

Gli umori della crisi

di Anna Chiarloni

HEINER MÜLLER, *Teatro. Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto, Ubulibri*, Milano 1985, trad. dal tedesco di Saverio Vertone, pp. 133, Lit. 15.000.

Heiner Müller è il drammaturgo tedesco più noto in Europa. Molto rappresentato in Francia e in Germania Federale, ma anche in Inghilterra e in Olanda, ha invece vita non facile nella Rdt, dove tuttavia risiede. È stato infatti espulso dall'Unione degli Scrittori nel 1961, dopo la prima rappresentazione per una scena studentesca di un dramma sulla collettivizzazione forzata delle campagne nel primo dopoguerra.

Allievo di Brecht, Müller viene dunque dall'esperienza del cosiddetto teatro dialettico, una corrente non allineata che tra il 1957 e il 1965 mirava a rappresentare le contraddizioni nate nel socialismo, esprimendo non già l'ottica trionfalistica della Sed quanto piuttosto quella rabbiosa e sofferta della base, così come era esplosa nei moti del '53. E tuttavia la differenza rispetto a Brecht è evidente, soprattutto a partire dalla "serie sperimentale" in tre parti: *Filottete, L'Orazio e Mauser* (1965-1970), ora accessibile anche al pubblico italiano grazie a Saverio Vertone che l'ha tradotta e prefata per la Ubulibri, assieme ad altri due testi successivi, *La missione* (1979) e *Quartetto* (1981).

Con la trilogia Müller si distacca completamente dai problemi quotidiani e dalle implicazioni didattiche del teatro dialettico. Fin dalla prima battuta *Filottete*, nella sua duplice maschera di clown e di becchino, dichiara squittendo in rima baciata: "Confessiamolo subito: è fatale / che la storia non abbia una morale / Qui non si esaltano i valori umani / chi vuol lezioni è bene si allontani". La differenza sta proprio qui: mentre nella produzione precedente s'intravedeva l'impianto brechtiano calato, come suggeriscono i titoli, nel mondo quotidiano (*I contadini, Trattore, Il cantiere ecc.*), a partire dal 1965 Müller rinuncia a farsi latore di una strategia che suggerisca delle soluzioni.

È ovvio che questa svolta deriva da una mutata situazione politica. Negli anni precedenti, diciamo a ridosso del "muro", Müller aveva aderito con entusiasmo alla costruzione di una società nuova. Certo, erano stati anni faticosi ma l'aria sembrava ancora frizzante, la discussione aperta, la critica possibile. Successivamente — la data discriminante è il '66, l'anno della *lex Biermann* — il dirigismo governativo prende il so-

pravvento e i testi di Müller scompaiono dalle scene, per riemergere solo, e non tutti, con l'avvento di Honecker (1971).

A partire dal *Filottete* la scrittura di Müller si fa dunque più metaforica, l'indagine si sposta dal presente alle radici della "misera tedesca" (*La battaglia, Germania. Morte a Berlino*), e ancora più indietro fino al mito, implicitamente ironizzando, con quel suo taglio iconoclasta, sulla museale "riappropriazione dell'eredità classica" proposta dalla burocrazia

di una "verità impura" che si colloca alle radici della storia.

Con *Mauser* il tema si complica, la svolta anti-brechtiana si fa più netta. Nel testo di Brecht un giovane compagno veniva liquidato dal partito perché aveva ceduto al sentimento, dove la rivoluzione esigeva invece una mano ferma e spietata. In *Mauser*, un testo che ha un andamento liturgico, intessuto di richiami al linguaggio rivoluzionario, un compagno che ha ucciso innumerevoli "nemici della rivoluzione", viene a sua volta liquidato perché risparmia tre contadini "nemici della rivoluzione perché ignoranti". Il coro commenta con la logica della *Linea di condotta*: "Uccidere è una scienza / che de-

re a un'etica nuova.

La volontà di mettere in discussione le fidate parole del linguaggio rivoluzionario, già evidente in *Mauser*, prorompe in caratteri cubitali nella *Missione* (1979): "La rivoluzione è la maschera della morte la morte è la maschera della rivoluzione la rivoluzione è la...". questa la scritta ossessiva che investe lo spettatore. Qui Müller frantuma un compatto racconto di Anna Seghers, *La luce sul patibolo* (1958). La caduta delle certezze ideologiche intacca la fabula stemperandola in una serie di scene incrociate intessute di citazioni (Büchner e ancora Brecht, oltre alla Seghers). Il testo si configura ora come esplorazione onirica ai margini

sorpresi dal colpo di stato di Napoleone. Nelle diverse reazioni dei tre sta il nodo politico del testo. Galloudec, contadino bretone, e Sasportas, un nero di Haiti, non hanno bisogno di un mandato burocratico per agire e proseguono nella loro missione. Ma il vero protagonista è Debuissou, l'intellettuale borghese oscillante tra rivoluzione e tradimento, tra edonismo e impegno sociale. Sorta di Danton büchneriano rivisto in un'ottica post-marxista, Debuissou chiude il testo restando fino all'ultimo sulla scena, ridondante padrone del discorso, gonfio di contraddizioni, lo sguardo torvo e osceno puntato sugli spettatori.

Nulla conserva qui traccia della fede rivoluzionaria che sorreggeva il racconto della Seghers, *La missione* si costituisce anzi come negazione continua di una concezione positiva della storia. Lo scarto è sintomatico, perché indica la crisi della generazione successiva, non solo tedesca, forse europea, o addirittura bianca, come sembra suggerire quel lungo monologo che, come un corpo estraneo, è situato al centro del testo. In questa sorta di intermezzo si ritrovano gli elementi di un kafkismo che può rimandare alla condizione dell'uomo moderno: la convocazione, la corsa affannosa contro il tempo, l'inadeguatezza del soggetto. Ma si sente anche la risposta ironica e beffarda, di un autore che vive al di là del muro, all'eccesso di pressione ideologica e burocratica tipica dell'est europeo. In chiave ludica e surreale Müller ribadisce il desiderio di sconfinamento da un perimetro ideologico ormai sentito come asfittico. Il sogno — regressivo se si vuole — è quello di dare una scrollata a tutto l'apparato, di buttarli alle spalle tutti i segni della *Zivilisation*, il mandato e i *dossiers* personali, l'orologio e la cravatta, di essere finalmente un *Versager* (un fallito, ma anche un'ammiccante risposta al *Jasager* e *Neinsager* di Brecht), per scomparire in un cinematografico paesaggio peruviano, possibilmente senza lasciare tracce ideologiche di alcun genere.

Due parole sul successo di Müller. Nella *Missione*, così come nella recente *Medea* (1982), l'autore accumula sulla scena aforismi, citazioni, spezzoni di dialogo e monologhi che si ergono come rovine su di un paesaggio che da tempo non è più portante. Gli stessi ruoli dei personaggi sono interscambiabili o immediatamente ribaltati nel gioco scenico. E siccome nulla è stabile in questo teatro del frammento, il regista può benissimo utilizzare i vari segmenti riempiendoli a piacere: un'operazione che lo stesso Müller approva e sollecita con divertita amabilità, come si è visto nel laboratorio torinese. Nell'ironico *fate vobis* con cui l'autore si consegna al mondo occidentale sta anche la chiave del suo successo. Per le scene ormai sature di "teatro di situazione" di marca anglosassone, questo flessibile teatro delle idee si presta infatti assai bene a ospitare i variegati umori della crisi contemporanea, anche perché la tecnica del "riuso", di cui Müller è maestro, necessariamente si fonda, pur negandola, nelle viscere della cultura europea. □

La lingua che divide

di Maria Luisa Zarelli

JOSEPH ZODERER, *L'italiana*, Mondadori, Milano 1985, trad. dal tedesco di Umberto Gandini, pp. 113, Lit. 15.000.

Il nome di primo acchito suggerisce una provenienza d'Oltralpe, in realtà Joseph Zoderer è italiano. Altoatesino, è uso scrivere nella madre lingua tedesca, per questo il suo romanzo *L'italiana* ci è giunto in traduzione. Poco noto finora in Italia, Zoderer ha ottenuto importanti riconoscimenti in Germania, dove ha pubblicato tutte le sue opere: altri due romanzi — *Das Glück beim Händewaschen* (1982) e *Lontano* (1984) — oltre ad alcune raccolte di poesie. Il titolo *L'italiana* è la traduzione approssimativa dell'originale *Die Walsche*, termine usato dai tedeschi per indicare tutti gli stranieri, in particolare quelli meridionali; caricatosi col tempo di connotazioni negative, permane tuttora nell'uso sudtirolese con un significato dispregiativo, analogo ai nostri cruccio e terrone. *L'italiana* affronta dunque un problema quanto mai attuale e inquietante per l'evidente difficoltà di giungere a una soluzione non traumatica: la possibilità della convivenza e dell'integrazione tra due popoli, due lingue, due culture e tradizioni diverse.

Protagonista del romanzo è Olga, una trentenne sudtirolese che, dalla città in cui si era trasferita con la madre, torna al paesino sui monti dove è nata per assistere ai funerali del padre, il vecchio maestro di scuola morto alcolizzato. Nei tre giorni trascorsi a casa Olga prova la tangibile sensazione di estraneità alla quale i suoi compaesani l'hanno condannata per aver tradito le origini andandosene a vivere in valle, e per di più con un italiano. Nessuno viene meno al consueto rito della visita alla salma,

ma neanche per quel morto c'è sincero dolore o rimpianto, in fondo anch'egli era sempre stato un estraneo: la sua stessa condizione di "uomo di studi" ne faceva un diverso, uno che "non possedeva nulla di cui avessero potuto parlare o mercanteggiare". Lui lo sapeva e non trovando la forza di andarsene aveva cercato un'identificazione con gli altri almeno nella comunanza dell'ideale: Heimat (la casa, la terra), un valore da difendersi ad ogni costo, pur sapendo quanto in realtà fosse solo una facciata dietro cui nascondere la spartizione in alberghi e piste da sci. La moglie non aveva accettato il fallimento, l'estraneità e se n'era andata in città con la figlia; neppure qui però Olga era riuscita a dissolvere quella sensazione di spaesamento che il padre le aveva trasmesso e la convivenza con l'italiano Silvano è un'ulteriore occasione per constatare l'inermità dei suoi sforzi per superare il diaframma, l'inadeguatezza dei pensieri espressi in una lingua, in una mentalità estranea: "aveva parlato e parlato e parlato ancora, usando tutte le parole possibili e lentamente non sopportava più né il parlare né il non parlare".

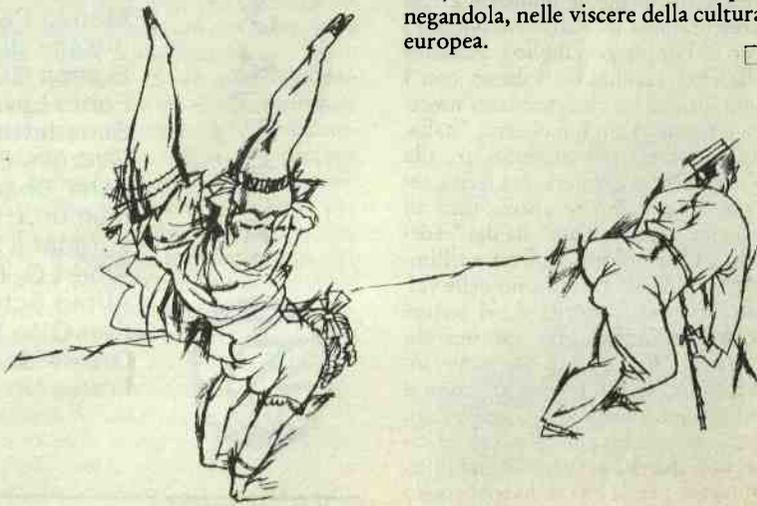
Dal malessere di Olga non nasce tuttavia l'apatia: il suo ritorno a casa è solo temporaneo, al disprezzo dei compaesani oppone la sua faticosa indipendenza di "straniera" che, se pure respinta dai vecchi "amici", non rinuncia a capire, infine a esistere. Non è dunque un invito a cedere le armi se non si accetta la realtà così com'è, quello che Zoderer ci trasmette, e ciò è importante in un momento in cui, mentre si parla di eliminazione dei confini, di unità europea, affiorano divisioni, barriere che sono in noi, intimamente radicate e lungi dall'essere superate.

culturale della Rdt. All'approccio scolastico e asettico dei classici Müller oppone infatti una lettura sanguigna, bassa, ingloriosa del mondo antico, densa di allusioni alla storia recente. *Filottete* è la vittima fetida e cenciosa dell'ambigua alleanza tra Ulisse e Neottolema, tra il cinismo della ragion di stato e l'obbedienza infingarda di chi si consegna al potere. L'autore rifiuta la ricomposizione armonica del testo sofocleo e, operando una riflessione diaconica di sapore sartriano, mette a nudo un paradigma della violenza continuamente allusivo della tragica esperienza stalinista.

Con *L'Orazio* Müller riduce all'osso un problema destinato a riemergere in altri testi successivi. Il testo, in prosa gnomatica ritmata, scarna di azione e di comunicazione, mette infatti in luce la contraddizione insolubile, intrinseca nella lotta per la supremazia, tra necessità storica e irrinunciabili diritti individuali. Eroe e assassino, *L'Orazio* resta in bilico "tra allora e mannaia", sintomo

ve essere appresa perché l'uccidere abbia fine", una formula che, negli anni settanta, suscita nello spettatore un senso di sgomento. Il compagno viene sostituito — si sa — dal suo giustiziere. Costui sembra aver imparato la lezione: "I morti non mi pesano più sulla nuca / l'uomo è qualcosa dentro cui si spara / finché l'uomo risorge dalle macerie dell'uomo". Senonché, ridotto ormai a congegno automatico, anche questo rivoluzionario verrà liquidato, non senza l'immane autocritica, ma per l'errore opposto: perché uccide, ma non in nome del partito. Morale: il processo rivoluzionario, colto da Müller nei suoi risvolti feroci e degradanti, produce non già "l'uomo nuovo", bensì l'azzeramento dell'individuo a brevetto omicida (*Mauser* è infatti il nome di battaglia dei due compagni). In altre parole: per Brecht la rivoluzione era cruenta ma necessaria, in Müller questa sicurezza viene a mancare. Anzi, la spirale della violenza minaccia di cancellare la memoria dell'uomo senza condur-

della storia: *Ricordo di una rivoluzione* dice infatti il sottotitolo dell'edizione originale. Più che una trama s'intuisce un ordito cronologico: tre emissari della rivoluzione francese sbarcano nelle Antille per organizzare la rivolta dei neri contro la corona inglese ma vengono



L'ARGONAUTA

COLLANA
DI LETTERATURA
diretta da
U. Pannunzio M. Rosolini

*
Lev. N. Tolstoj

MEMORIE
DI UN PAZZO

*
V. F. Odoevskij

LA
PRINCIPESSA
MIMI

TRADUZIONE DI
L. Montagnani

