflette — nel cuore della Germania, a Berlino, capitale del capitale irreal e insieme verosimile — sulla possibilità di scrivere una tragedia oggi. Dinosauro dunque, sopravvissuto all'era del mito, rappresentante della coscienza mitica moderna che commemora l'eterno circolo di sangue dei totalitarismi dall'epoca di Troia e degli Atridi fino ai giorni nostri, convocando i tiranni sanguinari, evocando i morti sui carri dove si trasportano uomini come fossero bestiame o sotto la neve dei gulag. Müller dà voce a tragedie contemporanee. Parla delle tragiche esperienze personali elevate al livello della collettività e, viceversa, attualizza le tragedie classiche trasmesse su manoscritti ingialliti nel corso dei secoli.

Leggo Sofocle l'*Aiace per esempio* Descrizione
Di un esperimento su cavie tragedia ingiallita
Di un uomo col quale una dea capricciosa
Gioca a mosca cieca davanti a Troia nell'abisso dei tempi¹

Troia come luogo per eccellenza di massacri, suicidi, rovine; un fuori tempo mitico sul limitare dell'abisso del tempo dove la storia si compie per poi ricominciare. È una sorta di fondale davanti al quale Müller si ferma a leggere *Aiace* di Sofocle. "IO AIACE VITTIMA DI DUPLICE INGANNO", una figura metonimica per le vittime di ideologie *illusio-*

¹ Heiner Müller, *L'invenzione del silenzio*, Milano, Ubulibri, 1996, p. 91.

naire, l'io e la parola di tutti i delusi e i falliti della terra accecati da questa divinità o dal potere politico preda di idee travisate. Ma l'eroe, infine, è l'io dell'autore, che all'ombra dell'utopia delle tragedie in versi, tentativi derisori da tedesco dell'Est anni '50, non può che comporre una coda alle osservazioni di Brecht sulla degradazione e il fallimento della rivoluzione. Il dinosauro Müller, prigioniero di un'attualità-spettacolo, voyeur del presente rinchiuso nel tempo condensato dell'istante o nell'eternità fantasmatica di un batter di ciglia, contempla la fine della tragedia, del grande genere tragico. Le individualità mostruose — Stalin, Trotskij, Hitler o Bucharin, per esempio — valgono bene uno Shakespeare, si prestano alla tragedia, ma lo scrittore dichiara il proprio imbarazzo nella scelta di un testo per un'individualità come Stalin. Con davanti agli occhi la cronaca tedesca della guerra, seguendo lo sviluppo della parabola di una Roma che ha annesso la Ddr come se si trattasse della provincia greca e perdipiù di fronte alla Germania contaminata dal flagello delle immagini e dal pane quotidiano del crimine, ecco il richiamo ad Aiace. Müller, travolto dalla mescolanza attuale di violenza e oblio, dalla freddezza di un universo depredato di sogni, si riconosce nell'eroe antico: "IO AIACE CHE IL SUO SANGUE SPARGE / CURVO SULLA SPADA NELLA SPIAGGIA DI TROIA". Il riferimento al suicidio di Aiace, il suo ricordo formulato come citazione, introducono l'intenzione dell'autore di accedere al silenzio. Che sia colpa del linguaggio poetico o della tragedia, Müller, per cui l'estremo programma è "l'invenzione del silenzio", fa la sua riflessione a voce alta lasciando l'ultima frase del testo incompiuta: "IO AIACE CHE IL SUO SANGUE".

Qual è la natura di questo esempio o di quelli tratti dal repertorio greco antico, che Müller non ha cessato di rivendicare a partire dagli anni '50, epoca legata al poema *Filottete* 1950, a Ulisse, al primo lavoro su Medea? Per un autore tedesco complice di Hölderlin e Brecht nell'appropriazione del tragico, un autore della Germania orientale forgiato in uno stato di assedio politico che lo stimola a simili azzardi, rivolto all'universo e votato a dimostrare i processi o a riconoscere gli effetti della civiltà occidentale, l'uso dei miti e delle tragedie greche si afferma come un *anagnòrìsis* nel senso antico di riconoscimento. Diverse letture possibili s'incrociano con questo topos testuale, dove Müller mette a nudo la fascinazione e l'interesse produttivo per gli esempi, i tipi e i modelli, i paradigmi mitici e tragici, veicolati dalla favola: *Filottete*, *Medea*, *Edipo*, *Giasone*, per esempio. Segregata nel corso dei decenni precedenti, l'attualità sociale e politica con tutto il suo terrore e le sue contraddizioni appariva sotto un sembiante di allegoria. La parabola poteva allontanare, oggettivare, alienare il familiare con un ricorso allo strano e all'altrove. Müller veniva sulla scia di Brecht, che aveva attribuito funzioni

analoghe al paradigma classico, alla parabola. Ma mentre quest'ultimo, trasformando gli esempi per mezzo della "rielaborazione", riusciva ad assorbire questo materiale nella forma epica e a fecondare l'apodittico e il didattico, Müller procedendo per anamorfosi e contrazioni, senza accantonare il gusto per l'ambiguo e l'assurdo, l'ironia e la provocazione, è giunto al paradosso di sembrare un Brecht rivestito dei panni di Kafka. In *Aiace per esempio*, aldifuori delle figure esemplari, deformate e cariche di un contenuto nuovo, è la forma tragica a esser presa di mira, e cioè il verso, il genere, il senso della tragedia, emblemi e formulazioni di una sorta di età mitica nella letteratura drammatica. Il dinosauro Müller sfiorando il tragico scende verso di noi da quest'età mitica e arcaica come un postclassico. Se si cercasse oggi un grande autore metaclassico, non più lirico ormai, che porta sul viso la maschera, il *prósopon* dei tragici greci, un autore che effettua il periplo del continente di forme e linguaggi poetici, racconti e commentari, e descrive la propria odissea tra i morti e i vivi, bisognerebbe prendere Müller *per esempio*.

Dalla tragedia alla Sicilia
di Peter Kammerer

Heiner Müller esercita una grandissima influenza su chi lavora con lui o su chi semplicemente lo frequenta, come me. Con la sua sola presenza tutto si trasforma in materiale da studiare, da lavorare. Questo vale anche per la Sicilia. Quello che mi affascina è la capacità di Müller di connettere la tragedia greca con i fatti moderni — soprattutto con la storia tedesca, con la mia storia — in modo del tutto particolare.

Nella traduzione curata da Müller dei *Persiani* di Eschilo c'è un verso strano che suona così: "I rostri delle navi annodano la battaglia". È un'immagine oscura ma si capisce. La tragedia greca annoda la storia tedesca. Su quest'ultima il siciliano Giuseppe Antonio Borgese ha scritto cose che potrebbero essere di Müller:

Nei mesi che seguono l'agosto 1914 il germanesimo è il perno della storia. Con una certa ragione si poteva attribuire da qualche secolo il rinnovamento dell'Europa agli elementi germanici e alla riforma religiosa tedesca. Ma ora non più. Ancora nel 1813, a Lipsia, la Germania combatteva per l'umanità, a Sedan per se stessa e ora, nel 1914, è sola contro tutto il mondo. Che involuzione, accompagnata da una riduzione del concetto di umanità a quello di razza. L'Europa dovrà difendersi. Non ci sarà una terza guerra punica. Berlino non sarà ancora distrutta. Non si va verso una rivoluzione in Germania, ma ci vuole l'indebolimento di questo paese. Certo una cura massacrante per chi è forte solo nella fortuna e che pesa su un'identità debole, un paese senza frontiere precise. A ovest il Reno, con la sua tetralogia di sangue, ma soprattutto verso est le pianure immense che si aprono senz'argine. Un popolo spinto a straripare, quasi ad allagare il mondo, in certi momenti anche a fecondarlo. Non potendo essere loro patria un territorio preciso, è patria dei tedeschi un'idea, uno slancio vitale. Chi cerca frontiere sicure avanza sempre di più verso l'ignoto. Un impero indo-germanico, da Capo Nord agli Urali, oltre l'Eufrate fino in India avrebbe finalmente confini sicuri, sarebbe infatti sconfinato. Così la Germania, energia titanica, corre da vittoria a vittoria verso la sconfitta, la via d'uscita verso questa caccia furiosa, e la morte.

Questo è Borgese, agosto 1914. Ma io sento Müller.

Secondo materiale, blocco grezzo. La Sicilia la chiave di tutto. Permeabilità, porosità, una luce dura, precisa. Polifemo nel traffico circolare. Nell'era elettronica Müller lavora con i blocchi della meccanica megalitica. Carne e sangue contro la smaterializzazione della storia. Per Müller, "la morte è una via d'uscita", Empedocle, invece, "entra nella morte". In Brecht la morte di Empedocle è un trucco che non corrisponde al senso che gli dà Hölderlin: "*Oh, gibt euch der Natur eber sie euch nimmt*", "Datevi alla natura prima che lei vi prenda". Brecht diffida del bonzo, torcia umana lontana dal materialismo degli antichi. Materialismo che si riassume in questo terribile verso di Lucrezio: "Siamo solo un po' di fosforo che brucia nella meninge del mondo".

Andare indietro mille passi, mille anni, per vedere meglio. La madre di Müller racconta che nel 1944 — data che curiosamente, misteriosamente, anche molto müllerianamente, appare sul programma di Taormina — "Heiner non ce la faceva più, non potevo più sostenerlo, anch'io non avevo più forze e dovevo lasciarlo. Sono andata avanti, non ricordo con precisione". Per ricordarsi con precisione si deve andare ancora più indietro. Müller e Eschilo, mandati in guerra. Il primo a quindici anni allo sbaraglio, il secondo ormai maturo — trentacinque anni a Maratona, quarantacinque nella battaglia di Salamina — hanno visto i vinti con i loro occhi, dal loro punto di vista. In Germania i vinti sono i liberati. Le traduzioni tedesche mettevano a Eschilo un'uniforme prussiana, Müller lo spoglia nudo. La tomba di Eschilo si è persa non lontano da qui, a Gela, sotto il cane dalle sei zampe che sputa fuoco. I morti di tutta la Storia sono diventati minoranza rispetto ai vivi; questo, secondo Müller, cambia completamente la nostra prospettiva.

Qualche messinscena, per esempio
di Franco Quadri

La letteratura deve fare resistenza al teatro, ha affermato Heiner Müller impegnandosi a mettere in pratica quanto detto. A partire dagli anni '70 i suoi testi diventano sempre più letteratura e sempre meno teatro, eppure anche oggi, mentre si proclama in crisi di scrittura, non smette di licenziare testi poetici che si rivelano immediatamente teatrabili al di là di una concezione drammaturgica, al di là dell'esistenza dei personaggi. Ma la provocazione e la citata resistenza del materiale stimolano l'intervento come un boomerang. Müller piace enormemente ai teatranti anche perché non impone dei testi-gabbia che rinchiodano nella contingenza la loro azione. Peter Stein ha detto di essere costretto a mettere in scena solo classici perché gli autori viventi non consentono realtà creative, non si possono interpretare, reinventare. Müller rappresenta il caso opposto. È vero che l'autore corregge: *I registi che presentano i miei testi si comportano come se dovessero essere interpretati, capiti; bisogna darli come un blablabla, tutto è semplice, il mio testo è un elenco telefonico*. Ma Müller non impone degli *ipse dixit* e neppure dei *model buch*, ama la contraddizione come la bugia, teorizza il tradimento, lascia infiniti margini di libertà, salvo dare giudizi talvolta durissimi sugli allestimenti. Giudizi che però non impediscono la continuità delle rappresentazioni. Senza bisogno di manipolazioni consente la ricchezza di lettura di un classico, offre un'opera aperta: anche per questo le messinscene dei suoi testi si susseguono così vorticosamente negli stessi paesi in allestimenti sempre nuovi; anche per questo, in varie nazioni, gli sono stati dedicati tanti festival monografici. È evidente, quindi, come sia impossibile fare in questa sede una storia degli allestimenti mülleriani (tanto più che a uno straniero come me, essendo sfuggiti molti allestimenti, mancano gli strumenti). Si potranno distinguere dei periodi: quello del lavoro sui classici, quello dell'attività più sperimentale, e via dicendo. Si potranno ribadire alcuni luoghi comuni: dal concettualismo dei francesi alla razionalità dei tedeschi, dalla visionarietà ripetitiva di Wilson alle tendenze postmoderne di altri. Vorrei limitarmi a citare qualche titolo e

qualche messinscena con alcune osservazioni. Partirei dal trittico che ha costituito la palestra più sfrenata di interventi: *Hamletmaschine*, *Quartetto* e il trittico attorno a *Medea Material*.

Hamletmaschine è un testo pragmatico anche perché, più degli altri, autobiografico: non a caso le iniziali H. M. delle due parole fuse nel titolo sono anche quelle dell'autore. Müller stesso mette in scena questo testo nel '90 al Deutsches Theater di Berlino Est come semplice materiale da buttare, con gesti svalutati e automatici, come un vagabondaggio dentro una lettura. Questa esecuzione di *Hamletmaschine* è l'addio programmatico a un testo superato dal periodo storico, un testo con cui si auspica l'avvento di un altro modo di scrittura. Del resto nella messinscena viene stracciata, com'è indicato nel copione, la foto dell'autore. Müller recupera *Hamletmaschine* nella sua natura di frammento inserendolo all'interno di un *Amleto* shakespeariano fatalmente autobiografico presentato col titolo *Hamlet/Maschine*. L'autobiografia non è assente dall'allestimento di Federico Tiezzi per I Magazzini, che, però, cerca di ricomporre la vicenda rimontando lo smontaggio, cambia l'ordine delle stazioni e inserisce altri tasselli al racconto. Per darci l'immagine dello spettro si serve di un testo di Müller, *Il padre*. Amleto — anzi l'attore che interpreta Amleto, Sandro Lombardi — è un ripetitore meccanico di parole ma anche un clown che si traveste con l'abito da sposa della madre; Ofelia è un onnagata giapponese che non comunica se non con il linguaggio del Kabuki; Orazio, in costume pittorico seicentesco, è anche Polonio; i comici sembrano usciti dai *Sei personaggi in cerca d'autore*. La perdita d'identità è nella perdita di senso del testo e la storia s'identifica con una danza di morte: l'angelo della morte su una barricata di mobili da buttare come memoria, come macerie; il cadavere che gira sulla giostra circolare con in sottofondo un valzer viennese. Siamo tra i morti anche nella ripresa presentata da Jourdheuil ad Avignone nel '91, dove i personaggi escono da tombe scoperte: Amleto si traveste con i costumi buttati da Ofelia, Claudio sembra un'immagine del dottor Cechov davanti a un manifesto di Stalin e lo spettro si aggira con un'ascia conficcata nel capo — un'ascia da scagliare, complice l'inserimento di una poesia di Müller, contro i busti della trinità rivoluzionaria composta da Marx, Lenin e Mao — in un cimitero di monitor, cercando il bandolo inafferrabile della storia. Bob Wilson ci offre, invece, un mondo onirico con trasparenze d'acquario, una scena che delinea lo scheletro della vicenda: l'azione si ripete cinque volte in un contenitore che ogni volta ruota di quarantacinque gradi, completando via via il tessuto dei gesti e delle parole, come un'implacabile macchina del tempo dove i sopravvissuti di Elsinore, compressi tra le rovine dell'Europa, ripetono se stessi incapaci di morire.

Quartetto è una cerimonia rituale postgenetiana alla prima italiana

alla Piccola Commenda a Milano, è una visita di fantasmi dentro un teatro vuoto, vagolando nella fossa dell'orchestra alla scoperta di segni nella nostalgia della scena di Patrice Chéreau, è un incontro di animali feroci appesi a una rete da circo nell'edizione di Ferdinando Bruni per il Teatro dell'Elfo che ribadisce la natura di recita per attori del testo, è una frivola escursione sadomaso nella ricostruzione crepuscolare di Hans-Peter Cloos allo Schiller Theater di Berlino, un duetto sdoppiato e pigolante dentro una voliera nel *Caso Müller* di Jourdheuil e Peyret ad Avignone. Bob Wilson situa invece l'azione in una cornice astratta, con la copia moltiplicata di sue immagini di altre età in un gioco asettico con figurazioni che però la volgarizzano.

In *Riva abbandonata* e *Medea Material* oscilla anche il numero dei personaggi, dato che il testo non prescrive nulla. È una triade per i tre pezzi del testo secondo Karge e Langhoff nell'edizione che verrà a Venezia alla Biennale, in una scatola scenica decisamente pop con movimenti tellurici, colori violenti, lattine di carne in scatola per rappresentare i figli da mangiare; è solo una voce per Federico Tiezzi; è una triplice apparizione per lo scenografo Enrico Job; è una presenza elegante tra stazioni pittoriche per Anna Nogara; è una folla di personaggi sepolti in una collina di terra ad Avignone nel citato spettacolo di Jean Jourdheuil con la scena di Titina Maselli da cui spuntano soltanto le teste per cantare, mentre in altre sezioni dello spettacolo il ballo e la recitazione si alternano; è una sinfonia postmoderna di movimenti sospesi per il gruppo di Rosas.

Altri esempi: *La missione* brechtiana di Roberto Guicciardini e quella eroica di Gabriele Salvatores. È un esempio di teatro povero per la Cornucopia di Luis Miguel Cintra a Lisbona che pure è venuta a Venezia alla Biennale e si fa ricordare per la prova di attore del regista, una straordinaria intensità per il famoso monologo dell'ascensore, mentre Michel Dezoteux ci mostra una scena iperrealistica con delle celle che lo spettatore spia dall'alto. *Mauser*, l'altro classico della rivoluzione che Müller realizza tra il ferro e il nero di Jannis Kounellis a Berlino, offre anche una realizzazione a lettura da parte di Heyme a Essen, come se si trattasse di un saggio teorico in uno spettacolo che, al contrario, ci dà la *Descrizione di un quadro* grazie a Margit Carstensen come un'azione drammatica recitata. Evidentemente si gioca sul paradosso delle contrapposizioni che spesso ricorre in questi spettacoli. Ma il traguardo è un concerto concettuale per *La strada dei panzer* di Jean Jourdheuil, che ho visto a Berlino nella discoteca Metropol, sacra al ricordo di Erwin Piscator: sedie e leggio in uno spazio vuoto, accenni di azioni, recuperi di citazioni, citazioni dette e non rappresentate in costume. È un approdo rigoroso come quello di Wilson, pur se antitetico dal punto di vista spettacolare, ma è anche un approdo che ha il senso dello stile e aderisce pienamente all'estetica di Müller.

Ricorderei ancora una frase di Müller : *lo spettacolo perfetto è la morte del teatro*. E ricorderei doverosamente l'assenza tra i suoi interpreti di Klaus Michael Grüber, che a Müller aveva chiesto un testo, ma siccome i testi non gli interessano voleva una poesia dove l'autore torna a Berlino da un viaggio all'estero, prende un taxi all'aeroporto, vede la città morta e per la prima volta sente il bisogno di disseppellire la moglie morta per vedere quello che è rimasto di lei, le sue ossa. È uno spettacolo che non si è fatto ed è una perdita per chi, come me, crede alla conciliazione degli opposti (quali sono Müller e Grüber).

Finora non si è parlato delle numerose riduzioni di classici realizzate da Heiner. *Non vorrei più scrivere pièce classiche, rielaborazioni dall'antico*, ha detto l'autore nell'82, all'epoca delle sintesi poetiche che seppelliscono l'antico. *Ma negli anni '60 era impossibile parlare dello stalinismo — continuava — senza ricorrere al modello classico*.

In quanto ai classici mi limiterò a tre indicazioni. Comincio dal *Tito Andronico* o meglio *L'anatomia di Tito, caduta di Roma*, un commento shakespeariano realizzato a Dresda da Wolfgang Engel nei modi di una lezione postbrechtiana, una recita sui banchi di scuola, un po' come aveva fatto Aldo Trionfo realizzando la tragedia come una lezione per bambini dell'epoca vittoriana. Qui gli attori stanno nei banchi di scuola e usano gli stessi banchi anche come materiale scenografico. Sui classici ci sono poi gli allestimenti di Matthias Langhoff, regista importantissimo nella mappa mülleriana fin dal primo periodo con la famosa edizione della *Battaglia* realizzata come un cabaret grottesco.

Nell'*Edipus* messo in scena a Vienna Langhoff ci porta in una Grecia dei colonnelli, in una situazione stilisticamente degradata con il doppio di un'arena in rovina per rappresentare la storia, biciclette che passano, gran spreco di sigarette con uno spirito derisorio che sopravvive anche nel recentissimo *Filottete* realizzato a Rennes, dove Ulisse è interpretato da un attore georgiano in modo da risultare incomprensibile anche ai francesi. *Filottete*, del resto, è stato il primo testo di Müller rappresentato in Italia, egregiamente, con un gioco di simbolismi ironici da parte di Glauco Mauri.

A questo punto si impone l'intervento diretto dell'autore sulla scena, e infatti Müller scende in campo nell'82 come regista proprio con un classico rivisitato, un *Macbeth* con tre attori che si alternano nella parte del protagonista dentro un cortile berlinese tra colori forti e spezzoni sensuali, con una recitazione intesa a citare il testo più che a rappresentarlo. A quell'epoca l'autore ha già messo in scena *La missione* in una saletta con il soffitto tutto nero e la ripresenterà qualche anno dopo come un elenco del telefono — secondo il suo programma — tra le geometrie visive di Erich Wonder a Bochum. I percorsi del suo lavoro lo portano a proporsi come regista dei suoi testi, agendo prima di tutto

al tavolino da dramaturg. Una delle tecniche che usa per correggere interpretazioni e rigenerare le proprie opere è quella del collage: Müller inserisce nello stesso spettacolo diverse composizioni in successioni che cambiano di volta in volta; mutando il gioco delle combinazioni muta così anche il senso di ciascuna opera.

Allestendo nell'88 *Lo stakanovista* al Deutsches Theater — la storia, scritta trent'anni prima, di un "uomo di marmo", un eroe del lavoro — vi inserisce due scene prese da *L'Orazio* e dalla *Strada dei panzer*. Tutt'e due i brani hanno per tema la duplicità morale di un comportamento, analizzata attraverso due doppioni della figura dell'operaio protagonista. Nello spettacolo, che riscuote un gran successo, la vecchia *produktion* del '58 è caricata di ironia, l'eroismo è straniato: da una porta si affaccia l'immagine, destinata a ricorrere in altri spettacoli, di Stalin, l'ombra che si aggira per l'Europa; troviamo anche qualche gesto ripreso dal mondo di Wilson con una valenza di segno. Quando il lavoro era stato dato alla Schaubühne nel '73 con la regia di Steckel Müller aveva chiesto "meno Stanislavskij e più Brecht", ribadendo la necessità di esporre semplicemente il testo. Fino a che punto possa arrivare quest'esposizione, è sempre problematico definirlo. Nello *Stakanovista* del Deutsches Theater diciamo che, se non si punta sull'abbellimento, nella sapiente ambientazione di Wonder almeno il gioco conta ancora. Da allora il Müller regista compierà un lavoro in levare verso l'oggettività. Contano gli accostamenti tra i testi, ma conta anche il contenitore: *Quartetto* è recitato davanti a un sipario che gronda sangue, e sangue spunta anche dalla colonna edificata per *Mauser* da Kounellis, a cui si deve l'andare e venire di carri di carbone, il metallo e il nero dell'ambiente, mentre la recitazione tende ad abdicare all'espressività.

Ma il punto d'arrivo del Müller regista è *Fatzer fragment*. Allestito nel nuovo Berliner, questo spettacolo è il segno del secondo matrimonio tra Müller e Brecht. Naturalmente si tratta di un collage, in cui troviamo brani del vecchio *Traktor* e il nuovissimo testo poetico autobiografico *Mommsen Block*. Il frammento brechtiano viene resuscitato con una recitazione condotta verso un assoluto rigore, un'enunciazione neutra a cui si sovrappongono la concitazione di una voce fuori campo, registrazione dell'autore o didascalìa, e accenni al canto. È un'ammirevole prova di linearità che trova degli equivalenti precisi alla parola nel grande tavolo in acciaio che domina la scena in pendio e nei costumi cupi e monumentali come uniformi da dèi wagneriani.

Fatzer rappresenta un punto d'arrivo come coronamento d'intenzioni, ma c'è un altro spettacolo di Müller che rappresenta, in più sensi, il suo apice come regista di un'opera altrui: *Hamlet*, anzi *Hamlet/Maschine*, scritto con le due parole staccate, che comprende, come si è già detto la tragedia di Shakespeare e *Hamletmaschine*. Si tratta di uno spettacolo

poderoso non solo per le sei ore di durata, anzi otto compresi gli intervalli: una lettura d'autore, anzi una sagra di materiali che potrebbero servire per otto messinscene, storia di un Amleto che ha sbagliato storia nella moltiplicazione dei piani visivi creata ancora da Wonder. Partendo da un'impostazione brechtiana, la rappresentazione si sviluppa in assoli, terzetti da opera lirica e esempi di teatro-immagine caricando di travestimenti e deformazioni psicanalitiche il nucleo familiare della vicenda, dove il giovane protagonista assomiglia al giovane Brecht e lo spettro del padre a Stalin e, dopo il gelido Brecht della citazione di *Hamletmaschine*, alla conclusione ripiega nel grottesco.

Eclettismo, complicazione, sospetto di collisione con l'odiato post-moderno? Direi di no, questo *Amleto* è piuttosto una liberazione dell'inconscio e il raggiungimento di un traguardo. Müller, scrittore che ha l'ossessione di attraversare la Storia per colpire una nostra storia quotidiana sublimata nella mitizzazione, trova un'occasione irripetibile. Durante i sei mesi di prova dello spettacolo al Deutsches Theater — tra il settembre dell'89 e il marzo del '90 — il mondo sta cambiando. Questo *Amleto*, sindone ridondante di materiali, riesce a essere per una volta Storia dentro la Storia, cronaca già mitizzata mentre viene vissuta, entrata in teatro dalla vicina Porta di Brandeburgo. E infatti Shakespeare incamera Müller nell'atto di rifiutarsi come scrittore, trasfigurandosi in un dramma personale. Intanto lo spettacolo ci porta in un cimitero, il cimitero dei funerali di Ofelia visto dagli spettatori dalla parte della morta, come se guardassero da sottoterra lapidi che da quella prospettiva appaiono molto simili a grattacieli, un cimitero per farsi quattro risate sul passato della Ddr e sul futuro della Germania e dell'Europa.

L'altra faccia del regista, ovvero il regista che Heiner vorrebbe essere è Bob Wilson, per cui Müller si trasforma in drammaturgo ripercorrendo la storia tedesca nell'episodio di Colonia per *CIVIL warS* e rielabora, anzi riduce portandolo nel secolo della rivoluzione industriale, il mito sumero di Gilgamesh in *The Forest*, kolossal mancato con Martin Wuttke e le musiche di David Byrne. Sempre per Wilson lo scrittore monta un proprio testo inserendolo come chiave di lettura in un mito occidentale, *Alceste* di Euripide. Wilson porta sulla scena i suoi testi oggettivamente, rispettando l'ottica dell'elenco telefonico: li espone all'interno di una straordinaria impaginazione visiva, quella che Müller stesso insegue nelle realizzazioni firmate in prima persona con la collaborazione dei suoi amici scenografi e pittori, nel segno dell'estetica e di una perfezione dichiaratamente rifiutata dall'autore, ma da artista, ancora una volta secondo la dialettica delle contraddizioni.

Una bandiera contro gli schematismi
di Gianfranco Capitta

Faccio parte di una generazione che dieci anni fa è rimasta sconvolta e affascinata dalla riscrittura contemporanea che Müller operava dei classici, dei miti fondatori della nostra cultura europea occidentale. Negli anni successivi, avendo conosciuto non solo il suo teatro ma anche le sue prese di posizione, Müller è diventato una specie di bandiera per tutti quelli che volevano evitare gli schematismi tra i due blocchi, che non volevano appiattirsi su una posizione o sull'altra. Il suo teatro e le sue posizioni hanno dato un senso nuovo al modo di essere spettatore e di vivere il teatro. Oggi, che invece tutto quanto è cambiato, Heiner Müller è già un'altra cosa.

Cito i tre spettacoli che Heiner Müller ha realizzato a Berlino dopo l'89, dopo la caduta del Muro. *L'Amleto* con i riferimenti all'Ungheria. Poi il bellissimo *Mauser*, realizzato con Kounellis al Deutsches Theater di Berlino. Oltre a essere una meraviglia visiva era assolutamente sconvolgente. Il problema tragico, drammatico, era appunto quello del rapporto tra il singolo e il potere collettivo dopo un'esperienza come la rivoluzione. Müller lo risolveva paradossalmente citando l'orfanità e Kleist. *Duel Traktor Fatzer*, l'ultimo lavoro messo in scena da Müller, mi ha impressionato perché molte cose che sono in scena sono scomparse dalla società. È scomparso non solo il comunismo ma anche la classe operaia. Eppure, in questi tempi così accelerati di trasformazione, quelle cose nella scrittura di Müller sono già materia mitologica, non archeologica, da cui lo spettatore può ripartire a ragionare per logica. Heiner Müller è diventato un classico, un classico che si mette in scena da solo.

Due anni fa, in un'intervista a Berlino, Müller diceva che il comunismo è come un virus che oggi sembra debellato ma che potrebbe ricomparire a sorpresa. Continuo a pensare a quest'affermazione e nutro per Müller riconoscenza e gratitudine, non solo perché è uno dei pochi grandi casi in cui il teatro parla con la storia, ma perché quello che viene definito il suo cinismo, in questi tempi cupi e insopportabilmente leggeri, è per me una delle poche forme di speranza.

Efficacia teatrale e dedica, un piccolo dono a Heiner Müller
di Manlio Sgalambro

La teatralizzazione del mondo ridà alla parola, al gesto, all'*actio oratoria*, quel ruolo che il lungo interregno politico non ha concesso. La finzione della felicità riprende corpo rispetto alla cupa felicità del politico. Fingere per rendere felice l'altro. L'*illusion comique* va più a fondo dell'illusione trascendentale. Immaginiamo un attore. Costui con certe smorfie, un'alzatina di spalle, un gesto, ha fatto tutto. Esprime così bene l'amore che un povero innamorato già si perde d'animo. Il saggio è un attore. La saggezza — come ci confidano gli storici e come testimonia Cicerone — assomiglia a una parte teatrale. Vorremmo definire efficacia teatrale questa efficacia del saggio. Può sospirare purché tale sospiro non provenga dal cuore. Qui si contiene il mistero dell'inganno, di quello che Dante chiamò in maniera illustre l'illusione trascendentale. Qui si vede l'efficacia teatrale della saggezza. “Quel maiale di centoventi chili e io siamo gli stessi”, dice fra sé il saggio. Assurdo. Il suo lardo tremolante lo distingue metafisicamente da me quanto io mi distinguo da un carro. Quanto al principio di carità è più stupido di un ferro da stiro. Ma qui interviene l'efficacia teatrale. Tutto il problema è che io lo persuada, persuada quell'altro che gli sto facendo del bene, mentre a me — dice il saggio — non importa proprio niente. Se vedesse il mio atto dal difuori direbbe: “To', che bontà è la sua!” e cose simili. In realtà dentro di me non c'è un'oncia di buona volontà, ma avviene che il saggio lo sollevi seccato o si butti in acqua per salvarlo. “Ma il mio cuore è affar mio, ti bastino le braccia, vuoi anche il mio cuore? Cannibale!”. Insomma, il mondo si è schiodato e ha fatto un mezzo giro. Si mima la bontà con un gestire pazzo. A modo suo canta e ne prevede la possibilità, prevede un'età del gesto che succeda a quella dell'agire. Disse Kant, alla fine della prima parte della *Critica della ragione pratica*, “il comportamento dell'uomo ne sarebbe dunque trasformato con un semplice meccanismo dove, come in un teatro, tutti gesticolerebbero bene, ma nei personaggi non si potrebbe cogliere vita”. Il protagonista dell'età del gesto gesticola con l'appunto, soffia come un mantice, scoppia in lacri-

me e, dissolta la morte, si affanna e grida, mente come un calzolaio, vince come un attore, ma in mezzo minuto ha ingannato il suo prossimo una volta e per sempre, e quello è beato. L'efficacia teatrale raggiunge qui le più alte aspirazioni dell'etica. Un mucchietto di parole bastano e avanzano. Qui si pone l'ingombrante problema dell'esempio del finto amore. È stato detto che il seduttore è un esteta; il seduttore rappresenta invece quanto di più etico ci possa essere nell'amore. Con un trepido coraggio, ma freddo come una biscia, il seduttore pronuncia le parole esatte che scuotono il cuore della sua bella. Tutto è finto, parole, carezze, lo stesso atto che conclude l'impresa; esso si ispira infatti al principio storico che generosamente lo assiste, ma non riguarda assolutamente l'amata. Eppure il finto amore, fatto di cartapesta e gesso, ha adempiuto al suo compito. Ciò che si rimprovera al seduttore — che una volta raggiunto il possesso egli scompare, e proprio qui è la parte etica, l'intatta immagine dell'amore resta alla ragazza per sempre, eppure fu un tocco, un attimo e via — assicura l'eternità dell'amore. L'amore reale, il cosiddetto vero amore, trascina ben presto nel fango. Insomma il saggio non ha nessuna compassione per l'afflitto, che gli è indifferente come una capra, ma opera in virtù del principio dell'efficacia teatrale.

Sull'efficacia teatrale, ripeto, come piccolo dono a Heiner Müller.

Solo il teatro salverà il mondo
di Giuliano Scabia

Perché le parole devono rimanere pure.
Perché una spada può essere spezzata
e anche un uomo può essere spezzato
ma le parole non possono essere spezzate
nell'ingranaggio del mondo,
essendo loro che rendono le cose
conoscibili o in conoscibili.
Heiner Müller, L'Orazio

Solo il teatro salverà il mondo —
visto che di cambiarlo non è in grado.
Teatro?
Berlino, dicembre 1967.
Di qua e di là dal muro —
attraversare — U-Bahn — S-Bahn — metrò.
Volti — luce. Riccioli di turchi.
Un turco in guanti bianchi.
C'è un santuario, il Berliner Ensemble.
La Kantine.
Mi sono affacciato da qualche anno al teatro —
cerco senso, tracce, camminatori.
Un giovane drammaturgo mi porta nel cuore del santuario:
Vedo al lavoro Wekwerth
 la Weigel
 Schall
 Langhoff e Karge, molto giovani
 Sascha Stillmark
 Elisabeth Hauptmann mi fa capire lo straniamento —
 mi mostra le radici del teatro di Brecht.
Colloqui intensi sulla scrittura del teatro
in quella meravigliosa Kantine

dove tutto sembra fra parentesi:
(penso alle mie scarpe in lotta coi marciapiedi, di notte a Milano):
Berliner Ensemble luogo affascinante:
immobile: potente: nave:
tutto, mi sembra, vi arriva attutito:
per provare teatro sembra il luogo ideale:
protetto dal mito della lotta di classe:
ma nei più giovani, inquieti, gira un nome:
Philoktet:
c'è il culto di Brecht:
(ma) come una freccia sento nei fiati:
Philoktet:
mi parlano di Heiner Müller:
Philoktet:
un giorno mi portano da lui:
la sua magrezza:
forse abbiamo parlato della desolazione dei visi nei viaggi in metrò:
per me (vengo da Venezia) il metrò è avventura:
sono desolati i visi in vaporetto?
su e giù: metrò: verso dove?
desolare: desolazione:
una tragica insensatezza?
cosa mi sembra voler comunicare Müller?
e quella mummia immobile di Lenin?
immobile guardare, stare:
va su e giù il metrò: verso oriente, verso occidente:
e il socialismo?
tradito o non realizzabile?
di qua e di là dal muro:
dentro la fortezza: nell'isola di pietra:
Philoktet:
non è ancora andato in scena,
ma spesso i giovani intellettuali dicono
Philoktet:
nell'ombra grande di Brecht —
nella mummia di Lenin:
a volte, seduta a un tavolo della Kantine,
la Weigel mi sembra una mummia:
per venire qui ho ricercato un diario di allora:
ho trovato questo:
'la retorica brechtiana —
dietro c'è una grande certezza:
che si rafforza quando l'avversario è così chiaro come il nazismo

o quando il partito è così sicuro di sé come dopo la rivoluzione”
e ancora
“Cose profondamente vere di Heiner Müller:
un sonno assoluto, da cui devono svegliarsi:
per risvegliarli i colpi vanno bene”.

Teatro:
cosa stavamo cercando?
il teatro salverà il mondo?

Camminando: cercando. Europei che si cercano.
Praga, febbraio 1966:
scritto nel mio diario:
“*mercoledì* —
Havel — non so il numero della casa;
è in strada; mi aspetta;
biondo; rincagnato; mastino e boccapiena;
solido; forse troppo sicuro?
cognac con uovo;
parla di teatro;
di situazione censura;
possibile fare; ma tutto stupido;
ritratti di Kennedy;

[la moglie in entrata: nuda: in velo di camicia;
stupore terrore; fiato trattenuto e fuga]
vende biglietti a teatro, quindi dorme di mattina;

...
parlo del Living — molto interessati, vogliono invitarlo;
appuntamento per domani con altri della rivista “Tvas” [chiusa dal partito];

giovedì 10

...
ore 17
Havel, Nedviet, Nemeč, Dolezal
fino alle 21,40
discussione continua
temi:
letteratura ceca;
psicologia;
critica e strutturalismo;
rapporti col partito;

l'arte in generale;
la politica;
la società e la politica;
grande tema di fondo la mistificazione;
influenza di Husserl, Heidegger, Teilhard de Chardin;
non sono anticomunisti;
vogliono la verità;
l'assolutizzano nelle singole specializzazioni;
il politico è sempre non vero, mistificatore;
l'arte e le scienze devono verificare la politica;
offrire un terreno a cui attingere;
oggi nessuna prospettiva;
ma meglio la totale negatività perché può nascere qualcosa per opposi-
zione;
l'artista è sempre un *neinsager*;
ricerca di radici;
necessario fare la critica anche dell'est e in questo senso ideologismo
della sinistra occidentale;
...
demistificare tutto — VERSO L'UTOPIA?"

Cosa stavamo cercando?
Fili. Sentieri. Camminando.
Ritrovare gli appunti a distanza di tre decenni.
Müller oggi qui —
Havel nel castello.
Sentieri. Teatro.
Cos'era teatro — scrittura del teatro?
Cos'è?
Vero — falso.
Interrogazione sulla verità.
Teatro sempre più chiaro, per me,
anche un agire per smascherare
le parole mascherate.
Più di tutto, più teatro di tutto è
l'atto di togliere la maschera.
Svelare i caratteri del falso nella lingua:
la lingua falsa:
trovare la lingua:
una via per sapere.
Per salvare il mondo? Sic!
Se tragedia è implorazione dei morti, i senza più maschera,
e teatro, all'inizio, luogo di manifestazione degli dèi,

forse il bisogno di verità
è
era
il dio.
Se il falso è la forma rituale del mondo
e il vero la necessità della vita di fecondarsi
per ritrovare continuamente senso
allora il destino del teatro
cioè della poesia
è
sotto la finzione
l'acqua fuoco della visione nuda.
Philoktet?
Camminando.
Un piede malato che ascolta carnevivamente.
Piede sonda:
ascolto:
ma anche, per me,
piede che può,
iniziando il passo
sanarsi. Ballare.
(E se il gioco del teatro fosse, a volte, prigioniero dentro l'edificio?)
Di fronte all'immenso muro ipercomunicante sempre parlante
il piccolo silenzio del teatro:
covante:
il suo fuoco vivente:
nella radura: nel buio:
in tana:
corpi in tana camminanti e sé incontranti:
luogo buio — luogo illuminato:
luogo silenzio
nella luce generatrice della radura interna
(interna a noi)
l'APPARIZIONE:
lei, che sa: che sta:
bleibet: fremendo:
anime:
dalle tane:
persone anime:
teatro luogo di anime giocanti:
ironiche giocanti:
dovunque spazio di anime in gioco, là teatro —
e intanto il gatto

onnidivoratore
aspetta
sa
che tutto è per lui: tutto
è gatto — del gatto: (Robert Walser):
solo l'invincibile ritornante permane
il diamante che ha resistito al fuoco, la parola nuda fatta dai poeti,
insieme al gioco che sempre rinasce,
in scena, in strada, nei boschi, in noi —
bleibet: was bleibet?
Philoktet?
gioca a palla con Nausicaa?
A pallone — col piede carnevivo.
Contro Ulisse?
Schreiben Philoktet.
Spielen.
Giocare.
Ri sanare.
Ri prendere a giocare. (Salute, Heiner Müller)
Nel gioco.
L'amore del gioco.
Per diletto.
Dilettantemente.
Amatorialmente.
Come il bambino.
Il bambino Dioniso.
Il bambino Hermes.
Il gioco del teatro.
Il teatro, dilettantistico, amatoriale.
Solo il gioco del teatro salverà il mondo.

Bob Wilson: un incontro

Lavorare con e su Heiner
di Bob Wilson

Il lavoro di Heiner Müller mi piace per la sua capacità di creare uno spazio virtuale e mentale. Uno dei dilemmi, o problemi, che incontro con il teatro, il cinema e la televisione di oggi è che tutto è soffocato da una cornice. Se pensiamo a un film muto, si tratta di un'esperienza in cui siamo liberi di immaginare suoni, testi, ecc. Anche se ascoltiamo un radiodramma siamo liberi di immaginare: un'analoga libertà non si ritrova spesso nel teatro di oggi. Lavorando su un testo di Müller mi sono sforzato di pensare al modo di combinare un radiodramma e un film muto, in maniera che i margini della cornice fossero infiniti. Apprezzo la sua opera perché non fornisce risposte, pone domande, non è una partita a ping-pong: "Ciao, come va?", "Bene". "Cos'hai fatto stanotte?" "Ho bevuto un sacco di vodka". Questo spazio di libertà mi consente di presentare la regia in una forma compiuta senza pesare sul testo. Di norma nel lavoro su un suo scritto per prima cosa realizzo un "libro visuale". Per esempio, in *Hamletmaschine* lo spettacolo era inteso come opera muta e sorda, imperniata solo sui movimenti e sulla parte visiva, sui gesti, sull'illuminazione, sull'architettura della scena e sul suo allestimento. Poi ne ho presentato una versione muta, infine ho preso il testo e ho cominciato a combinarlo con le immagini. Qualcuno ha parlato di collage, io non sono d'accordo: è un lavoro concepito per aiutare lo spettatore a sentire o vedere meglio una cosa concatenata a un'altra. All'inizio una combinazione di testo e immagine può capitare per caso, ma fondamentale è il frutto di una scelta rigorosa. Per esempio, potrei dire (*grida*) "Voglio ucciderti!", oppure dire (*in tono normale*) "Voglio ucciderti", e forse un sorriso può diventare più terrificante di un grido. Dunque quanto ascolto può differire da quel che vedo ma nelle mie intenzioni i due elementi devono rafforzarsi vicendevolmente: ecco spiegato il nostro bisogno di pubblico, di spettatori.

Un'estate mi trovavo in Grecia insieme a Heiner, e facemmo conoscenza con un eschimese che cominciò a parlare del teatro greco tra la sua gente: si poteva allestire una tragedia con due o tre persone: co-

ro, protagonista e antagonista. Bastava una scena intorno a un fuoco e una serie di maschere in piedi in uno spazio teatrale circolare; queste due o tre persone potevano camminare restando dietro un gruppo di maschere, fare il coro o stare a fianco di un'altra maschera, protagonista o antagonista. In un certo senso è proprio quello che ho fatto con questo lavoro, dove le immagini sono diventate una maschera per il testo.

La scorsa notte parlavo con Heiner di uno degli odierni dilemmi teatrali: sforzarsi di rendere tutto comprensibile. Il mio lavoro è l'opposto della televisione. Una delle cose che più mi disturbano del mezzo televisivo è la sua successione di battute azione-reazione: ogni dieci secondi bisogna rispondere, si ride, si piange, si capisce, anche se alla fine non c'è nulla da capire. Quel che invece mi attrae di Heiner è che nelle sue opere ci si può perdere. Non c'è modo di farne una lettura univoca e se si riesce a presentarle in modo semplice si colmano di tempo, non ne sono fuori, ma se ne riempiono.

Nella regia delle sue pièce, come vi dicevo, ho usato qualche truccetto formale. Talvolta ne scorro una e, senza leggerla a fondo, la coloro in codice. Una volta sottolineai un testo di rosso, giallo e azzurro senza leggerlo. Risultato: la maggior parte era gialla, una porzione più breve azzurra e solo qualche punto era sottolineato in rosso; i tre colori corrispondevano rispettivamente a pelle, carne e ossa. Questa concezione della struttura emotiva del materiale costituiva un'indicazione di regia piuttosto insolita per un attore. Il grosso del lavoro, presentato sotto forma puramente cronachistica, era la pelle; la carne durava meno e aveva un tipo di tessitura esclusivamente sonora, mentre le parti che costituivano l'ossatura avrebbero ricevuto un'enfasi sonora maggiore; ne derivava una costruzione spazio-temporale. Quel che mi interessava era vedere le reazioni emotive individuali. Spessissimo in teatro l'emozione è qualcosa di superficiale; in quel caso produssi qualcosa di estremamente arbitrario, artificiale, formale, per conferire al materiale una struttura emozionale e cercare un senso. Risultato: un pieno di emozione.

Sono felice che tu sia qui, Heiner. La notte scorsa siamo stati alzati fino a tardi, solo a fumare, bere e chiacchierare, e gli ho raccontato una storia. Qualche anno fa, sotto la presidenza Reagan, sono stato invitato alla Casa Bianca, c'era anche George Burns, un comico americano di novantanove anni o giù di lì. Arrivato alle sei in punto, vengo condotto in una stanza dove rimango seduto per un'ora senza vedere anima viva, così mi alzo per sgranchirmi le gambe e finisco nella stanza di George Burns, questo comico di novantadue o novantatré anni. A un certo punto, mentre Burns si fuma un sigaro — come suo solito — entra Reagan e gli chiede: "Ti hanno offerto da bere?". Lui risponde di no, e il presidente: "Vuoi qualcosa?". E Burns: "Sì, gradirei un Martini". "George, quanti sigari fumi al giorno?". "Otto o nove". "Otto o no-

ve! Quanti Martini bevi al giorno?”. “Otto o nove”. “Otto o nove!”, ribatte Reagan. “Che ne dice il tuo medico?”. E Burns: “È morto”.

Molti mi ripetono in continuazione che nel mio lavoro i personaggi sarebbero puramente meccanici, anodini, privi di emozioni. Chissà, forse hanno ragione loro, ma io non l’ho mai vista in questi termini; comunque capisco cosa intendono. Ho scritto una pièce il cui testo recita: “Cane. Ragazzo. Io vi ucciderò”, e l’attore esegue questo lungo e lento movimento alla Bob Wilson per dieci minuti, dopodiché ritorna e dice al pubblico: “Sono morti. Il ragazzo e il cane sono morti. Andrò all’inferno”. Capisco cosa intendono quando dicono che dopotutto l’emozione è assente, ma quel che pretendono è (*grida*) “Vi ucciderò, ragazzo e cane, io vi ucciderò. Andrò all’inferno”, ecco la loro idea di pathos.

I testi di Heiner sono così complessi e compressi, l’emozione è tanta e tale che c’è bisogno di spazio, e più spazio c’è intorno a una cosa più facile è udirla, vederla, sentirla, farne l’esperienza. Spesso uno dei problemi del nostro lavoro è che ci si pensa su troppo. Qui c’è un testo su cui sperimentare, e sperimentare qualcosa è un modo di pensare. Credo che i suoi testi dureranno nel tempo perché sono pieni di tempo e insieme filosofici, non radicati in un periodo specifico, e questo è facilmente verificabile nell’allestimento di *Hamletmaschine* che ho realizzato con gli studenti della New York University. Non sapevano nulla della storia a cui alludono i testi (la rivolta ungherese), o sul contenuto e le sue fonti. Il testo regge perché, credo, è costruito magnificamente; è un classico pieno di tempo, non all’ultima moda.

(...) Guidato dal suo istinto eccezionale, Wilson cerca di raccogliere miti nazionali di diversi paesi. Per la sezione tedesca di *CIVIL warS*, ad esempio, ha scelto Federico il Grande; a muovere la vicenda è l'attenzione alle famiglie, famiglie padronali che un tempo erano il nucleo attivo del volgersi della storia. *CIVIL warS* è fallito, ma Wilson continua a insistere sullo stesso modulo. Si tratta semplicemente di una reazione alla perdita di funzione del teatro. Il teatro è in crisi, almeno in questa parte del mondo, perché non può più adempiere alla sua funzione civica e sociale. Da questo disorientamento deriva la sua tensione verso le origini, verso i miti. La ricerca del centro perduto.

Quello di Bob è un lavoro importante, ma io personalmente non farei mai una cosa del genere. Non si evade dall'Europa: se siamo qui a lavorare e a far teatro, dobbiamo concentrarci su un teatro testuale, un teatro con una storia che in Wilson non c'è. Per me Wilson ha la stessa funzione del cubismo nell'arte figurativa, serve da impianto di depurazione, vi si passano al setaccio i mezzi teatrali e improvvisamente prendono corpo nuove forme e nuove tecniche. Ma sarebbe da stupidi volerlo copiare, certe cose le può fare solo lui. Da Wilson comunque c'è sempre da imparare: mi interesserebbe, ad esempio, vederlo mettere in scena Kleist...

...Come ha detto Brecht: "Il teatro teatralizza tutto: bisogna allora infilargli continuamente tra le fauci cose che non sia in grado di digerire". Se si vogliono trasformare le strutture occorre iniettarvi delle cellule cancerose o comunque impiantarvi delle culture batteriche. In *CIVIL warS*, ad esempio, ho notato una cosa molto interessante: Wilson aveva ricostruito sulla scena il quadro di Menzel, la morte di Federico il Grande, con Federico che muore in poltrona circondato dai cortigiani, e Ilse Ritter come giovane ufficiale. Per questa scena aveva bisogno di un testo e non sapeva cosa prendere. Non che gli importasse, anzi. Gli ho detto: prendi semplicemente un testo su un amore proibito. Per il moribondo il giovane ufficiale diventava così automaticamente una reminiscenza di

Katte, l'amico giustiziato, e quindi del rapporto omoerotico della sua giovinezza. E così il moribondo — dopo la morte — recitò il testo assieme al giovane ufficiale. Wilson voleva che Ilse Ritter recitasse una decina di righe alla maniera del teatro tedesco di cinquanta, ottant'anni fa. E Ilse recitò dieci righe come Moissi. Gli assistenti in sala trovarono la cosa insostenibile, non va, non si può fare una cosa del genere. Wilson insistette e con lui Ilse Ritter. Fu una cosa grandissima, perché improvvisamente sulla scena aveva fatto irruzione qualcosa di estraneo, di non assimilabile. Bello, molto bello. Credo che possibilità del genere siano presenti dappertutto: turbare un ordine, un codice, o un canone con qualcosa che non vi si lasci adattare. (...)

(...) Un giorno Wilson raccontò della sua prima, grande, fortissima impressione teatrale durante uno spettacolo di Balanchine. Alla fine i ballerini si erano improvvisamente irrigiditi nelle loro pose, restando fermi immobili per un minuto, che a teatro è un tempo infinito. Poi lo spettacolo era ripreso fino alla calata del sipario. Per Wilson si era trattato di un momento supremo, la cosa più grande che avesse mai visto a teatro. Ne chiese poi la ragione a Balanchine, dicendogli quanto ne fosse rimasto colpito, quello si mise a ridere e gli spiegò che il problema riguardava l'addetto al sipario: era a mangiare, non era al suo posto. Molte cose importanti nascono da incidenti o coincidenze. (...)

(...) Ho visto *Hamletmaschine* a New York ed era molto bello, perché Bob non ha tentato di interpretarlo e di capire la mia esperienza, anche se la conosceva, ma ha ricavato le immagini esclusivamente dalla sua. Si può anche dire che dalla mia autobiografia risulta che io ho paura delle uniformi, mentre lui ha paura delle donne perché considera la donna come un'uniforme. (...)

(...) Quando ci siamo visti la prima volta mi ha chiesto qual'era il mio primo ricordo d'infanzia: per lui la prima immagine era un supermercato, un'immagine del terrore. Per me era quando ho visto dal buco della serratura i tre nazisti che portavano via mio padre. Allora siamo stati d'accordo che esistono due tipi di terrore, quello politico e quello commerciale. (...)

(...) Wilson non si considera un autore, e anche quando scrive finisce per fare dei collage, prende dei testi e li mischia insieme. Dice di sé che avrebbe voluto essere un buon pittore ma non lo è e allora usa il teatro, la scena, per realizzare quadri. Esempio: un terzo delle prove speso a provare luci.

RUTH BERGHAUS *Della sua Hamletmaschine, per esempio, mi ha col-*

pito la sovrapposizione di piani differenti l'uno sull'altro.

Sì, Wilson sovrappone testo, coreografia e luci. È così pure per le prove: una settimana di coreografia senza testo, una di coreografia con testo e una settimana di coreografia, testo e luci. (...) A ragione si può obiettare che il testo allora diventa intercambiabile. Ma neanche questo credo sia vero al cento per cento. L'ho visto affrontare il testo lavorando a *Hamletmaschine*: non ha mai tentato di interpretarlo, mai tentato di comprendere ciò che gli era estraneo. Nelle sue mani l'estraneo vale in quanto tale; e da qui egli prende le mosse. Il testo rimane un resto, non viene forzato né scardinato per poi ricomporlo nel corso delle prove, *rimane puro*. È un'altra tradizione teatrale: il testo mantiene i propri diritti. (...)

(...) Ciò che mi interessa di Wilson, dopo la nostra collaborazione, è la libertà che lascia alle singole componenti del teatro; lui non interpreterebbe mai un testo, com'è invece la regola dei registi europei; un buon testo non necessita di un'interpretazione da parte del regista o dell'attore. Ciò che il testo dice è tutto, l'attore non deve ripetere ciò che già sa, e il regista non deve darne una spiegazione, un'interpretazione. Wilson non interpreta mai, e trovo che sia un pregio essenziale, un aspetto interessante. Il testo viene esibito, senza valutazioni, coloriture, interpretazioni; c'è e basta. Allo stesso modo vengono presentate le immagini, che non subiscono interpretazioni, sono semplicemente esposte. Poi ecco un rumore, un rumore che è semplicemente presente, che non viene interpretato. Questo trovo che sia importante, è un concetto democratico di teatro, l'interpretazione appartiene al lavoro dello spettatore, non può essere condotta sul palcoscenico. Non si può sottrarre questa attività al pubblico, sarebbe consumismo, vorrebbe dire precuocere il testo, sarebbe un teatro capitalistico. Ma è quanto avviene, è la norma. (...)

(...) [Wilson] proviene da una tradizione teatrale in tutto e per tutto americana; dalla strana condizione di questo paese di immigrati dai più disparati ambiti linguistici, in cui la comunicazione è affidata all'immagine più che alla lingua, alle prese con ovvi problemi di integrazione. È questo il motivo del rilievo dato al cinema, ai film come memoria della nazione, un compito che da noi è stato assolto dalla letteratura. In Europa cresce il bisogno di cancellare le proprie memorie; a questa esigenza, autentico perno di tutto il gran ballo postmoderno, risponde bene il teatro di Wilson. Se in America il suo teatro non riesce a sfondare né a farsi accettare come qui da noi, è perché negli Stati Uniti le immagini occupano la fantasia in modo molto più compiuto: niente spazio per immagini che non corrispondano ai cliché. Il pericolo è che, senza un carico testuale e letterario, il suo teatro si faccia sempre più leggero, che

divenga sempre più difficile rimuoverlo dalla base che gli è propria. Perché, ovviamente, anche questo tipo di teatro ha un continuo bisogno di resistenze, di un peso che lo trattenga: per questo è tanto importante il ricorso a materiali come *Gilgamesh*, perché sono materiali di peso. Ma solo un processo lungo e difficile può permettere a un teatro così raffinato di assimilare dei testi; un processo che passi, in primo luogo, per prove di reciproca compatibilità tra testo e immagine. Per Wilson è di estrema importanza la categoria “tempo”, la sua relativizzazione, la scomposizione dell’attimo in secondi e millesimi di secondo. La televisione ci ha abituati a un’accelerazione della percezione che in sostanza non è altro che una sua riduzione. A questo il teatro di Wilson si oppone come un vero e proprio focolaio di resistenza. In una delle stesure di *Baal* si trova questa bellissima frase di Brecht: “Un giorno, con una frase, formulerò la storia dell’umanità”. È forse questa l’intenzione di Wilson, il senso della sua ricerca non priva di rischi: articolare la storia dell’umanità in un testo teatrale. (...)

(...) Scrivere è un’attività assolutamente irresponsabile: la prima frase porta necessariamente all’ultima. È un materiale, insomma, in cui mi muovo e che mi muove. A teatro è più dura. Sei circondato da fattori di disturbo. Non riesci a raggiungere quella follia che ti permette di creare. Certo, ci sono diversi metodi per neutralizzare questi fattori di disturbo, ma basta accorgersi che qualcuno non capisce qualcosa e ci si ritrova al punto di partenza.

RUTH BERGHAUS *E Robert Wilson come fa?*

Per lui è semplice perché ogni suo allestimento è un disegno. Gli attori o i cantanti vengono disposti proprio nel punto previsto per loro dai suoi disegni. (...)

(...) La cosa affascinante di Bob è che tratta i suoi materiali come un bimbo che giochi a fare e disfare castelli: si può, si deve interferire, ma il gioco resta un gioco. I workshop sono sempre stati estremamente interessanti e produttivi, ma a vederli in video sembrano privi di vita, non rendono minimamente l’idea. Prendiamo il workshop alla Schaubühne per *DD&D2*: una cosa grandissima. Peccato che alla fine vada perduta tanta parte del processo creativo; dipende anche dalle condizioni in cui Wilson è costretto a lavorare, dall’obbligo di colmare tutti i buchi. Si inizia dall’improvvisazione, ne vengono fuori cose che il progetto non prevedeva, che non vi si adattano, e lui le adegua, e adegua il risultato. Ma adeguarle vuol dire ridurle. Questo accade anche perché ora, in Europa, Wilson ha preso a lavorare con attori professionisti abituati a colmare i buchi, a realizzare una superficie piana...

...È molto grave per me che Bob non possa lavorare in America. Lo

scarto qualitativo tra *Hamletmaschine* a New York e l'edizione di Amburgo deriva semplicemente dal fatto che gli studenti americani sono a completo servizio della meccanica, rimangono puri elementi del quadro, mentre gli allievi di Amburgo sono o si credono delle persone a tutto tondo. È questa la difficoltà contro cui si sta scontrando il lavoro di Wilson: ora come attori ha delle persone, Martin Wuttke, per esempio...

...Per ogni pittore c'è un momento in cui il cubismo diventa importante, come impianto di depurazione, di messa in discussione degli strumenti di lavoro, come scheletro, struttura portante su cui poi tornare a dipingere liberamente. Il lavoro di Bob mette in discussione il sistema teatrale, è un lavoro produttivo che aiuta a vedere, come l'anatomia per le arti figurative. Mi interessa provocare la collisione tra il mio testo e le sue immagini, ma per questo ci vuole tempo, e non solo: bisogna poter sbagliare. Ma al momento Bob non può prendersi queste libertà: qualunque cosa faccia deve essere un successo, e qui sta il pericolo. Questi enormi preparativi costringono al successo. È un atteggiamento imposto dalle necessità del mercato. Secondo me, per esempio, sarebbe estremamente importante che il processo creativo non andasse così completamente perduto nel risultato. Quando Bob inizia a disegnare, quei suoi primi abbozzi li trovo grandissimi. In assoluto la cosa più bella che abbia mai visto di Wilson è il workshop di Marsiglia. Non c'era nulla, nulla di pronto e ci si vedeva il progetto grezzo, una cosa grandissima; le idee grezze, elementari, vanno poi a perdersi in *polish*. Vorrei poter vedere la mano che disegna, vorrei poter osservare il processo. Voglio vedere la mano, mentre il pericolo è che tutto prenda un ritmo industriale...

...*Che cosa si può imparare da Bob Wilson?* Lo smembramento del teatro nei suoi elementi, un'anatomia del teatro. *Ci siamo dimenticati cosa sono questi elementi?* Sì, in parte. Il teatro europeo punta sempre alla sintesi, mai all'analisi. I nostri allestimenti sono sempre sintetici, mentre questo è un teatro analitico fin nei dettagli, nei gesti, in ogni movimento. Anch'io mi ritrovo stupito a osservare quello che accade, che accade anche ai miei testi. (...)

(...) I critici tedeschi mi insultano per la mia passione per l'America, per Wilson. In primo luogo Wilson non è degli Stati Uniti. Tipico atteggiamento da terza pagina tedesco-occidentale: Müller è Ddr, Wilson è Texas. Ma un minimo ce ne corre tra il Texas e Wilson, e anche tra me e la Ddr. Così però vuole il cliché, e allora sembra particolarmente strano che io mi interessi al suo lavoro, a quanto fa anche con i miei testi. Il suo teatro mi interessa proprio per quanto deve all'industria; da noi infatti il teatro continua a essere un rifugio per nostalgici dell'Ottocen-

to. Ci si mette eleganti e si entra nell'Ottocento; poi, a piedi o in automobile, si fa ritorno a casa nel Duemila. Da noi è questa la funzione del teatro. È pure una questione di velocità: la gente va a teatro per seguire una storia narrata alla velocità di percezione dell'Ottocento; al cinema invece ci si va per ritrovarsi nel Duemilacento. (...)

Brani tratti da Heiner Müller, *Tutti gli errori*, Milano, Ubulibri, 1994 (intervista di Olivier Ortolani, conversazioni con Ruth Berghaus, Christoph Rueter, Rick Takvorian) e dal *Patalogo 11*, Milano, Ubulibri, 1988 (intervista di Franco Quadri).

Su Müller e Wilson
di Hans-Thiés Lehmann

È imbarazzante, per una persona di ambiente accademico, parlare dell'opera di un artista in sua presenza. Nel caso poi di due personaggi del calibro di Müller e Wilson, con un'influenza tanto profonda non solo sul mondo del teatro e della letteratura, ma anche su quello teorico e accademico — la riflessione sull'arte — le difficoltà sono anche maggiori. È persino scontato ribadire che quando si parla di autori importanti nella creazione di un nuovo linguaggio Müller è uno dei primi nomi che vengono alla mente, e che Bob Wilson è uno di quelli che ha reinventato il teatro.

Comincerei da un ricordo personale: la prima versione di *Death, Destruction and Detroit (DDE&D1) a Berlino, quasi vent'anni fa. Prima avevo visto I was sitting on my patio*, quella fu la mia iniziazione al teatro di Wilson. All'epoca ero profondamente immerso nello studio quasi quotidiano dei testi di Müller. Dopo aver assistito a *DDE&D1* dissi ai miei amici orientati a sinistra che questo Wilson sarebbe stato il regista ideale per i testi di Heiner, e la maggior parte di loro mi accusò di essere impazzito: l'idea di accostare questo autore politico a quel formalista americano estetizzante sembrava veramente assurda! Sono felice — come tanti, mi auguro — che la storia del teatro abbia dato loro torto.

La collaborazione tra Müller e Wilson è arrivata del resto piuttosto tardi, ma è diventata sicuramente uno dei vertici del teatro contemporaneo. Le pietre miliari del loro lavoro comune sono la sezione di Colonia di *CIVIL warS* (uno dei grandi eventi teatrali della passata decade), gli allestimenti wilsoniani di *Hamletmaschine* a New York e Amburgo, *Quartetto* al Cambridge Repertory Theatre, *Descrizione di un quadro* nel contesto di *Alceste* e l'uso di *Materiale per Medea* nel doppio spettacolo su *Medea* a Lione. Allora, pur trattandosi di una difficile armonizzazione di temperamenti artistici decisamente diversi, mi sono convinto di una singolare *analogia strutturale* tra i rispettivi approcci estetici. Permettetemi di azzardare qualche idea su questo parallelo strutturale.

In primo luogo, la separazione tra corpo e voce nel teatro di Wilson

crea uno spazio sonoro in cui voci e rumori hanno sì un rapporto con la scena e quanto vi accade, ma paiono proliferare ovunque e in nessun luogo: un'analogia ovvia con il *teatro di voci* nei testi di Müller, dove spesso proprio il discorso si separa da ogni supporto reale legato a un personaggio in particolare, diventando una sorta di lingua circolante tra i puri supporti del discorso. In secondo luogo, gli attori nel teatro di Wilson raramente rappresentano una personalità specifica, ma sono semplicemente lì, come esibiti. Parole e frasi hanno rapporti spesso solo formali, non logici: il linguaggio viene usato per accordarsi a principi musicali o architettonici, raramente a una forma di espressionismo psicologico. In tutto questo si può vedere un'affinità con la decostruzione delle *dramatis personae* nella scrittura mülleriana, ove la disgregazione esiste persino quando è nascosta, come nei suoi primi lavori, ma è lampante almeno a partire dal '70.

Ancora sul linguaggio: Wilson usa svariate citazioni fuori contesto, conversazioni quotidiane, giornali o libri di largo consumo, dialogo dal vivo insieme a materiale registrato, in modo da fornire ampio spazio alle associazioni. Questa strategia presenta un'ulteriore affinità con la poetica intertestuale che troviamo in Müller e desta tuttora tanto interesse. Faccio solo un accenno al famoso uso della luce nel teatro di Wilson. Lui si considera un pittore che dipinge con la luce nello spazio, magari mirando a una specifica decostruzione del continuum spaziale scenico, tagliato in strisce e luoghi indipendenti. Nel suo teatro, noto per lo *slow motion* che lo caratterizza, non trova posto il *tempo drammatico* mentre il tempo in sé, non narrato né segnato da esigenze di rappresentazione, diviene una componente del processo teatrale. La metamorfosi del tempo lineare in una sorta di spazio è un'ulteriore, affascinante analogia con il ridimensionamento del tempo lineare in Müller.

Dunque con Wilson ci troviamo di fronte a un tipo di *teatro* strutturalmente non in conflitto ma profondamente complice delle strutture *letterarie* presenti nei testi di Heiner Müller. La profonda ambiguità e apertura di queste opere permette a Wilson di usarle in vista di un teatro che allo spettatore non offre sintesi. Alla luce di queste osservazioni appare forse un po' più comprensibile come il loro incontro e il loro lavoro sulle piéce di Müller segni una cesura anche nell'opera di Wilson per l'uso del testo a teatro e come, d'altro canto, sia stato proprio il regista americano a indicare la strada a quella che da allora può considerarsi un'espressione teatrale congeniale ai testi di Müller.

Müller negli altri paesi

In Francia
Müller antiaristotelico
di Jean-François Peyret

Quando mi è stato chiesto il titolo di questa comunicazione ero appena uscito dall'università, dove tengo un corso sulla *Poetica* di Aristotele. Così il titolo è nato come reazione perversa a un incarico universitario: un altro corso su Aristotele. Ho ritenuto che il sistema forse più gradevole per gli studenti sarebbe stato affrontare il problema al contrario e mi sono accorto che una lettura sistematica dell'opera di Müller avrebbe permesso di fissare saldamente i problemi posti da Aristotele e, di riflesso, dal drammaturgo tedesco.

Dato che la scena in questione è quella francese, i testi in gioco sono quelli dalla forma più aperta (lo si potrebbe definire il versante occidentale dell'opera mülleriana), da *Hamletmaschine* fino a *La strada dei panzer* o *Volokolamsker Chaussée*, allestito nel 1988. È una precisazione importante perché delinea non una prospettiva storica o storicistica, ma più "terrorica" — se mi passate questa mescolanza di "teorica" e "terroristica" — legata, cioè, a un'esperienza particolare: la ricezione francese di Müller.

Passando e ripassando i diversi concetti e nozioni articolati da Aristotele nella sua *Poetica*, ci si accorge che Müller li volge sistematicamente al contrario. Se si pensa, per esempio, alla favola con un inizio e una fine in vista di un tutto organico, è inutile accumulare esempi per dimostrare che Müller utilizza innanzitutto storie già rappresentate, vedi *Amleto*, che spesso possono — come ripete lui stesso — non avere né capo né coda, quindi né inizio né fine. Non mi dilungherò sulla definizione di caratteri o personaggi assolutamente aleatori che in lui non rispettano almeno una regola aristotelica essenziale — essere meno importanti del racconto — riportando invece una sorta di autonomia o volatilità rispetto alla struttura drammatica, con la conseguenza di una contraddizione rispetto ai canoni classici. Quanto alle altre categorie, il verosimile o il necessario, vale a dire la concatenazione della favola, si ha l'impressione che essa proceda più in virtù di una sorta di metastasi delle cellule fondamentali che per spinta organica. Parlare della storia è addirittura

superfluo: in Müller o è già avvenuta o si sviluppa dipanandosi con estrema lentezza, non è più quell'evento sorprendente proprio della favola aristotelica. Quanto all'agnizione, spesso i protagonisti sanno tutto già da tempo. In merito all'ultimo elemento importante, l'evento patetico, non si dà in Müller — per esempio nei testi più noti, come *Hamletmaschine* — un'azione, una prassi, ma una sorta di racconto, come se quel terrore fosse lì da sempre.

Inizialmente la scrittura di Müller mi pareva sostanzialmente un prolungamento radicale, magari fino all'eccesso, della pratica del rovesciamento epico e drammatico tipicamente brechtiano. La sua è, invece, un'esperienza più indefinibile o addirittura radicale, dove l'aristotelismo si combina con un ritorno a un certo platonismo perché la critica dell'imitazione diviene in Brecht critica dell'illusione. Quando si rivalorizza l'epicità, o meglio il carattere epico, si torna all'idea di racconto per uscire dalla *mimesis* in senso aristotelico, cioè per ridare al soggetto che parla, di norma l'attore, il credito o l'autorità sul personaggio. Ricordiamoci che Platone criticava la *mimesis* essenzialmente in quanto menzogna, o meglio illusione: quando mi faccio passare per un altro io sono un bugiardo, mentre se racconto la cosa col mio nome proprio salgo un altro gradino nella scala della verità. Probabilmente in Brecht accade qualcosa del genere: un ritorno alla realtà dell'attore e dunque alla sua autorità, tanto che il suo realismo comincia mostrando il farsi della scena. In Müller, invece, l'esperienza mi pare più radicale perché la dimensione epica, e non semplicemente diegetica, è reintrodotta nel testo stesso, che ritorna atto di un personaggio o di un narratore multiplo la cui identità speculare è sempre problematica: spesso finisce per ricadere proprio sullo scrittore in una circolarità senza fine. In ogni caso sarebbe l'occasione giusta per distinguere le modalità dell'autoritratto in Müller. Quanto al teatro epico o drammatico, ritengo il rovesciamento mülleriano più radicale, in una scala di valori o gerarchica, di quello operato dal suo fratello maggiore o padre.

Il fatto che la scrittura di Müller mandi in pezzi la nozione di *mimesis* comporta un ritorno al concetto cardine della poetica occidentale nella formulazione di Aristotele. È evidente che sulla questione si potrebbero fornire valutazioni diversissime. Credo che quanto detto da Bob Wilson a proposito di certe costruzioni teatrali e dell'affrancamento particolare permesso dal testo, che sfociava in uno spazio, sia verissimo. In varie messinscena mülleriane si è effettivamente riscontrata un'autonomia del testo rispetto alle costrizioni della rappresentazione, a cominciare da quelle spaziali. Quello che si verifica è la scomparsa dei confini spaziali della rappresentazione. In fondo, la relazione-caposaldo della *mimesis* diretta, della rappresentazione viva — come diceva Racine — è riassumibile nel fatto che un testo di teatro “si deve poter recitare in uno

spazio”, quali che siano le conseguenze. E, non fosse altro che per l'esempio di *Descrizione di un quadro*, questa condizione non pare più necessaria. Di colpo l'impresa si fa rischiosa: perché mai dovrebbe trattarsi di una pièce? Gli stessi contatti intrattenuti dalla scena con il testo si rivelano qui decisamente aleatori. Forse è un testo teatrale perché ce lo dice l'autore, e poiché è un autore di teatro tanto basta. Resta il fatto che ogni volta è l'invenzione a fare il teatro, a porre le condizioni della *mimesis* come recitazione davanti al pubblico, rappresentazione attuale che in qualche modo ci ha privato di certi segni o nozioni un tempo costitutivi di un testo di teatro. Naturalmente questo non vale per qualsiasi pièce. Ma Müller ne fornisce una diversa interpretazione quando dice in *Medea Material* che il testo comporta il naturalismo della scena. Ma cos'è il naturalismo della scena? Certamente non il testo in sé, perché l'esempio fornito è una contro-immagine o un'immagine straniata, la piscina di una clinica psichiatrica a Beverly Hills, ecc. Si tratta sostanzialmente di un attentato all'incontro effettivo con la tradizione della *mimesis*, il che rinvia immediatamente alla questione dell'effetto da produrre.

Quello che colpisce nella scrittura di Müller sono essenzialmente l'emozione e il rapporto con il pubblico, indipendentemente dal fatto storico presentato. Nel caso di testi non necessariamente indirizzati a spettatori, o che non incontrano il pubblico a cui sono destinati — un fatto non privo di precedenti nella storia del teatro — ma che, indipendentemente da queste circostanze, non lasciano indifferenti, è interessante notare che l'emozione, dunque l'effetto che si vuole produrre sullo spettatore senza speculare su un'eventuale catarsi, si raggiunge sempre. Una questione centrale per il teatro contemporaneo è sapere quale effetto emotivo si produce sullo spettatore: terrore? pietà? Promanano dal testo in sé, oppure — e qui entra in gioco Müller — da qualcosa di derivato dal testo o dalla rappresentazione? Mi sembra un problema importante, pur senza poterne prevedere con esattezza eventuali sviluppi. Dagli inizi del teatro ci si è sempre domandati quale effetto si produrrà sullo spettatore, una questione fondamentale anche in Aristotele. Il riso funziona in tutte le sue gamme, dal tragicomico fino alla derisione, ma di questi tempi si vedono pochissime lacrime. L'altro sentimento fondamentale dello spettatore a teatro è la noia. La questione si pone dunque a partire da come ci si presenta la scrittura di Müller. Dimostrare come sia possibile leggere Aristotele analizzando l'opera mülleriana — che, come avrebbe detto Roland Barthes, è autonimica, cioè comporta sostanzialmente anche la propria stessa poetica o teoria — è confortante al contempo per Aristotele, Müller e il professore.

Resta forse la cosa più importante, un aspetto che non ha potuto essere totalmente approfondito in questa sede: la situazione attuale di

Müller, il suo e nostro rapporto con la sua opera. La mia scelta di partire dalla scrittura invece di rendere una testimonianza sulle opere allestite con Jean Jourdheuil, è perché — siamo nel '94 dopotutto! — il rapporto effettivo che io intratterrei ancora con l'opera di Müller è essenzialmente quello con la sua scrittura, che mi è sempre parsa un'enorme ricognizione di campo nel testo teatrale e, come tutta la grande arte, il luogo di una sperimentazione. Se mi limito al problema della poetica, forse è perché quando, qualche anno fa, lavoravo con Jourdheuil sull'opera di Müller avevo la sensazione dell'attualità. La poetica era sostenuta da una politica, da intendersi non in termini strettamente contenutistici, da un'esperienza, una situazione storico-politica condivisa, anche se ovviamente non allo stesso modo, da una parte o dall'altra del Muro. È questa tensione con l'attualità a permetterci di definire tanto agevolmente l'opera di Müller *moderna*. A partire dalla morte dell'arte, o forse dai rapporti non immediati dell'opera con la grande trinità formata dal bello, il vero e il buono, l'arte moderna (e con essa il teatro) è sottoposta alla pressione dell'attualità.

Quest'attualità nell'opera di Müller aveva un nome: comunismo. Per questo ne parlo più in termini di esperienza che di contenuto. Un bel mattino questo campo dell'esperienza si è dileguato. A quel punto tutti si sono posti la domanda: "come passare da un certo tipo di rapporto con l'opera a un altro?". Una questione per noi europei non puramente estetica o teatrale. Questo non pregiudica il valore o la transtoricità dell'opera di Müller, ma attesta una crisi — anche se lui non ha usato questo termine, non so se per pudore o perché gli viene consegnato un premio — interessante per il fatto che un grande artista privato del proprio campo d'esperienza in corso d'opera, o meglio in pieno volo, è decisamente raro. Sappiamo bene che questo ha prodotto una crisi nella sua scrittura drammatica dalla quale pare sia uscito attraverso l'esperienza di testi più lirici, più personali, né epici né drammatici. Credo che questa scomparsa, questo dileguarsi dell'esperienza sulla quale si basa un'opera, sia troppo particolare per soffermarsi. Immaginate se un bel mattino qualcuno avesse informato Marcel Proust che l'omosessualità non esisteva più. Di che cosa avrebbe potuto parlare?

Che cosa può accadere ora? Müller è già stato definito un classico. Sembra destinato a riprodurre il cammino percorso da Brecht, che ha finito per ancorarsi nel classicismo o nella gloria. L'alternativa, quando si è stati moderni, è diventare il postmoderno di se stessi. Ma ho la sensazione che l'opera di Heiner non si presti ancora al classicismo: è ancora troppo refrattaria, troppo imbarazzante. Qualcosa di non ancora liquidato — forse proprio il suo antiaristotelismo — la preserva da un pericolo del genere. Se Brecht è potuto finire nella gloria e nel classicismo, e se lo si vede ritornare sotto una certa luce, è perché è più dige-

ribile in quanto racconta delle cose: dopotutto prescindere dal suo pensiero o dal contenuto delle regie è più agevole. Ecco dove si pone la difficile frontiera tra modernità, eredità moderna e postmodernità, questione che, a parer mio, resta aperta, per merito dell'opera di Müller, anche nel momento in cui gli viene assegnato un premio.

In Francia
Il mistero Müller
di Colette Godard

I registi che più hanno contribuito alla diffusione dell'opera di Müller in Francia sono Jean Jourdheuil, Mattias Langhoff e Bob Wilson, anche se non bisogna trascurare Patrice Chéreau e il suo allestimento di *Quartetto* nella sala grande del Théâtre des Amandiers a Nanterre (di cui all'epoca — 1985 — era direttore), tra le scene di Richard Peduzzi per *Lucio Silla*: muri, porte, una scena quasi vuota illuminata come un palazzo del Settecento abbandonato e infestato di fantasmi, piuttosto lontano dal bunker indicato dall'autore. Ma Chéreau era riuscito a cogliere l'iperteatralità della pièce, lo scambio tra i personaggi, il travestimento, con un risultato non molto distante da Genet. *Quartetto* è il testo di Müller più allestito in Francia, non perché sia il più comprensibile, ma forse perché offre qualche punto di riferimento, anche se il Valmont e la Merteuil ripresi nella pièce sono piuttosto lontani da quelli delle *Relazioni pericolose*.

La prima volta di Müller in Francia risale all'inizio degli anni '70, con *La battaglia* messa in scena da Manfred Karge e Mattias Langhoff. A giudicare da quell'allestimento si sarebbe potuto considerarlo un autore del genere "burlesque al vetriolo". Le immagini che restano nella mia memoria sono quelle di un cabaret della violenza molto barocco e feroce. Ma chi ha fatto veramente conoscere il teatro di Müller in questo paese è Jean Jourdheuil. È lui che, con diversi collaboratori, tra i quali Jean-François Peyret, l'ha tradotto, fornendo una base per le messinscène a venire. Inoltre nel '79 ha allestito *Mauser e Hamletmaschine*, quest'ultimo rimontato nel '91 con altri testi in un unico spettacolo. È stato lui a porre le questioni fondamentali sulla scrittura di Müller e sulla sua traduzione, che resta il nodo principale. André Wilms, più volte interprete di Müller in francese e tedesco, sostiene che questa scrittura trasmette una sorta di intimidazione culturale. Müller è la sfinge e noi Edipo. Noi francesi, volenti o nolenti, siamo imbevuti di logica cartesiana e la nostra tradizione teatrale è piuttosto retorica.

Per questo Müller diventa un vero caso e, poiché il personaggio è

affascinante quanto il suo teatro, gli si può appiccicare ogni sorta di definizioni: è di volta in volta Brecht, Voltaire, Artaud, uno snob d'apparato, un cinico. E grazie a tutte queste definizioni — e qui cito Jourdeuil — si può tranquillamente sorvolare sulla scrittura e i suoi segreti. In Francia è il mistero Müller ad attirare la gente di teatro e il pubblico. Ogni volta si ha l'impressione di sfiorare l'essenziale, ma ci si ferma lì, e non sarà certo Müller a far luce. Le risposte alle domande pongono interrogativi ulteriori, inoltre bisogna tenere in conto la sua dose di umorismo a freddo. In definitiva, l'importanza di Langhoff, di Jourdeuil e di Wilson sta nel fatto che, ciascuno a suo modo, hanno posto certi interrogativi. Schematicamente: Bob Wilson integra l'opera scritta con il proprio immaginario; Jean Jourdeuil approfondisce ogni sfumatura del testo e Mattias Langhoff lo mina, accumulando ostacoli a una comprensione immediata. Ma tutti e tre trasmettono allo spettatore un materiale formidabile: non si potrebbe chiedere di meglio, perché Heiner Müller è un personaggio fuori dalla norma e tentare di banalizzarlo non servirebbe a niente.

In Italia
Heinermaschine
di Federico Tiezzi

Ho messo in scena *Hamletmaschine* e *Medea Material* nel 1988, molti anni fa, quasi un'altra vita. Devo premettere che dopo la lettura di un testo, per esempio di *Hamletmaschine*, mi si presentano alla mente figure geometriche, linee, vuoti, pieni... Sulla base di questa immagine puramente astratta — che mi appare come una visione provocata dal testo, una visione indelebile e alle volte non voluta, ma comunque molto chiara — su questa base di linee, di figure geometriche, di pieni e di vuoti, riscrivo, ricompongo la drammaturgia del testo, cambio la successione delle scene, sposto certe battute dal loro luogo originario e le metto da un'altra parte, ritrasformo le didascalie... Insomma, riscrivo un mio racconto personale, cerco un mio racconto all'interno del testo che ho davanti. Preparo il testo per la recitazione come se fossi John Cage e preparassi il pianoforte per una musica che dev'essere inventata, che si deve inventare.

La sequenza ritmica che mi si era presentata per *Hamletmaschine* era una sequenza di pieni e di vuoti. È chiaro, io sono fiorentino e ho in mente soprattutto Leon Battista Alberti. Questo è un modo di pensare il teatro, un modo attraverso il quale il teatro si deve, o si può, trasformare in un'architettura dinamica. *Hamletmaschine* mi offriva la possibilità di costruire quest'architettura dinamica. L'altro punto di riferimento che ebbi in quell'occasione fu la messinscena di *Amleto* fatta da Gordon Craig e da Stanislavskij a Mosca nel 1911. Cosa feci in scena? Costruii tre macchine. La prima era una giostra. Comincio dalla scena e non dalla recitazione perché per me fare un testo significa integrare una serie di elementi, accorparli per l'espressione di quel senso che mi sembra di ritrovare, di vedere, di recepire all'interno del testo, direi all'interno dell'autore che sto mettendo in scena. La giostra, su cui all'inizio apparivano Amleto e Ofelia, alludeva a una specie d'infanzia mai abbandonata.

La seconda macchina che costruii fu una macchina di parole, una macchina di parole che era una macchina di recitazione. La recitazione degli attori era improntata a una grande attenzione sia alle sonorità che

ai significati delle parole, ma quelle stesse parole apparvero lontane in quanto registrate o trascritte su *screens* che racchiudevano in maniera geometrica la scena creando, secondo i procedimenti di Gordon Craig, quello spazio emotivo in cui potesse immettersi l'emozione di Amleto o di Ofelia, o meglio, dell'attore che interpreta Amleto o Ofelia, come si legge nella didascalia di *Hamletmaschine*. Scrissi alcune parole del testo su questi *screens* neri perché la macchina di Amleto è sì il suo corpo, ma soprattutto le sue parole, parole all'interno delle quali si trova racchiusa una specie di rete, una specie di mantello, una specie di specchio nel quale Amleto si avvolge.

La terza macchina che costruì fu la macchina dell'attore. Nel mio modo di lavorare, in quello che chiamo teatro di poesia — che è una forma stilistica, una tecnica di stile — tutto precipita all'interno del corpo dell'attore. Io avevo soprattutto due attori, Sandro Lombardi che interpretava Amleto e Nakamura Shijaku, onnagata di Teatro Kabuki, che interpretava Ofelia. Erano due macchine. I loro corpi, le loro parole si dovevano integrare come nel Teatro Nô o nel Kabuki, in cui corpo e recitazione sono finalmente in maniera liberatoria un unico sistema espressivo. Avevo di fronte questi due attori identici anche se provenienti da due mondi assolutamente non comunicanti: l'Occidente e l'Oriente, il maschile e il femminile. Quello che m'interessava non era che questi due mondi si scontrassero, ma che non potessero incontrarsi e che non s'incontrassero mai, tant'è che all'attore onnagata chiesi di recitare tutto il testo che riguardava Ofelia in giapponese secondo lo stile Edo del XVIII secolo. Le parole di Ofelia apparivano trascritte sugli *screens* neri che circondavano la scena e l'attore onnagata era costretto a indossare quelle parole come se fossero una maschera, e la maschera era più significativa del significato delle parole.

Feci di *Hamletmaschine* un requiem, un grande requiem. Tutti noi che abbiamo amato il teatro di Müller, soprattutto in Italia, abbiamo sempre visto nel suo lavoro una specie di grande requiem dell'Occidente. Tutto questo mi suggerì di far cantare una parte del testo come il requiem di un'opera buffa. Almeno un terzo del testo era cantato dagli attori secondo la musica — e avevano inserito anche alcune battute — del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Ne veniva fuori uno spettacolo misterioso quanto il testo. Questo m'interessa in teatro: provocare ancora, se possibile, questo mistero.

In Italia
Un seminario alla Scuola Paolo Grassi
di Renato Palazzi

Heiner Müller tenne un seminario nella primavera dell'88 alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Ricordo che ci volle un lungo lavoro per catturarlo, cercandolo da un lato e dall'altro del Muro, inseguendolo in giro per l'Europa e tendendogli veri e propri agguati, come quello grazie al quale siamo riusciti a sorprenderlo a Vienna, dov'era andato per tenere una lezione alla facoltà di architettura. In quell'occasione mettemmo a punto ogni particolare. Agli allievi che avrebbero usufruito del suo insegnamento vennero distribuite alcune copie di *Poseidone*, il racconto di Kafka dal quale aveva deciso di partire. Qualche settimana più tardi, quando arrivò, annunciò invece che avrebbe lavorato su Shakespeare. Ero direttore della scuola da un paio d'anni e puntavo soprattutto a cercare di invitare quelli che avrei voluto fossero i miei maestri, quelli che erano i miei punti di riferimento. Non a caso la presenza di Müller seguiva di qualche mese quella di un'altra figura fondamentale, Tadeusz Kantor, il cui lavoro con gli allievi resta testimoniato da un volume pubblicato in Italia e in Francia.

A Müller, come a Kantor, avevo chiesto di condurre un'esperienza che fosse più di creazione, o di costruzione di una piccola esercitazione teatrale in divenire, che non un contributo puramente e strettamente didattico. Il mio progetto, un po' ingenuamente, prevedeva che Heiner lavorasse a un processo strettamente drammaturgico, mentre il compito della messinscena, dell'allestimento di questo lavoro, doveva toccare a Federico Tiezzi, regista che sembrava particolarmente affine all'opera di Müller. Non avevo tenuto conto del fatto che Müller si trovava in un momento di passaggio dalla semplice scrittura verso ipotesi più totali di creazione scenica. Dunque, nel giro di neanche due giorni, il povero Tiezzi fu praticamente estromesso mentre Heiner si installò direttamente in palcoscenico. La sera Müller buttava giù rapidamente pagine e pagine di appunti per gli attori, ma gran parte del lavoro nasceva direttamente in palcoscenico, attraverso improvvisazioni e successivi sviluppi nati dalle circostanze del lavoro concreto.

Lo spunto di base era dato da una lunga poesia di Gottfried Benn, *Certe sere della vita*, in cui s'immagina Shakespeare — vecchio e decaduto, seduto davanti a un camino che riempie la stanza di fumo — e un maggiordomo ubriaco che vengono visitati da alcuni dei personaggi creati da Shakespeare. Con questi personaggi — e siamo sempre in tema di spettri — il maggiordomo instaura un rapporto di reciproca, amorevole e feroce aggressione. Questo consentiva agli allievi di scegliere il personaggio che più li attraeva — Amleto, Ofelia, Falstaff, Riccardo II — e di ripeterne spezzoni di battute in un clima sempre più onirico e ossessivo. I ruoli di Shakespeare e del maggiordomo, invece, erano stati volutamente assegnati a due non attori, cioè a due allievi registi. A questi personaggi si aggiungeva la figura di Christopher Marlowe, una sorta di zombi danzante in palcoscenico dopo la morte di Shakespeare. Poi, all'ultimo momento, molto müllerianamente, venne reclutato un anziano commesso della scuola per recitare in un dialetto quasi milanese, che però Heiner sembrava capire molto bene, le ultime battute di *Re Lear*.

Tutto questo lavoro era iniziato addirittura con dei fili tesi sul palcoscenico a cui venivano appese, come panni stesi ad asciugare, le varie battute dei personaggi. In realtà, il ruolo principale lo ha poi assunto la figura del maggiordomo, che improvvisava a ritmi impossibili delle telecronache in brasiliano di una partita di calcio. Per Heiner rappresentava una sorta d'intromissione della non cultura e comunque della modernità all'interno del contesto shakespeariano.

Da tutto questo si può desumere che il lavoro svolto da Müller era rivolto soprattutto a togliere, a destrutturare, e al tempo stesso a sottolineare le componenti crudeli e grottesche dei personaggi. Müller aveva qualche problema di orecchio con la nostra recitazione e per questo era stato affiancato da un attore italiano che gli faceva da assistente, ma anche confrontandosi con una lingua per lui sconosciuta, aveva un'incredibile capacità di cogliere e di correggere immediatamente ogni accenno di enfasi interpretativa e ogni tentativo di sia pur vaga immedesimazione.

Via via che spogliava la recitazione aggiungeva invece segni sempre più provocatori all'impianto scenico, come certi enormi fiori finti che invano avevo tentato di fargli togliere e che non avevano altro scopo se non quello di accentuare la già evidente sgradevolezza del tutto. Quella breve esercitazione — come d'altronde, con un singolare parallelismo di toni, lo spettacolo di Müller che è stato presentato a Milano al Festival dei Teatri d'Europa — aveva provocato reazioni di violento rigetto da parte di alcuni addetti ai lavori e di una parte dei critici. Probabilmente per le stesse ragioni. A mio avviso, parte di quel rifiuto viscerale era dovuto a una sorta di equivoco culturale. In Italia si aveva allora,

e forse in parte si ha tuttora, l'idea di un Müller ordinatamente e quasi compostamente classico, più vicino a Euclide che a quella dimensione sfrontatamente, provocatoriamente, violentemente, aspramente algebrica che, invece, lo caratterizza. Tutto sommato ritengo che l'opportunità di quel primo chiarimento sui procedimenti di un grande poeta del nostro tempo sia stata preziosa.

Per quanto riguarda poi gli effetti del seminario vero e proprio, che fu addirittura accusato da un critico oltranzista di essere pedagogicamente dannoso, non credo che abbia provocato danni negli allievi che vi hanno partecipato. Uno di questi ha ricevuto un premio; un altro, che faceva l'attore, forse proprio grazie a quell'esperienza, si è messo a scrivere e oggi è un drammaturgo molto attivo; un altro fa il regista ed è rimasto in contatto con Müller, con cui scambia messaggi e video di spettacoli... Ma aldilà di questi risultati, credo che, quando si sollecita l'intervento di una personalità come Müller, si debbano considerare due livelli: uno puramente tecnico, didattico, e uno molto più ampio che passa attraverso altri tipi di comunicazione e d'incontri. In questo caso passava attraverso abbondanti discussioni e qualche libagione tra il maestro e gli allievi, attraverso la comunicazione di una visione del mondo, del teatro e di correnti profonde, relative ai limiti ai quali il teatro può arrivare nella sua ricerca di linguaggi trasgressivi. Credo che invitando un personaggio come Müller questo secondo livello sia molto più importante del primo. Per quanto riguarda Heiner — che in quel lavoro aveva anche riversato molte tensioni autobiografiche, in quel momento sfuggite ai più, soprattutto riguardo a questo suo trapasso dalla scrittura alla regia — spero e credo che da quel soggiorno nella scuola di Milano abbia tratto qualche ulteriore elemento di chiarezza nel cammino che lo ha portato a superare la mera pagina scritta per approdare a una visione più ampia del teatro. A mio avviso anche queste occasioni di esperimento, di razionalizzazione o di verifica per l'artista pedagogo rientrano a buon diritto fra i compiti di una scuola che non voglia essere soltanto un attorificio.

In Italia
Un appuntamento virtuale
di Elio De Capitani

Non ho mai messo in scena Müller. Quello con il suo teatro è un appuntamento mancato già dal '79. Allora abbiamo lavorato su un adattamento del *Satyricon* di Petronio ma desideravamo mettere in scena un autore come Müller, che ancora non conoscevamo. Sono passati dieci anni e, in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese, finalmente Ferdinando Bruni, regista e attore che lavora con me da tanto tempo, ha messo in scena *Quartetto* all'interno di uno spettacolo in cui io presentavo *La morte di Danton* e Gabriele Salvatores metteva in scena un suo testo. C'era anche un frammento della *Missione*, di cui quest'anno vorremmo presentare un allestimento definitivo in occasione della ripresa di *Quartetto*. La mia testimonianza, visto che non ho avuto a che fare direttamente con l'opera di Müller, riguarda soprattutto l'influenza che Müller ha avuto non solo sul mio lavoro ma su gran parte della scena italiana. Molto spesso ancora oggi gli autori italiani scrivono didascalie di quindici pagine sulla descrizione della scenografia, didascalie minuziose come quelle degli autori di fine Ottocento. La sintesi fulminea delle descrizioni scenografiche di Heiner Müller — “un salotto prima della rivoluzione francese, un bunker dopo la terza guerra mondiale” — è stata in questi ultimi anni un ottimo strumento di comunicazione fra registi e scenografi per superare un'abitudine ancora molto radicata nella cultura teatrale italiana. Müller ha ispirato le scenografie di molti spettacoli che non portavano la sua firma (non vorrei che adesso chiedesse i diritti d'autore per questa sua grande opera di scenografo in Italia). Voglio dire che ha avuto un'influenza che andava oltre i suoi testi. L'anno scorso ho messo in scena *Amleto*, dimenticandomi completamente di *Hamletmaschine* di Müller nonostante le frequentazioni ormai decennali dei suoi testi e la messinscena di Federico Tiezzi. Nonostante tutto ho fatto *Amleto* e mi sono dimenticato di Müller. Quest'anno invece riprendo *Amleto* avendo ben presente il rapporto personale che ho con Müller.

In Spagna
C'era una volta una Medea in greco...
di Jean Jourdeuil

Due parole sulla presenza di Heiner Müller nel teatro spagnolo e soprattutto una testimonianza molto paradossale.

In Spagna — come in molti altri paesi — Müller è inserito in una storia del pensiero che non è mai diventata storia teatrale. Si tratta di un percorso che si snoda attraverso le letture, ma non attraverso la pratica scenica. In Spagna quasi tutte le opere di Brecht sono state proibite per quarant'anni. Vale a dire che il discorso su Brecht riguarda i libri, ma non la pratica teatrale. Questo è successo anche per altri autori e in molti paesi. Quando, dopo la morte dell'ultimo dittatore, è arrivata la democrazia si è cominciato ad andare in tutt'altra direzione. Per quanto riguarda Müller, la sua opera è conosciuta da una minoranza di gente di teatro, confinata a un livello così chiuso, così intellettuale, da non riuscire a diventare un fatto di comunicazione teatrale. Si discute su Müller, si organizzano simposi su Müller, si indaga il significato dei suoi testi, ma quando si mettono in scena lo sconcerto è totale. C'è un'assoluta mancanza di piacere.

In questo clima è successa una cosa straordinaria. Theodoros Terzopoulos ha allestito in un anfiteatro romano *Medea Material* in greco. All'inizio ci sono state discussioni con i politici, che obiettavano: “Ma il greco chi lo capisce?”. Ho risposto che non dovevano preoccuparsi perché non si sarebbe capito niente neanche in spagnolo. L'anfiteatro in cui è stato messo in scena si è rivelato ideale per *Medea Material*, non c'era bisogno di nessuna scenografia.

Il pubblico era assolutamente popolare, eppure si è stabilito immediatamente un rapporto straordinario tra palcoscenico e platea. Gli spettatori sono stati conquistati dalla sacralità, nel senso laico del termine, di *Medea Material*. Hanno avvertito che lo spettacolo parlava dell'agonia dell'Occidente, di un mondo al crepuscolo, pieno di interrogativi. Questo aspetto doloroso che attraversa il testo non era stato percepito dal pubblico quando *Medea Material* era stato realizzato in spagnolo. Recitato in greco, in questo spazio, è diventato un grande rito laico-intellet-

tuale sulla nostra epoca comprensibile a chiunque. In quella situazione, la carnalità e il senso del poema hanno suscitato una forte emozione popolare.

Questo mi ha fatto capire come spesso nelle ricerche intellettuali si perda di vista la dimensione carnale, tragica, del teatro di Müller. Non dobbiamo dimenticare che uno dei problemi principali del nostro teatro è la mancanza di un rapporto con il nostro tempo. Brecht ha avuto successo in gran parte perché corrispondeva alla nostra epoca. Credo che chi ha assistito all'edizione di *Medea Material* firmata da Terzopoulos abbia riconosciuto in quello spettacolo non un arido gioco intellettuale ma un grande rito laico che offriva una riflessione — emozionale e intellettuale — sulla nostra epoca.

Medea in Georgia e Eracle dappertutto
di Theodoros Terzopoulos

Alcuni anni fa ero in Georgia, in una località del Caucaso, con la mia compagnia ateniese, per rappresentare *Medea Material*, ma è cominciata la guerra e il teatro in cui volevamo presentare lo spettacolo, che prima era una chiesa, è diventato una prigione. Siamo andati in scena con grande paura in questa chiesa-teatro-prigione. Abbiamo cominciato sottovoce, poi, a poco a poco, è diventato un urlo contro la guerra. È stata un'esperienza molto interessante per me e per i miei attori. Il nostro lavoro su Müller diventava più vivo in quella situazione di grande emozione e paura. Siamo stati bloccati una settimana in quella piccola città. Abbiamo cominciato uno studio, abbiamo visto il freddo della paura, abbiamo riletto ancora una volta il testo cercando di capire quello che succedeva. Abbiamo fatto anche un piccolo film. Lavoro sui testi di Heiner cercando di trovare la linea che congiunge la tragedia antica ai suoi testi. Lavoro su una tragedia greca e dopo due mesi su un'opera di Müller. In questo viaggio da Müller alla tragedia e viceversa c'è uno scambio continuo. Ora sto per cominciare a lavorare su un progetto dedicato a Eracle in cui vorrei utilizzare tutti i testi di Müller su questa figura, poi farò le *Trachinie*.

Su *Quartetto* ho lavorato con il mio gruppo, poi con Alla Demidova alla Taganka due anni fa e presto con un attore giapponese onnagata che farà tutti i ruoli. Il mio confronto con Müller continua perché non si tratta solo di teatro ma anche di materiale per la mia vita. Ho incontrato Heiner ventidue anni fa al Berliner Ensemble, dove ero andato per lavorare su Brecht. Da allora non ho mai smesso di lavorare sui suoi testi. Il progetto dedicato a Eracle sarà un progetto interculturale che realizzerò parte in Russia, parte in Germania, parte in Giappone, parte in Grecia. Il fatto che il mio gruppo segua questa strada è per me fonte di grande energia e di grande speranza. Così continuiamo il lavoro sul nostro metodo, in cui cerchiamo di unire la voce e il corpo, attingendo dalla tragedia e da Müller.

In Russia
Uno sconosciuto per l'Est
di Tatiana Proskournikova

Quali sono le ragioni della latitanza di Müller nel teatro russo?

Innanzitutto bisogna rilevare un aspetto altamente spettacolare e decisamente esteriore, quello del dissenso di certi autori della Germania est verso i poteri russi. Erano gli stessi funzionari culturali dell'allora Unione Sovietica a usare il termine 'dissidente': "Guardate un po' questo tedesco, un certo Heiner Müller, un dissidente, un autore che pensa male, non sufficientemente antifascista, con un'opinione troppo pessimistica sulla storia del mondo". Ricordo che di ritorno dal Bitef certi funzionari del festival, che avevano assistito alla messinscena di *Quartetto* realizzata da un teatro di Zagabria, dissero: "Ah! Perdipiù si tratta di un autore erotico".

Non è affatto divertente rievocare tutto questo, dato che si tratta anche della mia vita e di quella di tutti coloro che vivevano nei paesi dell'Est, ma si trattava solo di una facciata. Sono convinta che a teatro esista completa libertà nella scelta di uno spettacolo. A questo proposito sulle scene russe non è cambiato nulla riguardo al destino dell'opera di Heiner Müller. La questione è interessante e significativa, dato che la reputazione di dissidente e autore erotico avrebbe potuto stimolare enormemente i registi russi contemporanei, ma così non è stato. Per farla breve, sono convinta che esista nel teatro russo una tradizione, vecchia di almeno due secoli, per cui tra teatro del pensiero o della ragione e teatro dello spirito o delle emozioni si sceglie sempre la psicologia e l'emozione. Per rifarsi ai grandi tedeschi: Schiller piuttosto che Goethe. La tendenza razionalistica del teatro tedesco è estremamente ostica per noi russi. Negli ultimi trent'anni l'esperienza, pur ampia e importante, di allestimenti brechtiani non ha fornito che pochi esempi: quello di Ljubimov al Taganka e il famoso *Cerchio di gesso del Caucaso* di Robert Sturua. Per le altre messinscene si deve parlare di risultati parziali o addirittura fallimentari. Si è avuto un esito soddisfacente solo quando Brecht costituiva un pretesto e non se ne azzardava un approfondimento tematico o estetico.

Nel caso di Heiner Müller c'è un altro ostacolo estremamente difficile da superare: né lo spettatore medio né la gente di teatro si sentono eredi di questa cultura europea che in Occidente non si coltiva più. La mia scoperta di oggi è che per Heiner Müller l'Italia è una seconda patria, o almeno questa è l'idea che si ricava. A noi russi quest'assenza clamorosa pesa, anche se qualche sforzo c'è stato: da due anni esiste una raccolta dei testi mülleriani, traduzioni che però non si spostano di un metro dalla loro casa editrice moscovita. Durante la settimana teatrale tedesca a Mosca si sono visti *Germania morte a Berlino* e *Descrizione di un quadro*, ma questo non ha portato alcun cambiamento. Non è mia intenzione continuare a enumerare dettagli, ma credo che non sia colpa del pubblico, non solo perché sappiamo che "il pubblico ha sempre ragione" ma anche perché in Russia lo spettatore mostra un'enorme apertura verso lavori di un qualche interesse o coinvolgimento. Cito un solo esempio. Chi ha seguito la settimana teatrale italiana a Mosca sa quale successo abbia riscosso lo spettacolo totalmente indecifrabile e scevro di indizi di Carmelo Bene: il pubblico russo, le donne semplici, le vecchie signore venute con la borsa della spesa spiegavano proprio a lui, che descriveva la tragedia del mondo, le sue reali intenzioni.

Dissentito totalmente dall'idea diffusa di una responsabilità del pubblico che non vorrebbe vedere gli allestimenti di Heiner Müller perché i testi sarebbero troppo difficili e complicati. Accuso, invece, i registi russi perché sono convinta che la loro pigrizia giochi un ruolo importante: da molto tempo si credono i demiurghi del teatro, sono convinti che un intermediario tra loro e il testo sia inutile. Di conseguenza un autore moderno, in particolare chi riflette tanto a fondo sulla storia e sugli eventi tragici dell'attualità, li infastidisce e finisce per legargli le mani. Preferiranno sempre essere loro gli interpreti di un testo senza sforzarsi minimamente di comprendere un contemporaneo. Tuttavia credo che lo slancio umano e artistico di Heiner Müller sia degno di stare alla pari con Shakespeare. E sono convinta che un giorno anche il teatro russo farà questa scoperta; per ora la sola audace è Alla Demidova, una grande attrice che ha il coraggio di recitare ruoli tragici, comici, grotteschi e via dicendo: è lei l'unico avamposto di Heiner Müller nel teatro russo.

Müller & Company: lavorare con lui

Parole d'ordine
di Erich Wonder

Come scenografo ho collaborato con Heiner Müller a tre spettacoli e a un'opera lirica.

Il primo spettacolo è stato *La missione*, allo Schauspielhaus di Bochum nell'82. Il lavoro si svolgeva così: Müller mi dava degli spunti, delle parole d'ordine, e intorno a questi spunti io costruivo uno spazio. Per esempio, alcune di queste parole d'ordine erano: "Lo spettatore dev'essere messo nella situazione di un voyeur", oppure "Ci vogliono una pantera e un pianoforte". Il risultato è stato uno spazio completamente chiuso e diviso in due, in modo che gli spettatori che si trovavano da una parte ignorassero la presenza degli altri spettatori dall'altra. La scena si poteva vedere solo attraverso una specie di triangolo. In mezzo c'era un corridoio, e sopra il corridoio una vera pantera. Questa restrizione dello sguardo era molto importante: non si vedeva mai tutto, la visuale era sempre parziale e pioveva sempre. La pantera si doveva muovere quando veniva diffuso un brano d'opera. Claus Peymann, che allora dirigeva il teatro, disse che non era possibile; ma allo Zoo abbiamo trovato una pantera molto disponibile, e anche un direttore dello Zoo disponibile. Dato che le pantere dormono spesso sugli alberi rosicchianti, ne abbiamo messo lì uno e abbiamo aperto il corridoio quando si sentiva questo brano d'opera in modo che la pantera si muovesse nella sala. Lo stesso corridoio è stato utilizzato anche per il monologo dell'uomo nell'ascensore.

La seconda esperienza è stata al Deutsches Theater con *Lo stakanovista*. C'era ancora la Ddr e abbiamo avuto molti problemi a procurarci i materiali per la scenografia. Il primo progetto che ho elaborato non è stato realizzato proprio per questo. Non sapevo più che fare, poi mi è venuta l'idea di utilizzare del materiale militare dato che ce n'era in abbondanza. Rimaneva il problema delle luci, attrezzature molto costose e poco reperibili nella Ddr. Allora le abbiamo rubate nei teatri occidentali e i pezzi che ci mancavano li abbiamo portati, di volta in volta, in valigia. Avevo un lasciapassare speciale e ho portato tutto quello che ci serviva

senza che nessuno se ne accorgesse. Solo una volta c'è stato un problema per certe gelatine in colore arrivate ufficialmente in cambio di materiale ferroviario che la Ddr forniva all'Occidente.

Poi è venuto *Hamlet/Maschine*, uno spettacolo di sette ore. Ho visto dei video, belle immagini, la Ddr allora era un luogo molto esotico, mi ricordava la mia infanzia, il dopoguerra, e questo era l'unico fatto positivo. Anche in quel caso la scenografia è nata da alcune parole d'ordine. Heiner mi diceva: "*Hamlet* è uno strano spettacolo, un cubetto di ghiaccio che si trasforma in un dado di brodo". Questo è stato l'unico discorso contenutistico che abbiamo fatto su *Hamlet*. Di nuovo, mi sono trovato di fronte a un problema pratico. In teatro c'è un orizzonte circolare, fatto di gesso, costruito da Max Reinhardt per ragioni acustiche: disgraziatamente questo dettaglio è monumento nazionale e pertanto non può essere minimamente modificato. Allora ho utilizzato quest'orizzonte circolare e ho dipinto uno spazio con quattro angoli, in opposizione al cerchio. Heiner mi ha descritto un quadro di Tintoretto e mi ha detto che, nella scenografia, voleva un altro Tintoretto, per avere uno sviluppo di immagini tale che, quando l'atmosfera, il brodo si scalda, arriviamo all'ultima immagine.

Poi abbiamo fatto *Tristano e Isotta* a Bayreuth, che, su un giornale, è stato definito "un attacco della Stasi alla collina verde" (la collina verde è il luogo sacro wagneriano). In realtà, era tutto molto astratto e non c'era nessun attacco concreto.

La scena implosa
di Titina Maselli

Ho progettato più volte scene per testi di Heiner Müller, soprattutto in Francia. Jean Jourdheuil mi fece leggere *Mauser*. Il testo mi sembrò così straordinariamente drammatico, implosivo. Io appartengo alla generazione che è stata comunista e che, quindi, ha vissuto con grande passione questo ideale. *Mauser* mi ha fatto capire con quanta intelligenza si potevano esprimere tutti i lati drammatici del comunismo mantenendo una coscienza critica che non faceva mai perdere la vera coscienza. Per me è stato un grande incontro, una grande rivelazione, ho creduto molto a questo primo testo di Müller che ho letto. Poi ho lavorato ancora su Müller, ma non con Jourdheuil. Ho fatto *Quartetto* in due versioni molto diverse, una a Lisbona e l'altra a Bruxelles. Questo testo mi pare così intelligente e così fervido nello stesso tempo, così acuto e così doloroso, così implosivo, un dramma implosivo. Nell'edizione di Lisbona ho pensato di fare uno sdoppiamento: Merteuil e Valmont sono Gertrud Stein e Picasso che dipinge il suo ritratto. C'era un momento in cui si invertivano: Gertrud Stein andava dietro il cavalletto e prendeva la tavolozza corta dell'autoritratto giovane di Picasso, mentre Picasso si metteva sulla poltrona di Gertrud Stein del ritratto che avevo fatto rifare. Poi ho fatto, di nuovo con Jourdheuil, *Medea Material* ad Avignone. Mi è sembrato così bello, così essenziale, così poco delirante, così gridato e terribile. Io lo sento così.

Una lettera a Marisa Fabbri
di Wolfgang Storch

Cara Marisa, volevi sapere chi è il mio autore. Müller è più di questo. Lui ha cambiato il mio lavoro. Tutto quello che faccio è un dialogo diretto o indiretto con lui. All'inizio c'è la guerra (Müller ha quindici anni nel '44). Dopo la fine della guerra una lunga marcia da un lager americano fino a casa. Durante questa marcia Müller sente le storie della sua gente. Siamo dopo la dittatura, tra la liberazione e l'occupazione. Ecco il materiale per un lavoro durato una vita. Chi ha dato inizio a qualcosa che non ci ha più lasciato entrare nella storia degli uomini? Ascoltare e rendere conto. Lavorare in modo che l'altro diventi cosciente della sua responsabilità. Questo, cara Marisa, mi ricorda il lavoro di Dante: l'attesa che l'altro si apra, che sbocchi l'amore; l'attesa di comprendere l'altro trovando la forma per trasmettere direttamente questo rapporto. Dante aveva davanti il giudizio universale, la vita era conclusa. Müller ha scelto la forma del teatro in modo da trasmettere questo rapporto attraverso l'attore, chiamato a recuperare una storia con tutto il dolore che comporta. Alla base del rapporto c'è sempre l'individuazione di un colpevole. L'autore è responsabile verso chi ha raccontato la storia, l'attore è responsabile verso lo spettatore. La storia raccontata si trasforma di nuovo in storia vissuta. Non si tratta di raccontare storie sulla scena, ma di renderle vive. Il testo diventa così un campo magnetico che l'attore deve attraversare. L'attore deve dare al testo spazio e vita, deve farlo respirare. Per questo non c'è un modello.

Cara Marisa, il testo aspetta la sua redenzione attraverso l'attore, aspetta da te spazio e tempo per diventare il messaggio di una persona vissuta in un altro mondo e magari già morta. Così sono i miti, antichi e ancora necessari. Così Heiner Müller usa il teatro come magazzino dell'esperienza. Il grottesco e lo straniamento sono misure di tutela, forme per presentare chi — Hitler per esempio — non merita di essere rappresentato. I rapporti, i miti e il vizio stesso esprimono esperienze collettive legate al senso della colpevolezza. Tu sei Giuda, a te spetta l'Inferno. Non si mostra la strada che ha condotto a diventare colpevoli ma la con-

dizione della colpevolezza, una vita tra l'assassinio e la morte.

Müller racconta di un assassinio commesso a sedici anni durante la marcia dal lager americano. C'era uno che gli stava sempre attaccato, giorno dopo giorno. A un certo punto Müller non si è più curato di questo Apollo, così si chiama quest'uomo. Il testo riferisce questa colpa. Il teatro va dall'assassinio alla morte. Il peccato come atto cosciente. L'uomo è di nuovo solo di fronte alla distruzione attuata dalla specie responsabile.

Nei testi di Müller troviamo spesso frasi scritte in lettere maiuscole: sono citazioni da altri testi. È come trovarsi all'angolo di una strada e, improvvisamente, sentire di aver già vissuto quel momento. Lo spazio si gira, permeato da un altro tempo, da un'altra esperienza. Così accade con questi testi, in cui, come nella vita, devi decidere dove andare. Aiuta questi testi a liberarsi nella bellezza che gli compete.

Ballando sul vulcano
di Christoph Rueter

Lavorando con Müller si impara che conta solo il lavoro. Solo così nasce il movimento e si supera il blocco. Müller è molto curioso e chi ci lavora insieme viene spinto verso il nuovo. Gli incontri con lui sono pericolosi perché pieni di conseguenze: finisce la chiacchiera e inizia l'azione. Chi lavora o ha lavorato con o su Müller sa che si tratta di una missione. Ho lavorato due volte con lui a Berlino come drammaturgo e ho fatto un film sulla sua messinscena di *Hamlet/Maschine* al Deutsches Theater proprio nel momento della svolta, nell'89. Era una situazione completamente folle. Questo incontro-scontro ha cambiato le coordinate della mia vita. Quando ho intervistato Müller la prima volta, gli ho chiesto: "A cosa ti fa pensare la parola bosco?". La sua risposta è stata: "A niente". Normalmente a questo punto un colloquio è finito. Pensavo che si sarebbe riallacciato al mito tedesco del bosco, e invece niente. Con la sua risposta laconica Müller mi ha dato il coraggio di lasciar cadere la mia maschera e di arrivare a quello che volevo veramente sapere. Così l'intervista si è trasformata in un vero incontro. Müller mi ha liberato dalla paura di essere un nulla, come un genitore.

Qui a Taormina l'Etna che rumoreggia è una presenza che mette continuamente in questione la nostra esistenza. Come dice Schiller, chi distrugge se stesso minaccia anche gli altri. Siamo di fronte al teatro più bello del mondo. Goethe era senza parole di fronte a questo teatro con il vulcano sullo sfondo. Che sfida, per quelli che vi facevano teatro, far partecipare al gioco gli elementi naturali! Ci vuole un gran coraggio per amalgamare la realtà e la natura a una terza cosa. Noi siamo qui, all'ombra dell'Etna, per rendere giustizia a Müller. Müller è sempre una richiesta, una sfida, come ballare sul vulcano.

Venire a Taormina è stato molto bello, ma questo ammasso di interventi di grande respiro, intelligentissimi, mi ha provocato una strana sensazione, quasi un disagio. Quello che mi manca è una presentazione più ampia dei lavori di Müller. A momenti ho avuto la sensazione che questo incontro avrebbe finito per ammazzarlo, per renderlo innocuo.

Due anni di silenzio
di Joseph Szeiler

Ci vorrebbero due anni di silenzio, due anni senza teatro, senza convegni, senza simposi. Magari si continuerà a pagare la gente. Si invitano le persone ai simposi ma solo per mangiare e bere, non per parlare. Si dovrebbero aprire le porte dei teatri per farci entrare il vento e il grido del mondo. I critici dovrebbero smettere di scrivere almeno per due anni. Poi si potrebbe ricominciare a far teatro e magari liberarsi di qualche spettro.

La parola a Heiner Müller

Il funerale visto dal morto
di Heiner Muller

Heiner Muller si scusa perché non ha voce, ha subito un'operazione e ora ha la voce di un gorilla. Forse tra qualche mese parlerà meglio. L'altro problema è che si è emozionato. Forse si diventa sentimentali quando s'invecchia!

Sono grato a Franco Quadri perché mi ha dato uno spunto per questo intervento. Franco ha parlato della scena del cimitero in *Hamlet/Maschine*, dove il pubblico si trovava nella situazione dei morti. Lui è stato il primo e l'unico tra tutti i critici del mondo a notare questo fatto. Gli sono molto grato perché in occasioni come queste, in cui tante persone parlano di me (e ringrazio tutti per quello che hanno detto), mi viene in mente un film di vampiri da cui io e Wonder siamo partiti per inventare quello spazio cimiteriale. Nel film c'è una sequenza in cui il vampiro, disteso in una bara, vede attraverso un vetro gli alberi del cimitero. È il funerale visto dal morto. Questa, nonostante la gratitudine, è la sensazione che provo. Tutto quel che si dice di me mi porta più vicino alla morte. È come se la terra cadesse sulla bara accorciando il tempo per scrivere, e scrivere ha solo un senso, quello di creare la maggior distanza possibile, in termini di tempo, tra me e la morte. L'altro aspetto legato a questo premio riguarda i soldi, e quelli mi danno di nuovo tempo per scrivere!

Premiazione

MARIO BOLOGNARI Siamo giunti alla fine di questa quarta edizione del Premio Europa per il Teatro. A nome della città di Taormina, a nome del Comitato Taormina Arte, che comprende anche il Sindaco di Messina, Franco Providenti, e il Presidente della Provincia di Messina, Giuseppe Buzzanca, vorrei porgere i ringraziamenti di rito, ma non soltanto di rito. Anche a nome di tutti gli appassionati che in questi tre giorni, intensi di esperienze e di lavoro, hanno dato vita a questa straordinaria manifestazione, desidero ringraziare Renzo Tian, Segretario della Giuria, i componenti della Giuria, che fra poco entrerà in campo con le sue motivazioni, e in particolare il Presidente José Monleon. Ringrazio anche Alessandro Martinez, ideatore di questa manifestazione, e tutti coloro — dai tecnici agli amministratori — che l'hanno resa possibile. E naturalmente tutti gli ospiti che ci hanno dato la carica necessaria per assumere impegni per il futuro.

Questa edizione del Premio Europa per il Teatro registra un grande successo per l'ampia partecipazione — abbiamo visto tantissimi giovani — e il riscontro della critica. Credo che sia il miglior stimolo per proseguire in quest'esperienza, per individuare una data istituzionale fissa per ripetere negli anni successivi quest'importante esperienza di scambio, di approfondimento e di crescita comune, perché Taormina possa diventare il luogo in cui i popoli d'Europa s'incontrano con l'arte e per l'arte.

Passo la parola al Presidente della Provincia di Messina, Giuseppe Buzzanca.

GIUSEPPE BUZZANCA Mi associo ai ringraziamenti che il Sindaco ha voluto tributare all'organizzazione, a cui voglio esprimere, a titolo personale e a nome della Provincia che ho l'onore di rappresentare, le mie più vive congratulazioni.

Questo momento, in cui diverse culture s'incontrano con l'intento di promuovere l'arte, è un momento importante per Taormina. Per questo c'impegniamo — anche se l'impegno è legato a fattori che non dipendono esclusivamente dalla nostra volontà — a far sì che questa quarta edi-

zione del Premio Europa per il Teatro sia l'inizio di una lunga serie di incontri qui a Taormina.

MARIO BOLOGNARI La parola al Segretario della Giuria, Renzo Tian.

RENZO TIAN Come ha già detto il Sindaco, il Premio Europa per il Teatro riprende il suo cammino e giunge alla sua quarta tappa dopo un periodo di difficoltà che tutti ci auguriamo sia superato. Ce lo auguriamo perché il Premio Europa ha assunto ormai una fisionomia che lo contraddistingue in mezzo ai numerosi premi teatrali del genere. È un appuntamento con il teatro europeo visto sotto un duplice aspetto. Da un lato è un appuntamento con una personalità di spicco che in campo europeo — un campo che non coincide strettamente con i confini geografici dell'Unione — si è affermata per il contributo dato all'arte e alla cultura teatrale. Dall'altro è un appuntamento — altrettanto importante — con le nuove realtà teatrali, con tutto quello che di nuovo, d'inconsueto, emerge nel campo della vita teatrale. La vita teatrale si nutre di cambiamenti. In quest'ottica le tre persone che riceveranno stasera questo speciale riconoscimento, sono un'indicazione per il futuro del teatro.

La Giuria, che ha deciso ormai tre anni fa l'assegnazione di questi premi, è formata dal Presidente José Monleon (direttore anche dell'Istituto Internacional del Teatro del Mediterraneo e della rivista "Primer acto"), dal sottoscritto, da Michael Billington (critico di "The Guardian"), da Lewis Clohessy (direttore del Festival teatrale di Dublino), da Franz De Biase (ex Presidente dell'Ente Teatrale Italiano e della Sezione Teatro di Taormina Arte), da Guy Dumur (insigne critico del "Nouvel Observateur", studioso e protagonista della cultura teatrale europea che purtroppo non è più tra noi), da Lars Lofgren (direttore del Dramaten di Stoccolma che non ha potuto essere a Taormina), da Tatiana Proskournikova (segretaria del Centro russo dell'Association Internationale des Critiques de Théâtre), da Franco Quadri (critico di "la Repubblica" e coordinatore del convegno dedicato a Heiner Müller), da Peter von Becker (condirettore della rivista tedesca "Theater Heute") e da Gabor Zsambeki (direttore del teatro Katona Joseph di Budapest).

Rimane da dire della particolarità di questo appuntamento di Taormina, che non si limita alla cerimonia che stiamo vivendo in questo momento, ma consiste soprattutto in un incontro, in uno scambio e in una rassegna anche di spettacoli nuovi. Non a caso in questi giorni sono stati presentati qui spettacoli, o frammenti di spettacoli, a partire dal Laboratorio di Anatolij Vasil'ev su *Anfitrione* di Molière fino all'anteprima assoluta dello straordinario spettacolo del regista lituano Eimuntas Nekrosius basato su tre drammi di Puskin insieme a un brano di prova delle *Tre sorelle* di Cechov. Per non parlare dell'ultimo lavoro di Giorgio Barberio Corsetti, uno dei registi più interessanti della nuova generazione

italiana, che ha portato a Taormina uno spettacolo molto originale e personale che prende spunto dal *Faust* di Goethe. E dopo questa cerimonia di consegna dei premi assisteremo alla *Liberazione di Prometeo* di Heiner Müller per la regia di Heiner Goebbels.

Dunque un appuntamento in cui non ci si limita a parlare di teatro — come è stato fatto intensamente e profittevolmente in questi giorni — ma in cui si mostrano spettacoli e si rendono partecipi gli ospiti della nascita di uno spettacolo, di quel momento, intenso e delicato, in cui uno spettacolo prende forma. Questo è il senso del Premio Europa per il Teatro, che quest'anno riprende la sua vita a Taormina. Un incontro tra esperienze provenienti da ogni parte d'Europa per cercare di capire dove va e quali indirizzi prende il teatro europeo del futuro.

Non rimane che passare alla consegna dei premi. Vorrei invitare Anatolij Vasil'ev a salire sul palco per consegnare i tre premi per le Nuove realtà teatrali.

Uno di questi va a Giorgio Barberio Corsetti “per i nuovi mezzi scenici, per i suoi lavori di commistione tra la videoinstallazione e lo spettacolo, tra immagine reale e immagine elettronica, tra la ripresa in diretta e l'azione dal vivo”.

Un altro premio va a Els Comediants, “gruppo catalano che trasforma la strada in uno spazio scenico da usare e occupare, che attinge alla vita come fonte e motore d'ispirazione, alle sue radici culturali come veicoli d'espressione in creazioni dal tono burlesco, ironico e poetico”.

Il terzo premio per le Nuove realtà teatrali va al regista lituano Eimuntas Nekrošius “per il lavoro drammaturgico di riadattamento dei testi portati in scena con gli attori del teatro di Vilnius”.

Adesso vorrei pregare il Presidente della Giuria internazionale José Monleon di leggere la motivazione del Premio Europa per il Teatro.

JOSÉ MONLEON *Assegnando a Heiner Müller il quarto Premio Europa per il Teatro la Giuria non ha solo inteso riconoscere in lui uno dei massimi drammaturghi viventi, ma anche onorare il suo stile nel rimodellare in quarant'anni di attività il concetto di autore teatrale. Non è stato un gioco degli specchi a permettere all'artista di scrivere teatro facendo poesia e poesia componendo teatro, mentre le responsabilità pubbliche, l'instancabile intervento sapienziale, l'intelligenza polemica ne facevano un maître à penser di più generazioni: e aldiqua e aldilà del Muro, una scomoda coscienza critica per entrambe le Germanie. E per questo suo paese in preda al malessere, ma tanto conflittualmente amato, con i suoi versi ardui a tradurre per le loro multivoche possibilità di lettura ha anche riplasmato una lingua. Coerente nella sua pratica delle contraddizioni, Müller si è affermato come classico ante litteram sperimentando e ha saputo coltivare un'utopia restando fedele alla prassi. La sua opera teatrale si è mossa tra il didascalismo dei testi sulla produzione, gli adattamenti degli antichi catturati*

dalla fascinazione di lontani sistemi di pensiero, l'ermetismo di folgoranti frammenti e le limpidissime sintesi dell'ultimo periodo, ma non ha mai smesso di incrociare la Storia e i sentieri dell'arte. Per lui l'eleganza tagliente della pagina è sempre stata legata alla consuetudine del palcoscenico, con la mediazione degli innesti interdisciplinari, mentre da regista di se stesso moltiplicava le valenze dei propri testi, rivisitati e rinnovati grazie alla tecnica combinatoria degli accostamenti. Così, con l'arma trasgressiva dell'ironia, questo poeta è approdato alla direzione del teatro che era stato di Brecht, l'ispiratore respinto della sua giovinezza, contro la cui ombra aveva lottato nella maturità, per farsene eretico continuatore e ribilanciarne l'adesione attraverso le proprie chiavi.

Grazie, Heiner Müller.

MARIO BOLOGNARI Non rimane che ringraziare tutti coloro che hanno partecipato e rinnovare l'invito per la prossima edizione del Premio Europa per il Teatro. Grazie.

PREMIO EUROPA PER IL TEATRO IV EDIZIONE
Taormina 9, 10, 11 dicembre

Interventi

GIORGIO BARBERIO CORSETTI

regista, Premio Europa nuove realtà teatrali

JAIME BERNADET

attore di Els Comediants, Premio Europa nuove realtà teatrali

KARLHEINZ BRAUN

editore

GIANFRANCO CAPITTA

critico "Il manifesto"

ELIO DE CAPITANI

regista

ALLA DEMIDOVA

attrice (lettura di *Medea Material*)

MICHEL DEZOTEUX

regista, direttore Teatro Varia di Bruxelles

PASQUALE GALLO

docente di Scienze dell'educazione Università di Bari

GRAZIELLA GALVANI

attrice (lettura di *Aiace per esempio*)

COLETTE GODARD

critico "Le monde"

JEAN JOURDHEUIL

regista, maître de conference Università di Nanterre

PETER KAMMERER

docente di Sociologia Università di Urbino

RITA KUAN

attrice di Els Comediants, Premio Europa nuove realtà teatrali

HANS-THIÉS LEHMANN

direttore Istituto di Teatro Università di Francoforte

GIORGIO MANACORDA

docente di Lingua e letteratura tedesca Università di Urbino

TITINA MASELLI
pittrice e scenografa
RENATA MOLINARI
dramaturg e docente di Drammaturgia applicata
JOSÉ MONLEON
critico “Primer Acto”, direttore Istituto Internazionale del Teatro del
Mediterraneo
KIRSIKKA MORING
critico “Helsingin Sanomat”
HEINER MÜLLER
dramaturgo e regista, Premio Europa per il Teatro
EIMUNTAS NEKROSIUS
regista, Premio Europa nuove realtà teatrali
ANNA NOGARA
attrice (lettura di *Medea Material*)
RENATO PALAZZI
critico “Il sole 24 ore”, direttore Scuola Paolo Grassi di Milano
JEAN-FRANÇOIS PEYRET
regista e studioso
TATIANA PROSKOURNIKOVA
segretaria Centro Russo AICT, critico e storico del teatro
FRANCO QUADRI
critico “la Repubblica”
CHRISTOPH RUETER
regista Berliner Ensemble
GIULIANO SCABIA
dramaturgo, poeta, docente di Drammaturgia Università di Bologna
MAURIZIO SCAPARRO
regista
ERNST SCHUMACHER
docente di Storia e teoria del Teatro Università Humboldt di Berlino,
critico “Berliner Zeitung”, saggista
ENRIQUE SENTENO
critico “Diario 16”
MANLIO SGALAMBRO
filosofo
WOLFGANG STORCH
dramaturg
STEPHAN SUSCHKE
regista Berliner Ensemble
JOSEPH SZEILER
regista

THEODOROS TERZOPOULOS

regista

RENZO TIAN

commissario straordinario Ente Teatrale Italiano, docente di Metodologia della critica dello spettacolo Università La Sapienza di Roma

FEDERICO TIEZZI

regista, autore e attore

HELENE VAROPOULOU

critico, traduttore e direttore Festival di Argos

SAVERIO VERTONE

giornalista, traduttore e studioso

ROBERT WILSON

regista

ERICH WONDER

pittore e scenografo

MARTIN WUTTKE

attore (lettura di *Aiace per esempio*)

Taormina Arte

Corso Umberto, 19 - 98039 Taormina (Me)

tel. 0942.21142 - fax 0942.23348

www.agorà.sim.it/italiafestival

E-mail: taoarte@solnet.it

Finito di stampare nel mese di aprile 1999
presso la Litografia I.P. - Firenze

**Heiner Müller, IV Premio Europa per il Teatro
l'opera di un maestro raccontata a Taormina Arte
a cura di Franco Quadri
in collaborazione con Alessandro Martinez**

**Testi, testimonianze, interventi di Heiner Müller,
Karlheinz Braun, Gianfranco Capitta, Elio De Capitani,
Pasquale Gallo, Colette Godard, Jean Jourdheuil,
Peter Kammerer, Hans-Thiés Lehmann,
Giorgio Manacorda, Titina Maselli, Renato Palazzi,
Jean-François Peyret, Tatiana Proskournikova,
Franco Quadri, Christoph Rueter, Giuliano Scabia,
Ernst Schumacher, Manlio Sgalambro, Wolfgang Storch,
Joseph Szeiler, Theodoros Terzopoulos, Renzo Tian,
Federico Tiezzi, Helene Varopoulou, Saverio Vertone,
Robert Wilson, Erich Wonder**

**Una sezione dedicata al Premio Europa nuove realtà
teatrali con interventi di Giorgio Barberio Corsetti,
Els Comediants, Eimuntas Nekrosius, Renata Molinari,
José Monleon, Maurizio Scaparro, Kirsikka Moring**

**Lire 25.000
Euro 12.91**

ISBN: 88-7748-190-0