

## ■ HEINER MÜLLER *FATZER* BERTOLT BRECHT

Manuela POGGI

■ In una poesia scritta nel 1956, in occasione della morte di Bertolt Brecht, Heiner Müller ricorda il grande drammaturgo e, in pochissimi versi che citano la celebre poesia *An die Nachgeborenen* del 1939, osserva il mutare dei tempi e, con esso, dei suoi osservatori:

BRECHT

Wirklich, er lebte in finsternen Zeiten.  
Die Zeiten sind heller geworden.  
Die Zeiten sind finstrer geworden.  
Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis  
Hat sie die Wahrheit gesagt.  
Wenn die Finsternis sagt, ich bin  
Die Helle, lügt sie nicht (Müller 1998: 37).

Con la morte di Brecht si chiude un'epoca storica e se ne apre una verso la quale il drammaturgo di Augusta ebbe appena il tempo di rivolgere lo sguardo, quella della divisione della Germania in due stati, della Guerra fredda e delle contestazioni interne alla Rdt che caratterizzarono la vita culturale del paese. Heiner Müller sarà protagonista per anni di una certa dissidenza interna ambigualmente tollerata dagli apparati burocratico-culturali della Rdt, in un periodo storico affatto incoraggiante, che già a partire dagli anni Cinquanta, gli anni che questa poesia emblematicamente racconta come più sereni eppur più cupi, evidenzia le gravi incongruenze del sistema politico filosovietico. Müller racconterà nella sua autobiografia *Krieg ohne Schlacht* (Müller 1992) della fascinazione per Brecht durante i primi anni berlinesi, in cui pure tentò, senza successo, di lavorare con il maestro al Berliner Ensemble. I tentativi, dirà poi "grazie a Dio", fallirono.

Oggi Müller viene generalmente considerato dalla critica letteraria internazionale – e in alcune ambivalenti affermazioni Müller stesso si definisce tale – come il naturale successore di Bertolt Brecht, già a partire,

ma in toni ancora quasi cospirativi, da *Lohndrucker* (1956). Accanto a Brecht i nomi di molti altri autori figurano tra le ombre illustri costantemente presenti nei testi mülleriani: Shakespeare, Sofocle, Kleist, Majakowski, Artaud, Genet, Wagner, Beckett, Kafka, Lessing, Seghers, Jünger, Benn, Eliot, Dostojewski, Nietzsche. Rispetto a questi, i principali interlocutori di quel perenne “dialogo con i morti” che sta alla base della sua concezione poetica, Müller ha con Brecht certamente il rapporto più profondo, probabilmente il più assoluto, forse il più ossessivo, che a volte arriva anche a un’emulazione esteriore non priva di autocompiacimento nelle celeberrime pose con sigaro e giacca in pelle. Alla domanda (Müller 1983: 27) se si ritenesse un allievo di Brecht, Müller dovette constatare, usando una metafora più che mai pregna di significato, che per lui Brecht era stato, sostanzialmente, una specie di “impianto di depurazione” (“*eine Kläranlage*”, Müller 2008: 281). In sostanza, un filtro attraverso cui leggere quel tratto di storia cui Brecht, morto nel 1956, non aveva più potuto prendere parte, orientandosi però verso un medesimo scopo: mostrare la possibilità del mondo di cambiare attraverso una nuova, consapevole drammaturgia tesa a penetrare la realtà. Il primissimo incontro con il grande drammaturgo risale al dopoguerra, quando nel 1948, non ancora ventenne, Müller ascolta un programma radiofonico dedicato a Brecht e a T. S. Eliot. Una risposta data da Brecht, intervistato, rimane particolarmente impressa nella memoria del giovane Müller: “Il perpetrare provoca la distruzione, la continuità provoca la distruzione. Le cantine non sono ancora state svuotate e già vi si costruiscono case sopra. Non ci si è mai presi del tempo per svuotare le cantine perché ci sono sempre nuove case sopra le stesse cantine” (Müller 2008: 288). Il rapporto tra il vecchio e il nuovo e tra impulsi costruttivi e decostruttivi diventerà un topos centrale del teatro di Müller, teorizzato dall’autore in quell’estetica che egli stesso definirà del “disfattismo costruttivo” (Müller 2005: 187) e che individua nella crisi e nello shock, in quel momento così ben reso dalla parola tedesca (*Zer-*)*Störung*, distruzione e disturbo, un fondamentale elemento della sua poetica.

Nel primo confronto significativo con Brecht, dopo il progetto non portato a termine di un libretto per Paul Dessau ispirato all’opera brechtiana rimasta incompiuta *Die Reise des Glückgotts* (1941), Müller elabora, tra il 1956 e il 1961, *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, testo definito dalle autorità della Repubblica Democratica Tedesca “controrivoluzionario, anticomunista, antiumanistico” e che valse all’autore l’espulsione dall’Associazione degli scrittori e, di fatto, il bando dai teatri della Germania tedesco-orientale per oltre un decennio. Müller riprende da Brecht il tema della riforma agraria e scrive un dramma sulla collettivizzazione delle terre nei primi anni della costruzione della RDT. Qui, nonostante un’iniziale aderenza all’estetica drammaturgica delineata dal maestro nel trattato *Kleines Organon für das Theater*, il distacco da

Brecht si attua per progressivi “tradimenti” sul piano formale: la sequenza delle scene, l’invenzione di una lingua che non per la sua laconicità ma attraverso la discrepanza tra metro e ritmo rende l’autenticità del mondo contadino, e pure un contrasto portato all’estremo tra azione e dialoghi, che consente la costruzione di un modello di dramma aperto al di là dei canoni del teatro dialettico. Una nota di Müller al testo *Mauser*, del 1970, che pure si rifà esplicitamente anche al modello del *Lehrstück* brechtiano e in particolare a *Die Maßnahme* (1930), e che costituisce, dopo *Philoktet* e *Der Horatier*, l’ultimo di una serie di drammi sperimentali, esplicita radicalmente l’ambivalenza del rapporto con Brecht dichiarando come *Mauser* programmaticamente presupponga e critichi la teoria e la prassi del dramma didattico di Brecht. Oltre alla ridefinizione del rapporto tra attori e pubblico, a Müller interessa prevalentemente l’aspetto tematico su cui argomenta Brecht: la violenza e la necessità di uccidere in una situazione senza via d’uscita. Del giudizio etico invece, costretto dentro la parabola brechtiana, definita da Müller “un mezzo di coagulazione contro il flusso delle cose” (Müller 1986: 66), l’autore si libera quasi del tutto a partire proprio da *Mauser*, in cui ricorre ossessivamente la domanda sulle convenienze dell’uccidere all’interno di una rivoluzione, che quasi istiga lo spettatore al dubbio.

### **“Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat”**

Qualche anno più tardi, dopo aver riconosciuto la centralità del ruolo di Brecht, dei *Lehrstücke* più che dei *Parabelstücke*, dei testi frammentari più che di quelli completi, Heiner Müller comincia, sul piano della riflessione estetica, a prendere le distanze da Brecht. Ciò avviene attraverso una serie di documenti individuabili a partire dal 1975 (cfr. Raddatz 2010: 8ss). Nel testo *Ein Brief* (1975), lettera in cui il drammaturgo, prendendo spunto da una critica al suo *Schlacht/Traktor*, ridefinisce il significato del fare teatro attraverso una formula spesso usata e ripresa da Wolfgang Heise, il teatro viene definito come “laboratorio della fantasia” i cui testi debbono essere il risultato di un attrito, una collisione sostanziale tra “intenzione e materiale, tra autore e realtà” (Müller 2005: 186). Una chiara emancipazione dalla funzione didattica e “illuminante” del teatro didattico brechtiano, ancora immerso in un’“utopia comunista” estranea alla realtà della Rdt (Müller 2008: 103). Più tardi, nel 1977, in *Verabschiedung des Lehrstücks* (Müller 2005: 180) Müller non riesce più ad individuare il senso del *Lehrstück*, del dramma didattico, perché il pubblico è venuto a mancare e così la possibilità di un cambiamento della società: “penso” – scrive l’autore – “che possiamo congedarci dal dramma didattico fino al prossimo terremoto”. Un radicale congedo, per la verità ritrattato un decennio più

tardi, sulla scorta di una rinnovata esigenza di imparare in condizioni storiche nuovamente mature per il cambiamento (Müller 2008: 464). Gli altri due scritti dell'allontanamento consapevole da Brecht sono *Notate zu Fatzer* (1978) e *Fatzer +/- Keuner* (1979), che testimoniano invece come questo reiterato tentativo di congedo sia destinato a fallire, come la chiusa di *Fatzer +/- Keuner* testimonia: "usare Brecht senza criticarlo è un tradimento" (Müller 2005: 231). Quello che appare interessante è che, nel corso del tempo, Müller usa Brecht e argomenta per progressive sottrazioni di definizioni per arrivare a una valutazione del proprio lavoro e a una definizione della propria estetica. Il processo di allontanamento ed emancipazione da Brecht avviene in Müller come in una sorta di trasposizione per calco epigrafico in cui il risultato del procedimento, la riproduzione tridimensionale di un'iscrizione, va letta al contrario. Degli scritti in cui Müller si distanzia da Brecht, *Fatzer +/- Keuner* è, come è stato detto (Mahlke 1999: 46), il *locus classicus*. Qui, l'autore dichiara la sua predilizione per il Brecht dei *Versuche 1-8*, ritenendo le opere composte tra il 1928 e il 1932 come il "cuore teologico" dell'intera opera del grande drammaturgo. Rispetto alle opere dell'esilio, quelle che nella periodizzazione classica di Schumacher corrispondono ai grandi drammi di matrice dialettico-materialistica composti a partire dal '33, Müller si chiede invece se non sia la parabola di Kafka a significare molto più di quella di Brecht. E questo non "sebbene, ma perché essa descrive/rappresenta gesti senza sistema di riferimento, non orientata a un movimento (pratica), non riducibile a un significato, estranea piuttosto che straniante, senza morale (...) La cecità dell'esperienza di Kafka è il documento della sua autenticità" (Müller 2005: 224). È la rinuncia, irrevocabile, alla parabola.

### **Fatzer**

Tante sono le ragioni che stanno alla base dell'interesse di Müller, a partire dagli anni Cinquanta, per l'opera incompiuta *Fatzer* di Brecht. Anzitutto il carattere frammentario del testo, che Müller riconosce come tipico della storia tedesca e della storia del teatro tedesco - quella relazione costantemente interrotta tra letteratura, teatro e pubblico (ovvero società): "La frammentazione di un procedimento in atto sottolinea il carattere *in progress* dell'azione, fa in modo che la produzione non si dissolva nel prodotto, impedisce la vendibilità, fa della rappresentazione un campo di sperimentazione, nel quale il pubblico è chiamato a co-produrre" (Müller 2005: 175). Ciò che Müller intravede nel *Fatzer* non è tanto l'aspetto incompiuto dell'opera letteraria, quanto il suo valore di incompiutezza politica e storica. Nei *Notate zu Fatzer* Müller riconosce al frammento la sua unicità, all'interno dell'intera opera di Brecht, nel rappresentare una situazione storica-tipo e la sua ripetibilità a

partire da una *Fabel* semplicissima: “quattro persone disertano durante la prima guerra mondiale perché credono che la rivoluzione stia per arrivare, si nascondono a casa di uno, aspettano la rivoluzione e questa non arriva”. Ma poiché essi ormai sono “usciti dalla società” e non ci sono possibilità per le loro “necessità rivoluzionarie, si radicalizzano l’uno contro l’altro e si negano vicendevolmente”. Nella rappresentazione e formulazione di questa situazione Müller riconosce un *topos* della storia tedesca, ovvero l’isolamento della sinistra a partire dalle guerre dei contadini. Un tema tedesco, dirà, che come il modello dei *Nibelungen*, del *Faust* o dei *Räuber*, garantisce con la sua funzione l’efficacia dei testi drammaturgici (Müller 2005: 201). Aggiungendo poi, a proposito dell’isolamento della sinistra: “Poiché in Germania attualmente c’è solo teatro borghese, la forma teatrale svela il dramma e il dramma svela la forma teatrale. Questa è la ragione per cui mi sono comunque occupato della messa in scena del testo, per rendere ciò evidente” (Müller 2005: 201).

Un motivo centrale nella riflessione sul *Fatzer*, di cui Heiner Müller realizzò una prima riduzione teatrale nel 1978, in occasione della rappresentazione svoltasi ad Amburgo nello stesso anno, è il ruolo storico e politico del movimento terrorista della RAF. A interessare l’autore non sono soltanto le dinamiche tra individuo e collettivo, disciplina e anarchia, ma soprattutto, come già in *Mauser* e prima ancora in *Maßnahme*, il tema della violenza e della necessità di perpetrarla in una situazione-limite tra persone che siano costrette a uccidere. Si tratta, evidentemente, del tentativo al di là di ogni “irrilevante ipocrisia e indignazione morale” – così Müller – di superare il tabù del pensare l’uccisione: “se la si ritiene necessaria, non si ha il diritto di non attuarla in prima persona: semplicemente delegarla sarebbe immorale” (Müller 1992: 313). È la condanna, *in toto*, della civiltà cristiana intesa come civiltà che delega e demanda (uno viene crocifisso per tutti), e insieme la testimonianza, nonostante le apparenti aporie, di un senso etico estremo, che solo in questa sua radicalità può spiegare l’appello all’umiltà di Koch nel suo discorso finale: “non siate superbi, fratelli / ma umili e uccidete / non superbi ma: disumani!” Non stupisce che il *Fatzer-Fragment* sia stato considerato da Heiner Müller il dramma del secolo proprio per questa sua radicalità, che però solo poteva nascere e in un certo senso morire prima del 1933.

La funzione di Brecht quale “impianto di depurazione” è evidente forse anche in questo, nell’aver fatto emergere in Müller solo l’aspetto estremo di quell’esperienza tutta kafkiana che tralascia il gesto morale. Resta la matrice marxista, mai apertamente dichiarata da Müller, la visione nichilista quale premessa di un’estetica della decostruzione, e quindi ancora quel brechtiano “costruire sulle cantine mai svuotate”, restano la necessità di un teatro politico e di un pubblico consapevole.

Resta una letteratura che “prende parte alla storia in quanto prende parte al movimento della lingua”, una letteratura per cui “lavorare alla sparizione dell’autore significa fare resistenza contro la sparizione dell’uomo”. Un gesto radicale: “Il movimento della lingua è alternativo: il silenzio dell’entropia oppure il discorso universale, che non tralascia nulla e non esclude nessuno” (*Mauser/Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen*, 1979). La dispersione dell’identità soggettiva – un’illusione tutta occidentale – avviene in Müller per fasi progressive che partono dallo smembramento del soggetto e della conseguente messa in discussione della figura dell’intellettuale in *Hamletmaschine* e approdano a un testo che diremmo plastico, di ambigua catalogazione per genere, *Bildbeschreibung* (Müller 1999), in cui non ci sono più dialoghi né suddivisione di scene, ma solo un’azione in cui i soggetti presenti e agenti si fondono con il paesaggio naturale in cui sono inseriti.

Scrivendo all’amico scenografo Erich Wonder, Heiner Müller delineava nel 1986 il suo progetto per un teatro futuro. Un teatro indicibile e solo figurabile perché riferito a quella dimensione al di là della morte che ci è preclusa fintanto che disponiamo dei mezzi per raccontarla. La raffigurazione di un teatro possibile al di là della contingenza dell’esistenza, e nell’ambito di una concezione del teatro quale momento di “dialogo con i morti” è comprensibile solo se si riconosce al teatro di Heiner Müller il fondamentale ruolo interlocutorio della Storia, sul cui confronto si basa, da Büchner a Brecht, il grande teatro politico e rivoluzionario tedesco: “Se avremo un teatro, sarà un teatro della resurrezione (la quale presuppone la morte quotidiana), il nostro lavoro sarà l’evocazione dei morti, i componenti della compagnia saranno reclutati tra gli spettri, che dopo la rappresentazione dovranno tornare nelle loro tombe, fino all’ultima rappresentazione, una première del terzo tipo, la scenografia sarà una guida turistica attraverso i paesaggi al di là della morte, dove le causalità sono congelate dal cancro della resurrezione” (Müller 2005: 286).

## ■ BIBLIOGRAFIA

- Brecht B. (2004), *Der Untergang der Egoisten Fatzer*, in Müller 2004: 55-141.  
 --- (2007), tr. it. *La rovina dell’egoista Johann Fatzer*, versione drammaturgica di H. Müller, introduzione di L. Forte, traduzione di M. Massalongo, Einaudi, Torino.  
 Müller H. (1986), *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.  
 --- (1992), *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Kiepenhauer & Witsch, Köln.  
 --- (1998), *Werke 1 Die Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.  
 --- (1999), *Werke 2 Die Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.  
 --- (2004), *Werke 6 Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

--- (2005), *Werke 8 Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

--- (2008), *Werke 10 Gespräche 1 1965-1987*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Mahlke S. (1999), "Brecht ± Müller. German-German Brecht Images before and after 1989", in *TDR: The Drama Review*, Volume 43, Number 4 (T 164), Winter, pp. 40-49.

Raddatz F. (2010), *Der Demetriusplan oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich*, Theater der Zeit, Berlin.