

Hans Thies Lehmann (Atene)*¹

Heiner Müller regista

Heiner Müller's work stands out in the landscape of German literature in a singular way, like an erratic boulder. But his activity as a director has also taken on a special, even symbolic significance precisely for that German history to which his interest as a writer is directed. While his value as a writer is rarely questioned even by his opponents, the plays he has produced as a director have not met with unanimous critical or public approval. This essay aims to offer an examination of the positive and negative criticism of the plays of this important heir to the theater of Bertolt Brecht. Even as a director, Müller holds fast to the task he set himself as a writer, which can be described with the formula: theater as historical-political commentary. Like his texts, his directing should be understood as a ceaseless "commentary": an interpreting, unearthing and bringing to light ("archaeology"), a revealing of hidden contradictions. Commentary historically situates models and predecessors, brings out the political "content" of texts through rewriting and reworking.

KEYWORDS: Heiner Müller, theater director, theater as "commentary", political historical theater, political historical theater

1

In Heiner Müller (1929-1995), una figura esemplare del paesaggio teatrale tedesco della fine del Novecento, si ritrovano, annodate l'una all'altra, le forze motrici della sua epoca: gli echi dell'orrore della storia tedesca e le tensioni politiche del conflitto Est-Ovest, la divisione e l'unificazione tedesca, la speranza – per quanto incrinata dallo scetticismo –

¹ La pubblicazione dei testi di Hans-Thies Lehmann si intende come omaggio alla memoria dell'autore, che li mise a disposizione del curatore alcuni anni fa. La direzione pertanto si assume la responsabilità di darli alle stampe senza sottoporli al procedimento di peer review.

di una società socialista e la delusione per la perdita delle utopie. Müller aveva il grande respiro del *poeta doctus*, che, come sempre avviene fin da Shakespeare e dalla tragedia del Seicento, considerava la *storia* una materia di base del teatro, ed era allo stesso tempo un collagista e un *mon-
teur* ironico – tanto ironico al punto da apparire cinico – postmoderno e post-drammatico, assillato da una storia che minaccia di perdersi nella stagnazione, nella ripetizione e nell'assenza di futuro, un assillo e una minaccia che egli manifesta nella sarcastica frammentazione della forma drammatica.

L'opera di Heiner Müller svetta nel panorama della letteratura tedesca in maniera singolare, come un masso erratico. Ma anche la sua attività di regista ha assunto un significato particolare, addirittura simbolico proprio per quella storia tedesca alla quale si rivolge il suo interesse di scrittore. Mentre il suo valore di scrittore viene raramente messo in discussione anche dai suoi avversatori, gli spettacoli che ha realizzato come regista non hanno incontrato il consenso unanime della critica o del pubblico: troppo marcato risultava il loro carattere di *riflessioni sceniche*; troppo poco essi confermavano opinioni preconcepite o soddisfacevano le consuete aspettative verso un teatro inteso come forma di intrattenimento; in maniera troppo pressante esigevano dallo spettatore una presa di coscienza storica e politica sui dolori, le delusioni e la grottesca tragicità della storia recente, soprattutto tedesca; troppo difficili venivano rese un'identificazione e un'immedesimazione fondate su una presa di posizione morale univoca. L'attività registica di Müller si inserisce chiaramente nella tradizione del teatro di Brecht, e nelle due Germanie e poi nella Germania unita degli anni Ottanta e Novanta non si poteva certo contare su un grande entusiasmo per uno stile epico, freddo e distaccato di matrice brechtiana. Non di rado, infatti, la critica teatrale ha lamentato l'"astrattezza" e l'"asciuttezza" delle messinscena mülleriane. Alla popolarità dei suoi lavori di regia erano dunque posti dei limiti. E Müller lo sapeva. Egli parlava sempre del divario tra successo e influenza, sperava di poter esercitare con il suo teatro un'influenza e una provocazione a lungo termine. D'altra parte, non si fa torto al Müller regista se si afferma che la sua pratica teatrale è rimasta indietro rispetto alla radicalità dei suoi testi e della sua idea di teatro. Anche chi annovera il suo lavoro di scrittore tra i più significativi dell'epoca, spesso esprime per le sue regie rispetto e ammirazione (come teatro brechtiano della miglior specie) o interesse per la consapevole riflessione del teatro su sé stesso e la sua storia che queste regie mettono in atto (soprattutto negli anni Novanta), ma raramente mostra entusiasmo per una qualche rivelazione in fatto di estetica teatrale.

Se però si considera il fatto che l'abituale attività teatrale di quel periodo era continuamente esposta al rischio di trasformarsi in una fabbrica di

intrattenimento dimentica della storia e comunque conformista (a causa di costrizioni economiche), le messinscene di Heiner Müller restano tuttavia di un valore esemplare, perché sollevavano interrogativi sul luogo, la funzione e la storia del teatro – e questo ben al di là del proprio tempo. Che si debba intendere il teatro come *pratica sociale* era per Müller, come per Brecht, fuori discussione.

Il disfacimento e il declino della socialità non gli sfuggirono di certo, è anzi proprio dal confronto con questa tendenza che il suo lavoro teatrale trasse la sua energia. Mentre la maggior parte degli autori contemporanei si concentrava sull'individuo e i suoi conflitti all'interno di piccole "comunità" come la famiglia, anche da regista Müller tiene fede al compito che si è posto come scrittore e che si può descrivere con la formula: *il teatro come commentario storico-politico*. Come i suoi testi, anche le sue regie vanno intese come un incessante "commento": un interpretare, dissotterrare e riportare alla luce ("archeologia"), un rivelare contraddizioni nascoste. Il commento situa storicamente modelli e predecessori, fa emergere il "contenuto" politico dei testi attraverso la riscrittura e la rielaborazione. Titoli come *Ödipuskommentar* (Commento a Edipo) o sottotitoli come *Ein Shakespearekommentar* (Un commento shakespeariano) mostrano come il principio del commento è sempre all'opera in Müller. Quando usava concetti come "Fatzer-Dokument" ("documento Fatzer" e "documento su Fatzer") e "Fatzer-Kommentar" ("commento a Fatzer" o anche "commento Fatzer"), Brecht usava anch'egli i concetti di commento e documento in una modalità complessa, alla quale Müller si riallaccia, anche come regista.

La regia di Müller immetteva sempre nuovi materiali e realtà nei testi messi in scena, che nella maggior parte dei casi erano testi suoi propri. Spesso e volentieri ne metteva insieme diversi in un'unica messinscena. Anche in questo modo, egli stabiliva continuamente all'interno dei propri lavori teatrali un rapporto di commento reciproco tra testi ed elementi formali della scena, come pure tra i diversi testi o tra i differenti tempi e motivi del testo e dello spettacolo.

Al di là di tutte le affinità tra la concezione e la pratica del teatro di Müller e quelle di Brecht, vanno segnalate anche delle differenze specifiche, che hanno a che fare con le diverse situazioni storiche, ma anche con la peculiarità della loro personale concezione del teatro. Per quanto importante fosse per Brecht la consapevolezza che attori e spettatori dovessero sempre tener presente di avere a che fare con una rappresentazione teatrale, il ruolo che nella sua opera assume la *riflessione storico-teatrale* in senso stretto fu in generale alquanto limitato. Su questo piano, il regista Müller va oltre, in un senso analogo a come avviene pure nella sua scrittura. Come i suoi testi, anche le sue messinscene operano con un meta-livello dell'autoriflessione sulla storia (soprattutto politica) del teatro e di coloro che lavorano nel

teatro. Pure in tal senso i suoi spettacoli sono commenti: commenti della storicità anche della propria pratica teatrale. Müller compie il passaggio dalla concezione brechtiana del teatro come “podio” alla concezione e alla prassi del teatro come luogo di una esplicita riflessione sul teatro stesso. Così mette in evidenza in Brecht motivi e testi che altrimenti vengono poco recepiti. Per il suo lavoro registico assume un grande significato, per esempio, il concetto brechtiano di *Furchtzentrum*, centro della paura. Più volte Müller sottolinea che attraverso la messinscena a lui interessa far emergere il “centro della paura” dei testi: quel punto in cui tutte le intenzioni, le speranze, tutti i desideri di cambiamento e di rivoluzione, tutta la fiducia nell’umano e perfino la possibilità del senso minacciano di deflagrare. Più del teatro epico (con la sua pericolosa tendenza a implicare – nonostante gli ammonimenti di Brecht – un sapere che dal “podio” viene dispensato agli spettatori) a Müller interessava il progetto radicale del *Lehrstück quale utopia teatrale* di una interrogazione collettiva del politico. Anche in questo senso il frammento *Fatzer* (in cui Brecht usa il concetto di *Furchtzentrum*) rappresentava per lui il testo più significativo di Brecht. Per tutti questi motivi, la pratica teatrale di Müller, che a prima vista può apparire piuttosto convenzionale, comunica sotteraneamente con alcuni progetti teatrali radicali a essa contemporanei (Action Theater, forme teatrali post-drammatiche) con cui, dagli anni Settanta, i suoi testi comunque si pongono in consonanza. L’attività registica di Müller è sempre concretamente al passo con i mezzi di espressione contemporanei, sfrutta i media, l’arte povera (soprattutto tramite Jannis Kounellis, che più volte progettò scenografie per i suoi spettacoli), come pure le forme postmoderne di un Erich Wonder; anche tracce del minimalismo e del decostruzionismo sono rinvenibili nel teatro di Müller. Ma tutto ciò “innestato” su una estetica teatrale che nella sua sostanza è di stampo brechtiano.

Può forse apparire paradossale che proprio il poeta cui viene attribuita una visione del mondo profondamente negativa resti fedele all’*utopia* di un teatro inteso come luogo di un *progetto alternativo* rispetto alla realtà. Il compito dell’arte era per lui quello di «rendere impossibile la realtà», perciò a teatro non gli interessava la rappresentazione della realtà data, bensì l’affermazione di una realtà altra:

Il testo mette in discussione il silenzio e il silenzio mette in discussione il testo, e così si può proseguire all’infinito. In questo modo si crea anche un’altra realtà, che il teatro deve affermare contro la costrizione a rappresentare o la richiesta di rappresentazione, di pura riproduzione della realtà. E in questo modo il teatro mette in discussione anche la realtà, e questa è anche la più importante funzione politica del teatro.²

² Da una conversazione con Rick Takvorian del 1986, cit. da S. Suschke, *Müller macht*

Il teatro era per Müller (nonostante tutta la discorsività e al di là di essa) il luogo di un progetto alternativo a tutti i discorsi ragionevoli e comprensibili, a tutti i linguaggi. Il *silenzio* – qui Müller riprende un vecchio motivo di Nietzsche e Walter Benjamin – costituiva ai suoi occhi il fondamento del linguaggio teatrale. In un bel testo poetico-poetologico del 1983 egli scriveva: “Quando le discoteche saranno state abbandonate e le accademie si saranno svuotate, si potrà nuovamente sentire il silenzio del teatro, che è il fondamento della sua lingua”³.

2

Nonostante le resistenze di critica e pubblico, e i limiti interni della sua attività registica, il percorso del Müller regista è segnato da un gran numero di eventi teatrali molto significativi e a ragione molto discussi. Diverse celebri personalità del teatro sono legate al suo nome e al suo lavoro sulle scene: si possono citare, ad esempio, scenografi come i già menzionati Jannis Kounellis e Erich Wonder, ma anche Mark Lammer, Hans-Joachim Schliecker, e poi attori come Ulrich Mühe, Martin Wuttke, Margarita Broich, Dieter Montag, Hermann Beyer. Ad attrarre maggiormente l’attenzione sono stati i seguenti spettacoli: *Macbeth* nel 1982, *Der Lobndrucker* (Lo stakanovista) nel 1988, *Hamlet/Maschine* nel 1989/90, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (La resistibile ascesa di Arturo Ui) nel 1995, così come la sua escursione da regista nel campo dell’opera lirica con la messinscena di *Tristano e Isotta* a Bayreuth nel 1993.

In un primo momento Müller si occupò solo sporadicamente di regia: nel 1980 e nel 1982 mise in scena *Der Auftrag* (La missione) alla Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz di Berlino e a Bochum; poi, ancora nel 1982, *Macbeth*, sempre alla Volksbühne. Tra il 1988 e il 1995, l’anno della sua morte, troviamo invece una lunga serie di messinscene, principalmente di sue stesse opere che avevano visto la luce anni prima: nel 1988 *Der Lobndrucker*, nel 1990 *Hamlet/Maschine*, nel 1991 *Mauser*, nel 1993 *Duell Traktor Fatzer* (Duello Trattore Fatzer) e *Tristano e Isotta* a Bayreuth, nel 1994 *Quartett* (Quartetto), nel 1995 *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. La preparazione di una messinscena del suo ultimo testo teatrale *Germania 3. Gespenster am toten Mann* (Germania 3. Spettri sull’uomo morto), alla quale inizialmente aveva preso parte nonostante le difficili condizioni di salute, fu interrotta dopo la sua morte

Theater. Zehn Inszenierungen und ein Epilog, «Theater der Zeit», Berlin 2003, p. 28.

³ H. Müller, *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am dramatischen Theater Sofia*, in Id., *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, vol. 8, p. 269.

il 30 dicembre 1995⁴. Dal 1987 Müller era quasi del tutto ammutolito come autore teatrale. Così dalla caduta del Muro il suo lavoro registico poteva apparire come la parte principale della sua opera. Ma a posteriori, anche a prescindere dal suo ultimo dramma *Germania 3*, la produzione letteraria dei suoi ultimi anni di vita (prosa, lirica e prosa lirica) appare significativa e assume un peso pari al suo lavoro di regista.

Il primo lavoro da regista di Müller risale al 1980, quando (insieme a Ginka Tscholakowa) mette in scena *Der Auftrag* in uno spazio ideato e realizzato da Hans-Joachim Schliecker, ma collocato solo al terzo piano del Volksbühne di Berlino Est, il che «non indica certo una grande fiducia» nel regista Müller da parte del direttore Fritz Roedel, anche se questi ha sottolineato che la scelta di uno spazio più piccolo sarebbe stata dello stesso Müller⁵. In tal modo il regista intendeva coinvolgere il pubblico in una situazione spaziale in cui risultasse difficile «assumere un punto di vista sovraordinato [...]. Per questo le file di sedie erano disposte come in una sala di dissezione o in un tribunale dove però il pubblico è quanto meno anche l'imputato. Questo era il punto di partenza»⁶. La rappresentazione conquistò molti per la particolare costruzione dello spazio scenico e gli straordinari attori: Dieter Montag, Hermann Beyer e soprattutto Jürgen Holtz, interprete del ruolo di Debuissou e del monologo *Der Mann im Fahrstuhl* (L'uomo nell'ascensore). In un appunto molto interessante quale espressione dello scetticismo sociopolitico di Müller si legge: «Stalin o la disperazione. Ma cosa c'è di male nella disperazione? Ha spostato più montagne del dubbio»⁷. Nel 1982 Müller mise in scena lo stesso testo nell'Ovest, a Bochum, con un allestimento opulento, con tanto di pantere nere vive, pianoforti a coda sospesi in aria, imponenti piani obliqui e marionette. Il «ricordo della rivoluzione» (così il sottotitolo del dramma) era per lui «nella DDR un dramma attuale, a Bochum una fiaba remota»⁸. Come si vede, le principali scelte registiche dipendevano in entrambi i casi dalla percezione che Müller aveva della concreta situazione politico-sociale in cui si svolgeva lo spettacolo e in entrambi i casi esse miravano con mezzi diversi allo stesso scopo: una critica e un disorientamento della forma di coscienza presupposta nel pubblico attraverso gli stessi strumenti del teatro.

Il regista Müller affermava con forza l'autonomia del teatro rispetto al testo, considerava le sue messinscene tentativi di rendere enigmatico

⁴ S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 225.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ Müller citato da S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 25.

⁷ Cit. in ivi, p. 21.

⁸ H. Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1994², p. 298.

ciò che aveva scritto, di interpretarlo in maniera nuova e critica sul palcoscenico. Il testo doveva affermare la propria realtà, non cancellarsi nella messinscena, mentre al contrario il teatro doveva fungere da spazio alternativo rispetto al testo, non come una sua illustrazione. Per Müller “mettere in scena vuol dire sempre riscrivere e continuare a scrivere il testo teatrale”⁹; e questo vale anche e soprattutto per i suoi stessi testi. Müller, che aveva una memoria incredibile, raccontava spesso che durante le prove di punto in bianco non ricordava più i propri testi, che normalmente conosceva a memoria, e doveva chiedere agli attori come continuavano. Quanto le regie si allontanassero dai suoi testi lo si poteva vedere già nel primo “grande” lavoro, accolto con molta attenzione tanto a Est quanto a Ovest. Le messinscene di *Der Auftrag* erano temporalmente vicine alla scrittura del testo, cosa che rimarrà un’eccezione. Nel 1982, invece, Heiner Müller, insieme a Gina Tscholakowa, porta in scena alla Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz la propria versione del *Macbeth*, risalente al 1972¹⁰.

3

È naturale che la storia del teatro e la storia della cultura, delle messinscene di Müller, più di quella del suo *Macbeth*, ricorderanno quelle del *Lohndrucker* e soprattutto della *Hamlet/Machine*, perché questi ultimi lavori sono in stretta relazione – una relazione allo stesso tempo paradossale e tragica, in ogni caso profondamente sintomatica – con la cosiddetta *Wende* ovvero con la fine della divisione tedesca. Il *Lohndrucker* sfruttava le possibilità del grottesco e delle immagini mitiche per praticare un’archeologia dell’esperienza socialista che non si sottraeva alla dimensione dell’assurdo. Nessuna sublimazione tragica mitiga lo spavento di fronte alla storia; ogni tentativo di trarre da essa la legittimazione di una politica viene impedito¹¹. *Hamlet/Maschine*, che Müller allestì tra il 1989 e il 1990 al Deutsches Theater, unisce all’*Amleto* di Shakespeare il suo testo probabilmente più famoso, negli anni Ottanta e Novanta molto spesso rappresentato, in varie parti del mondo: *Hamletmaschine* (1977), che il

⁹ Th. Birkenhauer, *Regiearbeit*, in *Heiner Müller Handbuch*, a cura di H.-Th. Lehmann, P. Primavesi, Metzler, Stuttgart 2003, pp. 327-337, qui p. 327.

¹⁰ Cfr. a questo proposito, tra gli altri, H.-Th. Lehmann, *Das Ende der Macht – auf dem Theater. Heiner Müllers «Macbeth» – Text 1972: Inszenierung 1982*, «Theater heute» 12 (1982), pp. 16-24.

¹¹ Cfr. H.-Th. Lehmann, *Ästhetik des Textes-Ästhetik des Theaters. Heiner Müllers «Lohndrucker» in Ostberlin*, in S. Bauschiger, S. L. Cocalis (Cur.), *Von Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA*, Francke, Bern 1992, pp. 219-232.

regista Müller aveva pensato prima di utilizzare come prologo, ma poi aveva collocato come intermezzo all'interno del testo shakespeariano.

Visto l'interesse ossessivo di Müller per Shakespeare e in particolare per la figura di Amleto, già da tempo ci si sarebbe potuti aspettare da lui una tale messinscena della *tragical history* di Shakespeare e della sua *Hamletmaschine*. Müller la realizza in un momento altamente drammatico dal punto di vista storico e politico, e cioè negli ultimi mesi e nelle ultime settimane di vita della Repubblica democratica tedesca. Mentre regista e attori provavano *Amleto*, un dramma sul disfacimento di uno Stato, fuori dal teatro lo Stato tedesco del "socialismo reale" si sgretolava quasi senza resistenze. Durante le prove diventa sempre più chiaro che, di fronte all'incredibile velocità degli eventi politici di quei giorni, un'attualizzazione troppo diretta dell'opera era improponibile: alla prima avrebbe potuto essere già superata. Nel novembre del 1989 Müller aveva definito l'*Amleto* l'opera più attuale della (ancora esistente) Repubblica democratica tedesca, in quanto descrizione dell'"abisso che sta dietro ogni politica"¹²; quando lo spettacolo ebbe luogo, nel marzo del 1990, con i fastosi spazi scenici allestiti da Erich Wonder, il disfacimento dello stato danese (Amleto: «La Danimarca è una prigionia») divenne uno specchio, lo spettacolo un segnavia del fallimento di uno Stato, nel quale Müller forse continuava o voleva continuare a vedere le tracce del progetto di una società comunista. Il linguaggio della messinscena, tuttavia, lasciava intendere qualcos'altro. Mostrava un mondo in cui "l'energia del conflitto si è completamente persa. Il tempo non si manifesta più nelle azioni e articolazioni consapevolmente modellate di protagonisti che agiscono sulla scena [...]. Lo spettacolo inizia nel freddo di un cubo chiuso e finisce nella luce brillante di una pianura desolata"¹³. Lo spazio drammatico era più paesaggio che corte, e non è certo un caso, visto che in Müller il paesaggio spesso si fa metafora del disorientamento politico, di una coscienza infelice e stagnante.

Nel suo discorso *Shakespeare eine Differenz* (Shakespearare una differenza, 1988) Müller ha parlato del "pantano insanguinato" delle ideologie nel xx secolo, a partire dalla cui esperienza l'*Amleto* si leggerebbe diversamente. La tragedia diventa un sarcastico dramma luttuoso nella luce giallastra del palcoscenico di Erich Wonder, sul cui sfondo si sovrappongono archi rinascimentali e moderni tunnel, stimolando allo stesso tempo disorientanti prospettive spaziali, associazioni sia postmoderne che classiche, facendo confluire l'una nell'altra astrazione e riproduzione. Elementi sonori (rumori di aereo) e tecnologici (strumenti di sorveglianza sospesi in aria) universalizzano le motivazioni dell'azione e mettono

¹² J. Fiebach, *Nach 1989*, in *Handbuch Heiner Müller*, cit., p. 17.

¹³ Th. Birkenhauer, *Regiearbeit*, cit., p. 331.

al centro il tema del tempo. “Il centro della paura dell’opera è il tempo: passato e futuro implodono in un presente totale”, ha osservato Alexander Weigel¹⁴. Come quest’ultimo racconta, lo stesso Müller si immerse in trattati filosofici sul tema del “tempo”: forse un tentativo di vedere oltre l’opaca e discutibile attualità politica, di guardare intenzionalmente al di là di essa. La situazione era alquanto complicata per un autore e regista la cui visione politica della cosiddetta *Wende* era profondamente scissa. A molti ritornò in mente la situazione di Brecht durante il 17 giugno 1953 e la drammatizzazione polemica delle contraddizioni del grande uomo di teatro in *Die Plebejer proben den Aufstand* (I plebei provano la rivolta, 1966) di Günter Grass.

Lo spettacolo tematizza il tempo anche esteriormente: la sua durata era di quasi 8 ore (originariamente era programmata una divisione in due serate). Lo stesso dramma di *Amleto* appariva, come la postdrammatica *Hamletmaschine* di Müller, privato di una vera realtà drammatica. Müller ha dichiarato che avrebbe voluto per così dire “non” mettere in scena il suo testo. Con il crollo della Repubblica democratica tedesca la *Hamletmaschine* aveva assunto una dimensione profetica quasi importuna e Müller non voleva rendere la cosa così facile a sé stesso e al pubblico. Dopo il crollo dello Stato danese, in Shakespeare compare Fortebraccio come fondatore di un nuovo ordine. Nello spettacolo di Müller Fortebraccio sembra incarnare soltanto l’ordine di un’anonima macchina del potere e del denaro, mentre attraverso il testo pronunciato da Ofelia-Elettra nella *Hamletmaschine*, qui posto alla fine, viene per così dire già mostrata anche la “risposta” al nuovo ordine: terrorismo e rivolta suicida.

4

Nel 1991, ancora una volta al Deutsches Theater, Müller unisce in un’unica messinscena *Mauser*, con *Quartett* e (oltre ad altri testi) l’ultima parte di *Wolokolamsker Chaussee* (La strada dei panzer) dal titolo *Der Findling* (Il trovatello), nella quale viene rappresentata allegoricamente la fine degli scontri ideologici all’interno della famiglia nella Germania dell’Est: il figlio va all’Ovest, abbandonando il terreno del tragico scontro tra “padri” comunisti irrigiditi e “figli” ribelli. Fintanto che era esistita la Repubblica democratica tedesca, *Mauser* (scritto nel 1970) non aveva potuto essere rappresentato; il dramma era stato infatti proibito. Dopo la fine di quello Stato, però, la tematica del boia al servizio della rivoluzione assunse più il carattere di una commemorazione delle vitt-

¹⁴ Citato da S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 140.

me, di un riconoscimento delle aporie e forse della definitiva agonia del progetto socialista.

Ma questo lavoro sulla memoria storica non poteva certo contare sull'interesse di un pubblico che (all'Ovest) non aveva quasi alcuna relazione con i conflitti tragici di rivoluzionari e (all'Est) mostrava la tendenza a respingere le esperienze tedesco-orientali del socialismo, a relegare i problemi della rivoluzione nel museo di storia e a presentare la situazione come un radicale nuovo inizio. Poiché *Quartett* è ambientato nell'imminenza della Rivoluzione francese, *Mauser* durante la guerra civile russa dopo il 1917, *Der Feindlich* dopo il 1968, ne venne fuori una sorta di viaggio nel tempo. Müller:

La messinscena è un viaggio dal passato all'indietro verso il presente, poiché il passato sta davanti a noi e il futuro, che era racchiuso nel presente, sta dietro di noi. Questa forse è la formulazione di un'esperienza collettiva, che adesso viene fatta dalla popolazione della Repubblica democratica tedesca, anche se soltanto per gli intellettuali diventa oggetto di riflessione.¹⁵

Molti osservatori constatarono con delusione il ritorno a un puro teatro della parola. Su una scena composta da una installazione di Jannis Kounellis, più che rappresentato, il testo di *Mauser* veniva declamato, in parte soltanto letto. Il teatro si ritraeva per fare spazio a disposizioni discorsive che riportano i conflitti esteriori della trama alla costituzione del linguaggio e del soggetto parlante¹⁶. *Quartett*, al contrario, si faceva citazione di una perfetta recitazione illusionistica, senza fratture tra personaggio e attore, mentre nella terza parte gli interpreti restano come accanto ai personaggi da loro rappresentati: tra le parole e chi le pronuncia si apre un abisso. In tal modo lo spettacolo esprimeva esattamente la stessa mancanza di esperienza immediata dei conflitti storici che esso ritrovava nel pubblico. Ampio *theatrum mundi* che si estende dall'inferno del terrore rivoluzionario attraverso il purgatorio del gioco di ruolo intorno alla Rivoluzione francese fino al tema del paradiso (perduto) in *Der Findling*, lo spettacolo assunse il significato di un consapevole sottrarsi ai grandi mezzi del teatro di intrattenimento.

A questo importante allestimento, seguì l'(unica) escursione di Müller nella regia di un'opera lirica: con gran sorpresa di molti egli fu invitato nel 1993 a Bayreuth a mettere in scena *Tristano e Isotta*. Quel che ne scaturì fu anche in questo caso un teatro che ha per oggetto la storia del teatro e qui riflette sulla linea che collega l'opera di Wagner con le avanguardie storiche, oltre a criticare il romanticismo kitsch nella ricezione del *Tristano*.

¹⁵ Citato da S. Suschke, *Müller macht Theater*, cit., p. 160.

¹⁶ Th. Birkenhauer, *Regiearbeit*, cit., p. 332.

Al posto dell'estasi romantica che si nutre di nostalgia della morte e dell'esaltazione della morte per amore, nella versione di Müller viene in primo piano una riflessione che fa quasi a meno di azione drammatica ed esibisce il conflitto «tra lealtà verso il potere statale paternalistico e il desiderio di superamento delle sue norme»¹⁷. Lo spazio scenico possente e staticamente geometrizzato creato da Erich Wonder trova riscontro nella recitazione statica degli attori. I costumi dal sapore futuristico ostacolano la loro espressività; la distanza spaziale tra loro (particolarmente sconcertante nel grande duetto amoroso) fa sì che il conflitto tra il desiderio di ebbrezza e un mondo claustrofobicamente chiuso non possa essere sminuito da una gesticolazione romantica.

Nel 1992 Müller entra a far parte del comitato direttivo del Berliner Ensemble, insieme a Peter Palitzsch, Matthias Langhoff, Fritz Marquardt e Peter Zadek. La loro direzione fu segnata da dimissioni e litigi pubblici, oltre a essere spesso canzonata come un circolo di vecchietti. In maniera simbolica e visibile a tutti, si sbriciolava un pezzo dell'eredità culturale della Germania orientale. Il regista Müller cercò di andare alle radici dei conflitti che tutto ciò segnalava, mettendo in scena, al Berliner Ensemble, *Duell Traktor Fatzer*, che debutta il 30 settembre 1993¹⁸.

Con il *Fatzer* di Brecht Müller si confronta in modo profondo e continuo. Lo mostra già il fatto che egli da un lato ne crea una versione per le scene (che è alla base anche della prima rappresentazione tedesco-orientale dell'*Untergang des Egoisten Johan Fatzer*, ovvero del *Declino dell'egoista Johan Fatzer*, al Berliner Ensemble nel 1987), ma che poi per la nuova messinscena del 1993 non usa questa versione, che ritiene troppo assettata nella direzione di una trama coerente. Per questa messinscena, infatti, egli ricomponne in maniera discontinua e frantumata testi del grande frammento brechtiano, interrompendoli per di più con suoni di violoncello. Il *Fatzer* viene messo a confronto o fatto “duellare” con testi suoi propri: con *Traktor*, un dramma intermezzato da commenti scettici eroiche operazioni di sminatura che subito dopo la guerra resero nuovamente coltivabili i campi, ma al prezzo di morti e feriti; e poi con due parti di *Wolokolamsker Chaussee*, cioè *Das Duell* (Il duello) e *Der Findling*, che rappresentano i dissidi interni della coscienza comunista e la sua disgregazione causata da conflitti simbolici tra padri e figli. Il lavoro sulla memoria posto in atto dalla messinscena riguardava le versioni di utopie politiche fallite, la «consapevolezza del fallimento» (*Traktor*).

¹⁷ Ivi, p. 334.

¹⁸ Per il commento di questa messinscena seguo la calzante argomentazione di J. Wilke, *Brechts «Fatzer»-Fragment. Lektüre zum Verhältnis von Dokument und Kommentar*, Aisthesis, Bielefeld 1998, pp. 240 ss.

La storia appariva come “resto frantumato, materiale e ipoteca”¹⁹. Ma soprattutto era in gioco anche il ricordo che il teatro ha della sua stessa storia. Tra la prima rappresentazione del *Fatzer* nel 1987 e la messinscena di Müller c’era stata la caduta del Muro, la fine della Repubblica democratica tedesca. Müller lavorò con attori che avevano preso parte anche alla precedente messinscena. Il teatro di Stato della Repubblica democratica tedesca si era orientato, per quanto riguarda la forma, all’idea classica della grande fabula e, per quanto riguarda il contenuto, aveva articolato una rivalutazione del funzionario Koch e una certa giustificazione della liquidazione di Fatzer (Ekkehard Schall), anche se già all’epoca si era compreso che il potenziale dell’energia anarchica di quest’ultimo in fondo non può e non deve essere liquidato. Se nella messinscena del *Lohndrücken* il dialogo critico con il teatro di Stato della Repubblica democratica tedesca ha luogo attraverso l’uso del grottesco e del mito, qui lo stesso dialogo avviene nella forma di una «spettrale volatilizzazione di tutti i conflitti drammatici». Koch, che era impersonato dall’ex-Fatzer Ekkehard Schall, si presentava come “vetusto funzionario”²⁰, Hermann Beyer nel ruolo di Fatzer, al contrario, appariva affetto da quella generale paralisi di cui parla lo stesso personaggio brechtiano: “Mi paralizza il mattino e / questo presente senza impegno”²¹. La critica apprezzò poco la riflessione e condannò la “spettralità” della messinscena.

Nel 1994 Müller cura un allestimento di *Quartett* (che precedentemente era stato messo in scena tra gli altri da Robert Wilson e Patrice Chereau), ancora al Berliner Ensemble, con Marianne Hoppe nelle vesti di Merteuil. Con lei, che era stata sposata con Gustav Gründgens, appariva sul palcoscenico un emblema della grande e problematica storia del teatro tedesco del Novecento, un monumento, un mostro sacro. A recitare la parte di Valmont c’era Martin Wuttke, più giovane di lei di più di cinquant’anni, che aiutava con cortesia l’anziana signora a superare i frequenti vuoti di memoria, intervenendo ogni volta, come un cavaliere pieno di ammirazione, per ricordarle le parole. La percezione di due epoche e due generazioni della storia della Germania e del teatro finisce per prevalere sulla messa in scena del testo stesso; raramente il teatro è stato, come in questo caso, in un modo tanto chiaro, un luogo della memoria della propria storia, dei propri attori (meraviglioso il modo in cui Marianne Hoppe, dimenticate ancora una volta le parole del testo, con un grande gesto e una gran voce intonava un “... eccetera, ... eccetera”, esibendo così, in maniera naïf e artistica allo stesso tempo, la priorità della propria presenza rispetto alla recitazione del testo).

¹⁹ Ivi, pp. 240-41.

²⁰ Ivi, p. 249.

²¹ B. Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998-2000, vol. 10, p. 440.

5

Nel 1995 Müller mise in scena al Berliner Ensemble *La resistibile ascesa di Arturo Ui*. Lo spettacolo fu quello che si dice un successo sensazionale, rimase molti anni in cartellone e resta impresso nella memoria non da ultimo grazie a Martin Wuttke, la cui interpretazione di Arturo Ui si può accostare a quella, leggendaria, di Ekkehard Schall nella messinscena di Peter Palitsch e Manfred Wekwerth del 1959. Quest'ultima è certamente la messinscena di maggior successo del Berliner Ensemble del dopo Brecht: rimase in cartellone fino al 1974, fu replicata non meno di 532 volte e ospitata in tutto il mondo. Io stesso ho potuto vederla più volte a metà degli anni Sessanta. A suo modo fu un vero colpo di genio: l'arte drammatica di Schall, il ritmo da circo, la raffinatezza del grottesco erano straordinarie dal punto di vista artistico. Il messaggio politico, tuttavia, era fin troppo chiaro ed evidente: i monopoli e i signori feudali reazionari hanno la colpa per l'ascesa di Hitler e "dall'altra parte", nella Germania dell'Ovest, ci sono sempre le stesse forze al potere.

La versione di Müller si pone in dialogo critico con questa tradizione di un teatro politico che era diventato un "teatro brechtiano devoto allo Stato":

Nel mezzo di una 'cattedrale industriale' (scene di Hans Joachim Schlieker) – ai lati longheroni d'acciaio al posto delle colonne, un motore al posto dell'altare, sopra di esso una pedana, il pulpito – vediamo una cornice rossa vuota sospesa nello spazio, reminiscenza dell'"eredità" della vecchia messinscena. In maniera fin troppo chiara Müller cita all'inizio il linguaggio figurativo dell'estetica del teatro politico da Piscator in poi: Dogsborough sulla pedana con la testa d'asino nella cornice; al centro, davanti al motore-altare, i signori del cartello del cavolfiore, riconoscibili come sempre da bombetta e sigaro....²²

Ciò che nella messinscena appare tipico dello stile registico di Müller è la tendenza alla generalizzazione e al montaggio di diversi spazi storici, l'attualizzazione in forma di citazione della storia del teatro quale aspetto essenziale (non aneddotico) del teatro stesso, così come una caratterizzazione dei personaggi trans-ideologica, fondata su una esibizione della corporeità. Giustamente Heeg sottolinea il *rifiuto del modello classico dell'estetica teatrale*, il rifiuto del *tableau* scenico accuratamente composto che assicura un senso anche ai più piccoli dettagli. Appunto quest'estetica aveva caratterizzato le messinscene precedenti. In Mül-

²² Per la citazione e le considerazioni che seguono si veda G. Heeg, *Klopfschlag aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Vorwerk 8, Berlin 2000, pp. 34-36.

ler troviamo invece un collage musicale che spazia dal Lied romantico (l'*Erlkönig* di Schubert, già usato in *The CIVIL warS* di Wilson/Müller come emblema del desiderio di morte tedesco) a Wagner e alla cultura audiovisuale contemporanea. Martin Wuttke – che aveva chiaramente studiato Schall, al quale rende tributo storico con la citazione letterale di alcuni gesti – non si ferma al *Gestus* brechtiano ereditato, ma lo spinge verso il grottesco e una rabbia folle, lascia intravedere la follia e l'isteria dei giovani neonazisti di oggi, sposta – come tutta la messinscena nel suo complesso – la problematica della pièce brechtiana dall'analisi (da tempo riconosciuta come troppo di superficie) del fascismo quale miscuglio di ideologia, bellicismo, economia e alta finanza all'esplorazione degli abissi da cui emergono gli impulsi proto-fascisti. In tal senso la messinscena attira l'attenzione dello spettatore non verso una critica ideologica del fascismo – critica da tempo irrigiditasi in cliché – ma sulla questione del nesso tra gli abissi minacciosi da cui emerge l'odio di neonazisti, criminali o terroristi e la condizione in cui versa la società. La figura di Ui diviene in questo modo più opaca, la sua sinistra animalità sale alla ribalta, come quando, ad esempio, il linguaggio del suo corpo si trasforma improvvisamente in linguaggio cagnesco. La psicopatologia dell'*underdog* viene fuori in maniera stridente. La dimensione che in Schall è clownesca si trasforma in una smorfia caratterizzata da una espressività eccessiva e in una corporeità che abbandona il campo della descrizione realistica (o soltanto caricaturale) e riformula la parabola brechtiana sul fascismo nel senso del trauma tedesco. Poiché non si piega completamente a nessun significato, questo linguaggio del corpo può essere letto con Günther Heeg come il segno di un distacco – caratteristico di tutto il lavoro di Müller – dall'estetica del *tableau* propria del teatro politico. Non si tratta tanto di un'allegoria storica in senso stretto, quanto piuttosto di una generalizzazione (anche antropologica). Heeg descrive in maniera calzante la recitazione di Wuttke: “il corpo di questo attore non è determinato socialmente, ma articola il desiderio, anzi la brama generata dal senso – profondamente radicato nell'essere umano – di una fondamentale mancanza. Molto prima di parlare, egli ansima sulla ribalta come un cane. La postura china, la lingua rosso sangue: nel pastore tedesco si nasconde un lupo. Il suo “io voglio” senza fiato [...] lega il linguaggio al desiderio infantile. Così la lingua alterna significato e suono, è attraversata da un ricalcitante piagnucolio infantile, dall'ululato dell'avidità, da un'avventatezza senza parole, dal borbottio della momentanea soddisfazione: il linguaggio di un piccolo Ubu Roi”²³. Se nel ventre della tragedia si nasconde la farsa, qui dalla farsa emerge nuovamente la tragedia.

²³ Ivi, p. 36.