

Introduzione  
di Saverio Vertone

Nel 1963, in un importante convegno su Kafka<sup>1</sup> che si tenne a Praga, un critico della Germania orientale, Ernst Schumacher, sviluppò un sottile e tortuoso ragionamento che allora mi parve gesuitico, ma oggi mi aiuta a capire le tribolazioni e anche le acrobazie di Heiner Müller.

Schumacher sosteneva che bisogna scegliere o l'arte o la realtà. E cioè: o l'arte, che è fondata sulla rarefazione del reale, o il realismo, che è fondato sulla rarefazione dell'arte. In stato di necessità, lui sceglieva il realismo e rifiutava Kafka, perché artista troppo grande; ma lasciava capire che, in condizioni migliori, si sarebbe lasciato tentare dal frutto proibito della poesia, o se si vuole, della bellezza.

Bisogna partire dallo stato di costrizione (non solo poliziesca ma anche interiore, tra speranze, utopie, delusioni e timori) in cui si muovono scrittori e critici dell'Est, per riuscire a cogliere i segnali, non sempre esclusivamente ipocriti e a volte anche interessanti, che ogni tanto ci inviano sotto codici misteriosi e irti di aculei teorici.

Il messaggio lanciato da Praga ventun anni fa, arriva adesso. Confrontando le aspirazioni represses di Schumacher con gli sviluppi della letteratura tedesco-orientale di questi anni si capiscono meglio le ragioni della sua singolare e abnorme vitalità. Durante gli anni '60 è fiorito, nella Rdt, un classicismo spesso di maniera, ma utilissimo per aggirare l'imperativo della *Wiederspiegelung* (rispecchiamento artistico della realtà) e per conciliare l'utile (la tranquillità personale) con il dilettevole (una certa soddisfazione del pubblico e un certo lusso estetico).

<sup>1</sup> Franz Kafka, la vita e l'opera negli studi marxisti degli anni '60, Bari 1966.

Particolarmente forte in campo teatrale, questa tendenza ha trovato due capiscuola, Peter Hacks e Heiner Müller, che ne hanno dato interpretazioni opposte e di valore inconfondibile.

Hacks ha sviluppato una strana teoria dell'“art pour l'art” del mondo socialista, dove l'uomo sarebbe ormai talmente “padrone del proprio destino da poterlo affrontare sotto il segno della poesia, liberando così il nuovo dramma da un eccesso di contenuti superflui”: insomma, si è rifugiato in una sorta di paradiso estetico (“et in Arcadia Marx”), e ha abrogato la realtà. Müller, invece, si è immerso nel mondo, trascinandolo nei suoi sotterranei i miti dell'antichità classica, il *blankverse* di Lessing, Eschilo, Euripide e Sofocle. Per lui il mito non è il limbo denaturato dell'Arcadia, ma una moltiplicazione infernale della natura fisica e formale della vicenda umana.

Tutto fa pensare che Heiner Müller abbia attraversato un labirinto psicologico, logico e ideologico, non molto dissimile da quello descritto da Schumacher nel suo saggio su Kafka. Ma, a differenza di Schumacher e di Hacks, Müller ha trovato il filo d'Arianna per uscirne. Oggi è forse il drammaturgo più originale del teatro europeo e certo, con Bernhard, il più interessante delle due Germanie. La novità di Müller (che va oltre il realismo e l'avanguardia, che supera Brecht e Beckett) non è probabilmente estranea al suo transito attraverso le forche caudine di burocrazia e libertà, ragione e speranza, utopia e interesse estetico, ossia, come dice Schumacher, realismo e arte.

Heiner Müller è uscito dai sofismi cifrati innanzitutto perché ha capito che la contrapposizione di Schumacher è frutto della monacale clausura ideologica e delle tentazioni sensuali che ne derivano, insomma dell'accumulo di lussuria che accompagna la rinuncia e l'ascetismo. E poi perché ha inventato un metodo sottile e infallibile per tenere a bada non solo gli ideologi che sono fuori di lui ma anche l'ideologo che è dentro di lui: un metodo, anzi, che sembra permettergli di far lavorare tutti quanti, inconsapevolmente, e per l'arte e per la verità.

Il metodo è antico e si basa sulla *coincidentia oppositorum*; ma la sua applicazione è una novità assoluta. Müller fa reagire tra loro i termini incompatibili dell'esistenza e dell'ideologia che scindono la realtà sua e del mondo, ottenendo sontuose chimere estetiche. Questi mostri dell'immaginazione non sono però né vani né gratuiti. Al contrario, sono l'apparenza della realtà e della sua miseria, oggetti inesistenti che pure significano l'esistenza. E ancora: Müller riveste il fossile

di una grande utopia della speranza con le spoglie inerti del nichilismo, e cioè di una disperazione totale ormai ridotta alla maniera, e restituisce così un barlume di vita e di verità sia alla speranza sia alla disperazione. Chiude la ferocia esplosiva, la rivolta irrazionale, la balbuzie, il brusio aperto all'espressività indefinita dell'avanguardia (da Lautréamont a Artaud, da Genet a Beckett) nella camera a scoppio, ben sigillata, del verso classico, nella razionalità della forma, e così rigenera classicismo e avanguardia. Tesse una fitta ragnatela di nessi tra individualismo e ragion di Stato (*Filottete*), rivoluzione e morte (*Mauser, La missione*), realtà e linguaggio (*L'Orazio*), sesso identità e finzione (*Quartetto*); ma solo per romperla subito dopo e sostituirla con la logica della discontinuità e della sconnessione. Utilizza Sofocle, Solokhov, Brecht, Anna Seghers, Tito Livio, Choderlos de Laclos (e in altre opere anche Euripide, Eschilo, Tacito, Lessing, Racine, Shakespeare) per arrivare a se stesso, e se stesso per tornare a Sofocle, Euripide, Laclos, eccetera. Crocifigge la storia sui palcoscenici di teatro, e smonta i palcoscenici negli spazi siderali (*Medea*). Tiene conto di tutto, divora tutto, divaga su tutto e restituisce un teatro eclettico, che sembra una ricapitolazione di ogni stile possibile, ma che è segnato dalla cicatrice profonda di un dissidio vinto dalla forma anche a favore del contenuto.

Con Müller il teatro torna a toccare il fondo duro dell'esistenza, che il piatto e ipocrita naturalismo della letteratura socialista non ha mai toccato e che l'avanguardia occidentale ha perduto.

Certo, è curioso constatare come uno degli esponenti più interessanti della cultura tedesca di questi anni, uno dei pochi drammaturghi che siano riusciti a rinnovare gli schemi languenti del teatro di punta dell'occidente, sia un uomo che vive e vuol continuare a vivere all'Est. Ma ancora più curiosa è la franchigia di cui, malgrado tutto, Müller continua a godere nella Germania orientale. Questo scrittore che è stato espulso già nel '61 dall'Unione degli Scrittori della Rdt, che parla della rivoluzione come "maschera della morte", che teorizza un "disfattismo costruttivo", che annuncia "l'addio al domani", riesce a tenere a bada il partito, lo Stato e la meticolosa vigilanza culturale e politica del suo paese, senza rinunciare a una virgola di quello che scrive. Müller è riuscito a trasformare l'intolleranza degli ideologi dell'Est in neutralismo indifferente nei confronti dell'estetica, e la neutralità ideologica della critica occidentale in interesse partecipe per le disavventure dell'utopia. Chi non crede ai mira-



coli di Orfeo, è costretto a credere almeno a quelli dell'intelligenza.

In questo primo volume (ne seguirà presto un altro con: *La macchina di Amleto*, *Germania morte a Berlino*, *Vita di Gundling Federico di Prussia*, *sonno sogno grido di Lessing*, *Riva abbandonata materiale per Medea paesaggio con Argonauti*) il campionario degli stili di Müller è rappresentato quasi al completo. Si va dal classicismo del *Filottete* alla parodia tragica di *Mauser*, satira combinata dell'ottimismo brechtiano e del terrore staliniano; dalla parabola dell'*Orazio* contro l'adulterazione del linguaggio (riferibile altrettanto bene alla censura dell'Est come ai mass media dell'Ovest), a *Quartetto*, che fa esplodere il principio di identità attraverso l'intercambiabilità delle parti erotiche, e che è una metafora del solipsismo o, se si vuole, della solitudine in cui farneticano immaginazione e ragione. *Quartetto* è il penultimo lavoro di Müller (l'ultimo, che si sappia, è *Medea*, 1982), e risale al 1981. *La missione*, che è del 1980, ha in comune con *Mauser* (1970) il tema della disfatta delle illusioni rivoluzionarie, e anche dell'inutilità del sacrificio personale, e con *Filottete* (1958-64) quello della crudeltà della storia. Ma mentre in *Mauser* c'è come una stratificazione di intenti (l'ottimismo didascalico con cui Brecht insegna a capire, qui diventa pessimismo che insegna a morire), nella *Missione* tutto è diretto, semplice, di primo grado, perché già collocato dopo la tragedia, dopo la storia, dopo il senso e il nonsenso. Il lungo monologo che inizia con l'ascesa nell'ascensore può avere svariati significati simbolici, ma è uno scorcio che ci proietta (come succederà in *Medea*) aldilà di ogni fallimento e di ogni catastrofe, nella dimensione minerale della vita che resta dopo la vita.

