



LA COLLANA ALLE RADICI
DEL CONTEMPORANEO

La KREUZVILLE ALEPH (*sorella maggiore* della KREUZVILLE, la collana di letteratura francese e tedesca del XXI secolo) raccoglie opere e autori cruciali della cultura moderna per ricostruire il paesaggio vivace, luminosissimo, a tratti segretamente insidioso, del nostro passato. Per Borges l'Aleph era «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli»; così questi testi contengono *in nuce* tradizioni, ragioni e furori alle radici del contemporaneo. Kreuzberg a Berlino, Belleville a Parigi, due quartieri simbolo della stratificazione umana e del fermento culturale della nostra epoca, fusi in un unico nome per libri che danno voce all'immaginario della nuova Europa.



HEINER MÜLLER

ANATOMIA TITO FALL OF ROME
UN COMMENTO SHAKESPEARIANO

seguito da
Shakespeare una differenza



Titolo originale: *Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar*
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002
All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin
Edizione tedesca a cura di Frank Hörnigk

I edizione italiana: marzo 2017
© L'orma editore, 2017

L'orma editore srl
via Annia 58 – 00184 Roma
tel. 06 87777326
info@lormaeditore.it
www.lormaeditore.it

Traduzione dal tedesco e curatela: Francesco Fiorentino
Fotografie: Alejandro Gómez de Tuddo
Progetto grafico e cover: Antonio Almeida
In copertina: dettaglio della foto qui riprodotta a p. 80

*La traduzione di quest'opera è stata realizzata con il contributo del Goethe Institut,
su finanziamento del Ministero degli affari esteri tedesco.*



ISBN 978-88-98038-98-5

Heiner Müller

ANATOMIA TITO FALL OF ROME
UN COMMENTO SHAKESPEARIANO

seguito da

SHAKESPEARE UNA DIFFERENZA

Traduzione e cura di Francesco Fiorentino

Fotografie di Alejandro Gómez de Tuddo





INTRODUZIONE

SHAKESPEARE SONO IO

di Francesco Fiorentino

Fu Michelagnolo molto inclinato alle fatiche dell'arte [...]; là dove per esser interamente perfetto, infinite volte fece anatomia scorticando uomini per vedere il principio e legazioni dell'ossature, muscoli, nerbi, vene e moti diversi e tutte le posture del corpo umano, e non solo degli uomini, ma degli animali ancora.
VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*

Tra Bochum e Bonn

È una curiosa genesi, quella di *Anatomia Tito Fall of Rome Un commento shakesperiano*, il rifacimento del primo dramma romano di Shakespeare che lo scrittore tedesco-orientale Heiner Müller redige tra il 1984 e il 1985. A produrlo è stata la caduta del governo tedesco-occidentale guidato da Helmut Schmidt.

Sono i tempi d'oro dello Schauspielhaus di Bochum diretto da Claus Peymann, che fa di quel teatro uno dei più innovativi della scena tedesca. Vi chiama a collaborare anche Manfred Karge e Matthias Langhoff, due dei talenti maggiori della scuola brechtiana del Berliner Ensemble, che a Bochum misero in scena anche altri due testi di Müller: *Pezzo di cuore* (1981) e *Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti* (1983).

Per la stagione 1983-84 è prevista una loro messinscena del *Giulio Cesare* di Shakespeare in una nuova versione di Müller, che pensa di farne «un racconto in prosa, perché c'era poco tempo e perché la prosa elimina la pomposità, l'elemento feudale, e la dimensione politica viene fuori in modo più nudo» (IX 254)¹. Ma poi nell'autunno del

¹ Le opere di Heiner Müller sono citate dalla seguente edizione: *Werke*, a cura di Frank Hörnigk, 13 voll., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998-2011, indicando tra parentesi nel testo il numero del volume seguito da quello della pagina. Tutte le traduzioni sono mie. Per le cita-

1982 scoppia una crisi di governo nella Germania Ovest. I liberali rompono la coalizione con i socialdemocratici del cancelliere Helmut Schmidt e presentano insieme ai cristiano-democratici una mozione di sfiducia costruttiva che propone un nuovo esecutivo guidato da Helmut Kohl. Il primo ottobre ha luogo la votazione, preceduta da un'accesa discussione parlamentare in cui Schmidt accusa di tradimento i liberali, soprattutto il loro presidente Hans-Dietrich Genscher, ministro degli Esteri e vicecancelliere del governo uscente e poi anche del nuovo governo guidato da Kohl.

Gli eventi di Bonn fanno anche fallire il piano di mettere in scena il *Giulio Cesare* a Bochum. L'idea viene lasciata cadere perché i registi temono una lettura del dramma troppo schiacciata sull'attualità politica. I paralleli sarebbero stati inevitabili: «Bruto Genscher e Cesare Schmidt, questo a Shakespeare non glielo potevamo fare». Allora è Müller stesso a proporre una rielaborazione del *Titus Andronicus*, cui aveva cominciato a pensare molti anni prima, già dal suo primo viaggio a Roma nel 1973 e «dal putsch della CIA contro Allende con la trasformazione degli stadi di calcio in campi di concentramento e dagli incontri con gang giovanili da New York fino a Roma» (IX 254). Eventi ed esperienze, questi, che – come altri ancora – entreranno nel testo di Shakespeare e gli daranno un'altra forma. È una caratteristica della scrittura shakespeariana che Müller ripetutamente sottolinea: la sua plasticità, la porosità, il carattere frammentario che la rende aperta, capace di rispondere alle sollecitazioni di epoche e luoghi diversi. «Shakespeare lo si può sempre trasformare e in modi molteplici» (VIII 200), scrive Müller nel 1978. Certe volte è come se fosse il testo stesso a chiedere di essere tramutato, di andare oltre la traduzione. Così era accaduto per il *Macbeth* nel 1971, così accade ora con il *Tito Andronico*.

Il proposito era quello di approntare una traduzione, come aveva fatto con *Come vi piace* nel 1967, oppure con l'*Amleto*, tradotto insie-

zioni dalla presente traduzione si indica solo il numero delle pagine. Gli appunti manoscritti conservati nell'archivio Heiner Müller che ha sede alla Akademie der Künste di Berlino sono citati con la sigla HMA (= Heiner Müller Archiv), seguito dal numero del foglio.

me a Matthias Langhoff nel 1976.² Nel caso del *Macbeth* Müller non era riuscito a fermarsi a una semplice traduzione e aveva cominciato a eliminare subito la prima scena a causa dell'idea di predestinazione cui rinviava; quell'omissione poi, spiegò in una conversazione del 1972, aveva reso necessaria una catena di altri cambiamenti (X 619-20). Del *Tito Andronico* gli appare «insopportabile» il primo atto, «confezione elisabettiana, noioso da tradurre, quindi un'occasione per raccontare un atto di Shakespeare con particelle di dialogo e commento» (X 254). Quest'opera giovanile di Shakespeare, scritta tra il 1593 e il 1594, è per lui interessante perché, sebbene ovviamente in una forma non ancora pienamente matura, «contiene in nuce già tutto Shakespeare», contiene «*Lear*, *Cesare* e *Amleto*, anche se a un primo sguardo non è così evidente» (XI 337); e perché d'altra parte è «ancora molto nella tradizione della retorica», «linguisticamente non all'altezza dello Shakespeare tardo»: è insomma un dramma che, per la sua fattura particolare, spinge a operazioni trasformative che vanno oltre la traduzione (X 353). Müller lo usa allora come materiale per una riscrittura che procede traducendo il testo in un linguaggio mordace, drastico, agile, ma operando tagli, condensazioni, variazioni, trasformando alcune parti in racconto e soprattutto inserendo nel testo commenti che frammentano l'integrità drammatica, insidiano continuamente il dialogo dei personaggi. I cinque atti del *Tito Andronico* diventano quattordici scene alquanto diverse tra loro. La struttura drammatica è disarticolata da blocchi di testo in maiuscolo che interrompono il dialogo, impongono cambi di prospettiva continui. Questi commenti – scritti da Müller in gran parte durante le prove della prima messinscena e frutto dell'interazione con i due registi e gli attori – portano il testo di Shakespeare nel mondo dell'autore, vi inseriscono una dimensione anacronistica (troviamo

² Sono tutte traduzioni o rielaborazioni finalizzate alla rappresentazione scenica: *Come vi piace* è tradotto per una messinscena di B.K. Tragelehn al Deutsches Theater che non ha mai avuto luogo; viene poi rappresentato al Residenztheater di Monaco nel giugno 1968 per la regia di Hans Lietzau; nella Germania Est è proposto dallo stesso Tragelehn alla Regiehochschule di Babelsberg nel 1969. *L'Amleto* è messo in scena da Benno Besson alla Volksbühne di Berlino nell'aprile 1977. Il *Macbeth* è messo in scena al Theater Brandenburg nel marzo 1973 per la regia di Bernd Bartoszewski.

carri armati e missili, multinazionali e campi di calcio...) che tuttavia resta in costante dialogo col testo di Shakespeare, lo glossa, dissotterra dalle sue pagine altre voci, lo fa parlare in un'altra epoca.

Nel titolo Müller indica il suo *Tito* come *Ein Shakespearekommentar*, termine che si può intendere come genitivo oggettivo o soggettivo, come commento *a* Shakespeare o commento *di* Shakespeare che parla per bocca di Müller, il quale in quest'ultimo caso denuncierebbe se stesso come un usurpatore della voce del primo. Il titolo nomina anche altri due temi che indirizzano la riscrittura di Müller: quello dell'anatomia, intesa come smembramento dei corpi nel testo e smembramento del testo nella riscrittura; e quello – centrale già in Shakespeare e fortemente attualizzato in Müller – della caduta di Roma, della fine dell'impero travolto da una rivalsa dell'oppresso, da un ritorno del rimosso.

Doppia anatomia

Anatomie Titus, cioè: *Anatomia Tito*. Il titolo associa i due termini senza un legame grammaticale, come due arti sezionati su un tavolo anatomico. *Tito* è il testo di Shakespeare fatto oggetto di un processo anatomico da parte dell'autore Müller che lo taglia, lo smembra, lo ricompono. Ma *Tito* è soprattutto il personaggio che nel testo opera lui stesso da «anatomista», squartando i corpi dei due principi Goti, stupratori della figlia, per preparare un macabro pasto. È il generale mutilato che «con la scure»

STUDIA CON FERVORE LE CONNESSIONI
TRA LE PARTI OSSA MUSCOLI E TESSUTI
DELLE QUALI SI COMPONE L'ANIMALE
CHE GLI È SERVITO IN TANTE BATTAGLIE
COME TAPPETO ROSSO SULLA VIA DELLA GLORIA
ROVISTA NEL LABIRINTO DELLE VISCERE
CERCANDO COL COLTELLO LA SEDE DELL'ANIMA. (pp. 108-9)

Dunque non è solo il desiderio di vendetta a muoverlo. È anche un desiderio di conoscere i nessi, le connessioni tra le parti, come se gli esseri e le cose si rivelassero solo nello smembramento, nella scomposizione. In un'altra parola nell'analisi. Analisi che mira al ritrovamento di ciò che non si vede eppure muove e lega le parti: l'«anima» dice il testo; l'inconscio, potremo forse anche dire, se non lo intendiamo come profondità inattingibile, come un abisso aperto verso un altrove che ci governa, ma come un sistema di connessioni e interazioni che ci fa agire in certi modi e non in altri. Il termine «anatomia» del titolo rimanda quindi a un intento poetologico che istituisce un legame singolare tra il desiderio di vendetta e la passione della conoscenza, che elegge a suo principio operativo una distruttività anche crudele, una macabra infrazione del tabù dell'integrità. È terribile: si conosce solo facendo a pezzi. Come se la conoscenza fosse mossa da un astio, un'animosità verso l'oggetto che si sottrae all'assimilazione.

Anche certe frasi che il figlio Lucio pronuncia verso la fine – parole che riguardano anch'esse la conoscenza di un essere, di un nucleo che lo definisce – legano la comprensione a una distruzione motivata da una sete di vendetta:

Il Goto è un negro è un ebreo
 Non ha capelli crespi pelle nera labbra tumide
 E se non lo è fuori allora lo è dentro
 Il pudding si giudica quando lo si mangia dice il proverbio
 Se gli strappate la pelle di dosso lo conoscerete (p. 139)

Si conosce solo procurando un supplizio che uccide. Si assimila solo disintegrando dentro di sé l'oggetto della conoscenza, come il pudding, che si può dire com'è solo dopo averlo mangiato. Ma questo significa anche che si assimila l'altro a sé, l'ignoto al già noto, si vede nell'altro anche quello che l'altro non dà a vedere. Se la distruzione è il prezzo del sapere, se si arriva a conoscere solo distruggendo l'oggetto della conoscenza, allora la conoscenza così ottenuta è inverificabile. Allora non è che conferma di un pre-giudizio. Il pericolo della proiezione è sempre in agguato, tanto più quando in azione è una sete di conoscenza che passa letteralmente sopra i cadaveri. Come a far

nascere il sospetto che l'essenziale di questa passione per la conoscenza che procede smembrando sia un piacere che viene prima del desiderio di conoscere o lo trascende. Un piacere della distruttività che è una pulsione cieca – come tutte le pulsioni –, smodata, eccessiva, che vuole forse conoscere se stessa, ma è contrastata da una forza inversa che lotta per contenerla, sublimarla, renderla funzionale all'interno della società. Lo smembramento dei corpi dei principi Goti messo in atto da Tito, come lo smembramento del testo shakespeariano operato da Müller – smembramenti che sono la metafora l'uno dell'altro –, si rivolge contro questa forza normalizzante che trattiene e nasconde quella pulsione distruttiva e che dunque frena la conoscenza che tale pulsione cerca di se stessa. «Cosa abita in noi che puttaneggia mente ruba e uccide»? (p. 110), chiede Müller citando Georg Büchner. È questo che Tito vuole sapere cercando col coltello la sede dell'anima.

Müller amplifica in modi suggestivi una poetica anatomica che era presente già in Shakespeare. Il quale nel *Tito Andronico*, come è stato notato, «adotta un protocollo di smembramento»: «Roma è trasformata» (dai Goti, da Tito, da Saturnino) in un «mondo di corpi mutilati», di *disjecta membra* che sembrano assumere una loro vita autonoma, come la lingua di Lavinia che continua a muoversi per terra dopo essere stata mozzata.³ Già in Shakespeare, dunque, abbiamo uno sguardo anatomico che produce frammenti; una modalità di costituzione del testo e di appropriazione dell'autorità culturale di Roma che è disintegrativa.⁴ Se è così allora il testo di Müller è anatomia dell'anatomia, è lo smembramento di uno smembramento che si affida al frammento: frammento come modalità di percezione dell'altro che non è possibile comprendere in una sua presunta totalità o integrità senza cancellarlo in quanto Altro; frammento come mimesi di una realtà fatta esplodere da una pulsione altrimenti dissimulata dalla parvenza di una forma compiuta.

³ Da Maria Del Sapio Garbero, *The Ruined Arch. Rome's Body and Memory in «Titus Andronicus»*, relazione letta al convegno internazionale *Shakespeare e la memoria di Roma*, che si è tenuto a Roma dal 13 al 16 aprile 2016.

⁴ Lo ha fatto osservare Heather James, *Shakespeare's Troy. Drama, Politics, and the Translation of Empire*, Cambridge University Press, New York 1997, p. 43.

Il *Tito Andronico* non è dunque considerato come un prodotto finito, che può essere ripreso e tramandato così com'è, ma come qualcosa da trasformare e che anzi si trasforma attraverso la realtà del presente che agisce attraverso l'autore. Un qualcosa che contiene una genealogia del presente da dissotterrare, da interrogare, da mettere in questione, per mantenere fluida la Storia che ci determina e l'idea che ne abbiamo. Il pubblico è condotto all'indietro nel tempo e in questo movimento a ritroso va incontro al suo presente: perché «solo attraverso la produzione di sempre nuovi modi di vedere il vecchio si vive veramente, altrimenti diventiamo degli zombie» afferma Müller in un'intervista del 1991 (XI 828). L'arte è il dialogo con i morti che ci mette in contatto con noi stessi.

Commento, paura delle fondazioni

Dal punto di vista drammaturgico la particolarità più vistosa della riscrittura mülleriana del *Tito Andronico* è l'inserzione di commenti ovvero inserti narrativi che rispondono a parti dell'azione, sintetizzandole, tramutandole in altro, investendole con un altro immaginario. Il commento è una componente essenziale di tutta l'opera teatrale di Müller, dove compare in forme e con funzioni diverse che trascendono o contestano le strutture drammaturgiche tradizionali. Può essere usato come modalità di rielaborazione di miti classici in forma epica, come nel caso di *Ödipuskommentar* (*Commento a Edipo*, 1966) o di *Medeaspiel* (*Medea*, 1974); oppure per interrompere l'azione con brani di grande intensità metaforica e spesso di carattere mitologico o onirico che fanno saltare l'orizzonte temporale e la cornice della trama: è il caso, per esempio, di *Trattore* (*Traktor*, 1955-61), *Cemento* (*Zement*, 1972) o di *La missione* (*Der Auftrag*, 1979). Ma c'è di più: è la scrittura drammaturgica di Müller nel suo complesso che si muove tendenzialmente verso il commento, non solo perché sospende la strutturazione drammatica tradizionale con inserti che prendono posizione rispetto al testo o esprimono associazioni che esso ha suscitato, ma anche perché il testo talvolta si costituisce come una costellazione di brani e

scene eterogenee che si commentano reciprocamente, come nel caso di *Vita di Gundling Federico di Prussia Il sonno sogno grido di Lessing* (*Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, 1976) oppure di *Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti* (*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, 1982).⁵ Alcune volte è il testo stesso che prende la forma di un racconto-commento che descrive o riscrive testi o immagini precedenti, come nel caso di *Descrizione di un quadro* (*Bildbeschreibung*, 1984) o di *Hamletmaschine* (1977), per fare solo due esempi. Insomma: il commento è forse la modalità costitutiva della scrittura mülleriana nella misura in cui questa è sempre riscrittura, risposta a scritture precedenti, effetto di una lettura.

Non deve sorprendere se quest'autore geniale ha affermato con forza di non aver mai inventato niente, nessuna trama, nessuna storia. «Non sono capace di inventare nulla» ha dichiarato una volta. È un'iperbole, ma dietro c'è del metodo. Perché poi aggiunge: «Ho sempre bisogno di un materiale che mi metta in movimento, un materiale su cui io possa lavorare». Ma ritiene che questo sia un tratto determinante della scrittura drammatica, che per lui è sempre stata trasformazione di materiale già preformato: «Shakespeare aveva le fonti del Rinascimento, Molière leggeva Plauto, i Romani conoscevano i Greci, e i Greci avevano i poemi epici e i loro miti» (XI 745-9). Vi insiste tante volte: non c'è nessun dramma di cui Shakespeare abbia veramente inventato la trama, non c'è nessuna trama che Sofocle o Eschilo abbiano veramente inventato. A guardarlo dal punto di vista della proprietà intellettuale, il teatro è furto. Ancora da un'intervista: «A teatro si ruba sempre. Il più grande ladro è stato anche il più grande drammaturgo, cioè Shakespeare. Ma è stato anche un maestro nella scelta delle fonti e nelle modalità del furto» (XI 339). Per un marxista come lo è Müller, l'idea che la scrittura drammatica possa nascere in uno spazio vuoto di Storia, che possa essere invenzione dal nulla di un individuo solitario è sempre stata nient'altro che un mito: «Solo nell'epoca tutto sommato alquanto breve della drammaturgia borghese» dice in

⁵ Cfr. Patrick Primavesi, *Theater des Kommentars*, in Hans-Thies Lehmann, Patrick Primavesi (a cura di), *Heiner Müller-Handbuch*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2003, pp. 45-52.

un'intervista del 1985 «c'è stata quest'idea dell'originalità, che viene dall'idea di proprietà privata» (X 355).

Il mito dell'invenzione è annodato a quello della proprietà privata, dunque a quello del soggetto che si autodetermina, che è autonomo dal lavoro e anche dalla parola altrui. E invece qui parla uno scrittore che dichiara il suo bisogno del lavoro e della parola degli altri per potersi esprimere pienamente, dichiara di poter «lavorare al meglio quando c'è una cornice che non è mia e che io poi riempio diversamente da come è stata riempita finora». Sono parole da una delle sue ultime interviste, pubblicata dopo la sua morte, quasi un testamento. Dove confessa anche che «ciò che sta alla base di questo atteggiamento è forse la paura delle fondazioni, la paura di affermare. Io preferisco che un'affermazione già ci sia così da poter formulare una contro-affermazione» (XII 826-7).

Dietro la prassi intertestuale di Müller, la sua opzione per la riscrittura, per la variazione di scritture differenti, dietro il bisogno di altri testi da utilizzare come palinsesti per produrre le proprie opere ci sarebbe dunque la paura di un discorso che istituisce, che fonda, la paura di affermare qualcosa per primo, la paura di dimenticare quello che è stato detto prima e da altri. Ma c'è anche il desiderio di contro-affermare, di ribattere a chi afferma per primo, il desiderio di «interruzione di tutte le parole fondatrici», come lo chiama Jean-Luc Nancy, «delle parole creative e poietiche, della parola che schematizza il mondo e inventa un'origine e una fine»⁶.

La parola che inventa un'origine e una fine. Che inventa una temporalità nuova, che tende verso un *telos* inteso come una nuova origine: rivoluzione, rinascita, resurrezione. Nel rifiuto della parola fondatrice agirebbe allora il desiderio di depotenziare il sogno doloroso di un nuovo inizio della Storia che mai si avvera. L'autore marxista riprende dunque la parola di altri tempi, la spezza, la contraddice, perché essa spezzi e contraddica la propria; la smembra e la ricompono per smettere di essere l'istanza che fonda il senso e continuare ad agire invece come medium, cioè letteralmente come istanza che comunica con i morti, che mette in comunicazione il suo tempo con epoche diverse.

⁶ Jean-Luc Nancy, *La comunità inoperosa*, tr. it. A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995, p. 161.

Per dire che la sua voce vive di altre voci. Per dire che la fondazione, la *poiesis* sono sempre opera senza origine né fine, che non possono mai essere di un individuo solo, venire da un solo tempo. La forma franta dei testi di Müller le manifesta come un movimento il cui andamento e il cui senso vengono continuamente spezzati e rilanciati, offerti, sottratti, ripresi. E continuamente il lettore o lo spettatore sono stimolati a nuove associazioni, che li portano sempre altrove, qualche volta anche in territori di sé inaspettati.

L'invasione della metafora

«Da ogni cumulo di macerie (della nostra) Storia canta parla grida Shakespeare» (HMA 3.812). E dice di catastrofi future: «il suo messaggio? Abbiamo bisogno di un altro mondo». La speranza è che verrà un'epoca in cui non sarà più capito, è che la sua opera si trasformi in uno specchio cieco che non afferra più la realtà. La sua persistente attualità è dunque una sventura.

E lo ha affermato più volte, che il suo modello è stato principalmente lui: Shakespeare. Prima ancora che Brecht, senza il quale la sua scrittura è impensabile. Eppure Müller gioca ripetutamente il bardo inglese contro il drammaturgo bavarese, e non si può ogni volta non pensare a un tentativo di elaborare un'angoscia dell'influenza, potremmo dire usando il fortunato concetto di Harold Bloom. Un desiderio di uccidere il padre. Ma anche di profilarsi come figlio migliore di altri figli con l'aiuto di Shakespeare, che indica come il suo «antidoto contro Brecht», contro la semplificazione che caratterizza la sua scrittura e che costituisce il pericolo cui hanno soggiaciuto la maggior parte di coloro che hanno lavorato sulla sua scia (IX 208-9). Ma Shakespeare è per Müller anche qualcos'altro: è anche una possibilità di riconciliarsi con il padre, vale a dire il presupposto necessario per leggere Brecht in modo nuovo (X 66).

Soprattutto però è un'esperienza dei sensi, che si trasmette leggendolo, oppure traducendolo. Ogni volta il dramma è come il mo-

vimento di un corpo, un movimento animale (IX 208-9). È quasi un incontro sessuale. «Era come se lavorassi nel suo corpo» racconta Müller riferendosi all'esperienza della traduzione di *Come vi piace* nel 1967. «Acquisii una sensibilità per l'ermafroditismo, e poi questa miscela di movimenti di serpente e di felino nella sua lingua, nella drammaturgia dei suoi testi. Da allora ho la sensazione di conoscerlo personalmente» (X 591-2).

Per tutta la vita la sua opera lo accompagna: traduzioni, riscritture, poesie ispirate da lui o da suoi personaggi, e poi citazioni, continue citazioni, esplicite o nascoste, dal suo primo al suo ultimo testo teatrale. È un dialogo costante, ininterrotto. In questa molteplice ricezione di Shakespeare un ruolo cruciale è stato giocato da un testo di Gertrude Stein, la conferenza *What is English Literature?* (1935), che in più occasioni Müller menziona per spiegare il suo interesse per la letteratura elisabettiana e chiarire ciò che di Shakespeare più lo ha ispirato.⁷

In questo testo Stein spiega la potenza di quella letteratura con un'accelerazione del mutamento linguistico indotta da un'accelerazione della trasformazione storica, cioè dall'inizio della colonizzazione e dei mutamenti globali e repentini che ne conseguono. Continuamente nascono altre parole e continuamente le parole cambiano, assumono valenze e significati nuovi: una mobilità, un'iridescenza del linguaggio che poi si spengono con il consolidarsi dell'impero, che cristallizza i significati e la loro relazione con i significanti, come cristallizza anche le relazioni di potere. Una situazione in cui Müller riconosce concordanze con quella in cui egli stesso si trova a scrivere. E contro la vittoria dell'impero sul sogno comunista mobilita il modello della letteratura elisabettiana, dove la velocità del cambiamento linguistico mette in crisi la stabilità dei segni, fa vacillare le opposizioni istituite tra dominatori e dominati, vittime e carnefici, civiltà e barbarie... Una situazione aurorale, carica di contraddizioni e di possibilità:

Il mutamento dei significati è il barometro della pressione dell'esperienza all'alba del capitalismo, che inizia a scoprire il mondo come mercato. La

⁷ La si può leggere in italiano nel volume Gertrude Stein, *Conferenze americane*, tr. it. C. Ricciardi, Lucarini, Roma 1990, pp. 13-40.

velocità del mutamento dei significati costituisce il primato della metafora, che funge da schermo visivo contro il bombardamento delle immagini. «La pressione dell'esperienza spinge la lingua verso la poesia» (Eliot). La paura della metafora è la paura del movimento autonomo del materiale. La paura della tragedia è la paura della permanenza della rivoluzione (VIII 224-5).

La produzione della metafora si affida dunque al movimento del materiale stesso, all'esperienza corporea del testo, che si oppone a una troppo frettolosa trasformazione dell'esperienza di lettura in giudizi: giudizi che, proprio perché eludono l'esperienza dell'altro, restano catturati nell'ambito delle rappresentazioni istituzionalizzate della realtà e dei conflitti. «VEDERE SIGNIFICA UCCIDERE LE IMMAGINI» recita una frase un po' enigmatica di uno dei commenti più densi e vertiginosi di *Anatomia Tito*. Nell'epoca del turismo, a cui si fa riferimento alla riga precedente del testo, le immagini vengono utilizzate per impedire l'esperienza, la fantasia è occupata da cliché, argomenta Müller, e indica come il contrario di questa condizione quella felice «invasione della metafora nella letteratura elisabettiana, dove si costruisce la metafora come una sorta di schermo contro trasformazioni molto veloci della realtà, che può essere elaborata solo in questo modo, e dove si costruisce e utilizza un linguaggio immaginifico per liberare la fantasia e fare esperienze che non possono essere tanto facilmente formulate e afferrate concettualmente» (X 164-5).

Fraasi che possono quasi valere come una dichiarazione di poetica, per quanto riguarda *Anatomia Tito*, ma anche tanti altri testi dell'autore. Fraasi che possono anche aiutare a comprendere il senso profondo di una particolarità formale dei commenti di Müller: sono ad altissima intensità metaforica e non hanno segni d'interpunzione, mentre nelle altre parti del testo vengono utilizzati quasi soltanto virgola e punto, ma neanche in tutti i casi in cui la grammatica lo vorrebbe. Come se Müller volesse far vacillare la significazione e così la nostra attività di comprensione, allentando i nessi tra le parole, facendo scivolare le fraasi le une nelle altre; e infatti continuo è l'uso dell'enjambement. La scrittura abbandona andamenti lineari, per sperimentare un procedere vorticoso che è un tentativo di eludere e mettere in crisi le consuete pratiche di significazione, affidandosi alla metafora, che sfugge al con-

cetto e mantiene perciò in ogni decifrazione un resto e un'esperienza di estraneità, necessarie per contrastare l'impero che è dentro di noi.

Ancora sul commento: l'autore in scena

Il testo di *Anatomia Tito* si conclude con un lungo epilogo poetologico, una nota di regia in cui i commenti che, sotto forma di inserti narrativi, scandiscono la riscrittura di Müller sono detti prima di tutto un «mezzo per mettere in gioco la realtà dell'autore» (p. 140), «la cui scomparsa all'interno del dramma» scrive Müller nella sua autobiografia, «porta tanto facilmente alla routine, alla ripetizione meccanica» (IX 254-5).

Ma di quale autore si parla? Di Müller, naturalmente, ma anche di Shakespeare, oggetto del commento del primo; e forse di Ovidio del quale viene ripresa una storia narrata nelle *Metamorfosi*. E cosa significa metterlo in gioco? Portarlo sulla scena del testo, ma anche metterlo in dubbio, metterlo radicalmente in questione quale istanza che detta il senso del testo e della realtà che esso rappresenta; e, in quanto tale, complice e agente del potere che impone e dispone il campo delle azioni possibili. L'autore, se non vuole o non può più essere «rappresentante», deve trovare la forma per mettersi a disposizione come un «sintomo».⁸

È quanto Müller fa in *Anatomia Tito*, ma anche in testi come *Hamletmaschine* o *Bildbeschreibung*, lavorando alla distruzione dell'«illusione di un'identità personale» (XI 614) dell'autore, dei privilegi del suo ruolo, ma anche alla pluralizzazione della sua voce. Potremmo anche dire alla democratizzazione della scena che egli dispone. Leggiamo:

UNITÀ DEL TESTO: Il commento, in quanto mezzo per mettere in gioco la realtà dell'autore, è dramma, non descrizione e non dovrebbe essere delegato a

⁸ Riprendo qui liberamente un pensiero espresso da Müller in una conversazione del 1981 su Althusser, dove si riferisce alla tesi sulla fine dell'intellettuale borghese esposta da Foucault in un'intervista del 1978 a proposito del «cosiddetto intellettuale di sinistra»: «Ho trovato il testo molto illuminante. È un aspetto importante anche per il caso Althusser: poiché l'intellettuale non può più essere un rappresentante, può essere soltanto sintomo o mettersi a disposizione come sintomo – e come documento» (VIII 244).

un narratore. Può essere recitato dal coro; dall'interprete del personaggio cui fa riferimento; dall'interprete di un altro personaggio che sta in una qualche relazione con il personaggio commentato. [...] Del repertorio dei ruoli (delle posizioni) che il commento mette a disposizione (spettatore voyeur sorvegliante reporter prologante suggeritore istigatore sparring partner prefica ombra sosia spettro) possono usufruire tutti coloro che partecipano alla rappresentazione. Ogni attore può essere esposto/sottoposto all'emozione che il testo articola/tace. Nessun monopolio di ruoli maschere gesti testi, l'epicizzazione non è un privilegio: a ognuno la possibilità di straniare se stesso. (p. 140)

Di un testo in cui si parla e si consuma un continuo smembramento (di voci e corpi dei personaggi) si afferma invece l'unità. Ma dovrà trattarsi una particolare sorta di unità. Brecht aveva chiesto una «radicale divisione degli elementi» che interagiscono sulla scena, una divisione anche dei piani e dei registri del discorso, affinché questi potessero commentarsi a vicenda⁹. Qui, invece, il rapporto tra gli elementi principali in gioco, tra dialogo e commento, è immaginato in modo affatto diverso. I due piani si attirano l'uno nell'altro, in un reciproco depotenziamento: il commento pervade la scena e trasforma anche il dialogo che interrompe in una sorta di commento, ma in questo modo perde il suo statuto privilegiato rispetto al testo cui si riferisce. «UNITÀ DEL TESTO»: la formula in maiuscolo sottolinea che il commento è parte integrante del testo teatrale. Che non c'è da una parte il dramma e dall'altra un commento che prende posizione su di esso, che ha la facoltà di straniare le azioni che vengono rappresentate, le parole che vengono pronunciate. Così avveniva in Brecht. È a lui che qui Müller allude per affermare una distanza dal suo modello di teatro epico, dove il commento è pronunciato da una voce che si estrania dalla scena della rappresentazione, da un narratore che può godere di una distanza di sicurezza dagli eventi e dalle sensazioni in gioco. Qui il commento non deve essere monopolio di nessuno, avverte Müller; e non c'è nessuno che non sia implicato, esposto, sottomesso alle emozioni o pulsioni in gioco nel testo o in esso rimosse. Non c'è nessuno cui sia sottratta la possibilità di uno sguardo e di una percezione straniata, poiché il testo del commento non è in sé

⁹ Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*, in Id., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di Werner Hecht, Jan Knopf et al., vol. 24, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1991, p. 79.

univoco e mette invece a disposizione una pluralità di prospettive che ognuno può assumere e sperimentare.

Müller presenta e persegue dunque un teatro che, insieme al monopolio (di ruoli, posizioni, emozioni, testi), vuole superare quel suo necessario corollario che è l'unicità: unicità della voce, del personaggio, delle istanze di enunciazione. Unicità anche dell'io: «Come in ogni paesaggio, in questa parte del testo l'io è collettivo» scrive Müller in una nota a *Riva abbandonata Materiale per Medea Paesaggio con Argonauti*, riferendosi a quest'ultima parte del dramma (V 84). L'io è un coro, inteso però non come voce unica di molti, ma come pluralità di voci, che risuonano da tempi e spazi diversi; e nessuna di esse può vantare un'autorità particolare. La realtà dell'autore, che il commento porta sulla scena, è dunque una corallità e richiede forme collettive di recitazione. L'autore non è uno, ma una moltitudine; il commento che lo mette in scena perciò è in se stesso molteplice, mette a disposizione una pluralità di posizioni differenti. Così il processo di lettura è ripetutamente irritato, un godimento immediato dello spettacolo è di continuo ostacolato. L'attenzione e la riflessione sono portate costantemente altrove, la trasformazione dell'esperienza in giudizio viene sempre di nuovo differita.

È l'effetto politico perseguito da Müller in tanti suoi testi: l'allungamento e lo spaesamento della ricezione, che è tutta rimessa al lettore, allo spettatore. L'autore smette di essere colui che lo guida, colui che si fa garante di coerenza. Di questa riscrittura di Müller si può dire allora ciò che Deleuze diceva del teatro di Carmelo Bene: che essa tende a sottrarre al teatro «gli elementi di Potere, gli elementi che fanno o rappresentano un sistema di Potere». Per questo distrugge l'unità del personaggio, la linearità della fabula, la coerenza della finzione: per sottrarre alla sua scrittura gli elementi di Potere che agiscono nel teatro che – così Deleuze – «sono al contempo ciò che assicura la coerenza al soggetto trattato e la coerenza della rappresentazione sulla scena»¹⁰.

Se l'autore però smette di essere il produttore della coerenza necessaria a una comprensione, allora è il lettore, è lo spettatore a essere investito

¹⁰ Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 89-90.

di questo compito, a dover assumere il ruolo di autore che si esprime nel commento. Quale risultato di una lettura del testo di Shakespeare da parte di Müller, lettura che poi prende posto in quel testo stesso e lo trasforma, il commento avvicina l'attività dell'autore a quella del lettore, sabota dunque i privilegi dell'autore e l'intoccabilità dei capolavori. «Fintanto che la libertà sarà fondata sulla violenza, l'esercizio dell'arte su privilegi, le opere d'arte avranno la tendenza a essere prigionieri, i capolavori complici del potere» scrive Müller nel 1979 (VIII 211).

E allora l'intento politico che orienta l'immaginazione di Müller è quello di produrre una scrittura che porti fuori da questa prigione, di rendere impossibile quest'arte, questo teatro, di creare testi che sfuggono alle forme istituzionalizzate della rappresentazione, che oppongono resistenza al teatro così com'è: «solo allora essi sono produttivi o interessanti per il teatro» (X 57). È a questo fine che mirano i commenti di *Anatomia Tito*, i quali nascono perlopiù sulla scena, durante le prove, e portano il testo fuori dal teatro, verso uno spazio che il teatro non può accogliere in sé senza trasformarsi radicalmente.

Fall of Rome

Nella sua autobiografia, Müller definisce *Anatomia Tito* «un testo attuale sull'irruzione del terzo mondo nel primo mondo» (IX 255), e in un'intervista del 1983 un «dramma sul conflitto Nord-Sud» il cui tema «è lo scontro tra una politica europea e una politica tropicale, una politica concreta nel senso più sanguinoso della parola, che si iscrive nei corpi senza la traduzione operata da istituzioni o apparati» (X 279). Due politiche, due alfabeti, due culture che vengono in contatto in modo particolarmente brutale. È il grande problema dei prossimi cento anni, dirà, ancora in un'intervista, nel 1991: il problema dei rifugiati, dei profughi; con cui *Anatomia Tito* ha molto a che fare, aggiunge (XII 73-4). La sua attualità non accenna a finire.

Sull'attualità Müller spesso riflette guardando nello specchio della Roma antica. Diversi sono i testi di ambientazione romana, animati da

una spietata meditazione poetica sulla dimensione imperiale della politica e la sua barbarie strutturale, sulla guerra come necessario nutrimento dello Stato moderno. Oltre ad *Anatomia Tito*, c'è un dramma come *L'Orazio* (1968), ci sono poesie come *Mommsens Block* (1992), *La morte di Seneca* (1993), *Sentimenti di generale* (1994). Sono testi in cui Müller lavora a una comprensione genealogica del proprio presente; in quanto «cellula germinale dello Stato e della sua struttura imperiale» (XI 831), Roma è ancora il presente, nell'Est delle dittature comuniste come nell'Ovest delle democrazie capitalistiche, capaci di assimilare – talvolta di divorare – e digerire ogni opposizione, ogni contraddizione. Si può leggere il banchetto cannibale che chiude il *Tito* come una metafora truce e grottesca di questa modalità di soluzione dei conflitti, che è forse la fonte primaria della violenza dell'impero. Così almeno sembrano suggerire Karge e Langhoff nella messinscena di Bochum, che si apre con i cadaveri del banchetto finale che riprendono vita e recitano tutto il dramma fino al nuovo massacro, per poi resuscitare nuovamente e concludere lo spettacolo in un gran ballo collettivo. Tutto ritorna, tutto si ripete. La Storia è scandita da un tempo ciclico in cui inizio e fine fanno rima.

Qui al principio sta un trionfo, che porta però in grembo la rovina: «UNA NUOVA VITTORIA DEVASTA ROMA LA CAPITALE / DEL MONDO» (p. 39). È solo una questione di tempo. Le vittorie devastano i vincitori. Sottomettendo il mondo al suo dominio, Roma produce la propria distruzione. La guerra di cui l'impero ha costitutivamente bisogno finirà per distruggerlo. È il punto di fuga utopico di *Anatomia Tito*, che però nel finale del dramma si tinge di nero.

In Shakespeare, alla fine la sequela di violenze e crudeltà sembra arrestarsi e dar spazio a una possibilità di conciliazione. Lucio, l'esiliato, torna a Roma a capo di un esercito di nemici e conquista la corona di imperatore. Per loro, per i Goti ha poi parole di gratitudine e di conciliazione. Il vecchio nemico è divenuto amico, assimilato al proprio fronte. Ma l'opposizione amico-nemico continua a determinare la politica di Roma. Il nemico è necessario e viene individuato in Aronne: «an irreligious Moor, / Chief architect and plotter of these woes» (V, 3 120-1). È il capro espiatorio, che rifiuta però questo ruolo: dovrà essere piantato nella terra fino al petto e morire di fame, impazzire, implorare. E invece lui

continua a dar voce a una furia incontenibile, a un desiderio di compiere delitti che non sembra conoscere limiti. Le ultime sue parole, nel dramma di Shakespeare, lo indicano come la figura di un male che è il rovescio speculare della violenza del bene: parole di pentimento, ma non per i suoi crimini, bensì per le buone azioni compiute senza volere. L'ultimo a parlare, però, nel *Tito* di Shakespeare, è l'imperatore, il figlio di Tito, Lucio, che – come Creonte all'inizio dell'*Antigone* – impone e dispone la divisione tra nemici e amici, ordinando la sepoltura del padre e della sorella, ma anche vietando di celebrare riti funebri per Tamora, la regina dei Goti. Il vecchio nemico sarà esposto alle bestie. L'ordine simbolico è ricostituito; la distinzione che fonda il politico è ripristinata, superato è il conflitto nato dal suo venir meno. Ma quella distinzione viene anche in qualche modo indicata come qualcosa che appartiene a un passato da seppellire, mentre per il presente sembra essere prospettata un'altra soluzione possibile: accogliere il nemico come amico.

Niente di tutto questo nella riscrittura di Müller, dove alla fine Lucio scaccia via i Goti che forse vorrebbero rimanere a Roma. Il nemico resta nemico, anche se per qualche tempo è stato l'amico che ci ha salvato. La spirale di violenza continuerà. E per gli oppressi non sembra esserci possibilità di liberazione. I Goti – i nemici, gli oppressi – sono l'altro che viene da altrove (la foresta, la steppa, il Sud), ma a portarli a Roma è Roma stessa, che vuole vincerli, sottometterli. È l'oppressore che produce l'oppresso, il proprio che produce l'altro. Ma l'oppresso, l'altro, non può essere tenuto lontano; alla lunga si ritorce contro chi lo produce, in modo devastante. Alla fine c'è sempre la distruzione. Il dramma si chiude con un'immagine apocalittica ad alta tensione metaforica. Ma l'apocalisse è soprattutto una provocazione, oppure non ci riguarda. Leggiamo:

MENTRE IL NEGRO CRESCE NELLA TERRA
 TRASFORMATO LENTAMENTE DAI VERMI DELL'ABISSO
 IN POLVERE CHE SI RACCOGLIE IN DESERTO E
 CRESCE SU ROMA
 I GOTI INCHIODANO LA CAPITALE DEL MONDO
 CON UNA TEMPESTA DI FRECCHE ALLA CROCE DEL SUD
 APPLAUDITI SILENZIOSAMENTE DALLE FOSSE COMUNI
 NEL CIGOLIO DELLE VANGHE DELL'ARCHEOLOGIA

IL COLTELLO FESTEGGIA IL MATRIMONIO CON LA FERITA
IN LOOK DA CANNIBALE IL MACELLATORE DEI GOTI
BALLA COL NEGRO SULLA CENERE DI ROMA
LO SLOW FOX COLORA AL SUO RITMO IL CIELO DI GRIGIO
CHE SOTTO SFAVILLA NERO E SENZA FONDO
FINO A CHE INFISCHIANDOSENE DELL'ULTIMO HAPPYEND
LA TRAPPOLA MONDO SI CHIUDE IL FIRMAMENTO (p. 139)

Il negro che è seppellito, che diventa un morto che cresce, che si trasforma in un deserto che sommergerà Roma: è una cifra del «paesaggio che non ha altro lavoro che aspettare la sparizione dell'uomo» (V 33). A partire dai tardi anni Settanta, il paesaggio diventa in Müller una potenza rivoluzionaria, un limite interno della Storia e della politica: benché ne sia un prodotto, il paesaggio le trascende e le supera. Costringe a guardare ogni potere nel segno del sarà stato.

Non c'è solo il paesaggio, il paesaggio cosmico, in questa visione finale, a sancire la caduta definitiva di Roma. C'è anche la guerra di Roma che finisce per distruggere Roma stessa; c'è il Sud che la distrugge. Ma insieme a Roma anche tutto il resto è distrutto, ogni cosa: il mondo, il firmamento. Come se al di fuori di Roma, dello spazio organizzato dalla politica, non ci fossero possibilità di vivere. Come se l'unica possibilità di superare la violenza dell'impero fosse la cancellazione della vita stessa sulla terra. Questo riscatto apocalittico senza futuro, questa escatologia vuota è una provocazione, una metafora. La metafora, forse, della trasformazione radicale che il teatro di Müller insegua: «la morte come compito, DISMEMBER REMEMBER, lezione che deve essere appresa, allenamento per la resurrezione» (p. 140) si legge nella nota finale. Forse agisce in Müller anche un godimento della negatività, che per un marxista condannato all'ottimismo è, comunque, un vigoroso atto politico.

Ma qui c'è dell'altro. C'è un desiderio osceno che si aggira per il testo: il desiderio di una trasformazione radicale che passa attraverso l'orrore come «prima manifestazione del nuovo» (VIII 208), attraverso lo smembramento, che è rammemorazione dolorosa di possibilità estreme che il teatro può aiutare forse a immaginare. L'immaginabile eventualità di una cancellazione dell'umano, ma anche le possibilità che l'umano non ha ancora immaginato, le possibilità imprevedibili

che il terrore estremo può far scaturire. Il teatro, ha scritto Müller in un saggio del 1986, «è la ricerca del punto zero, a partire dal quale tutto può ricominciare e divenire semplicemente diverso» (VIII 295).

L'alfabeto del negro

Abbiamo visto che nel testo i Goti sono i rappresentanti del terzo mondo che preme «DALLA FORESTA / E DALLA STEPPA VERSO IL TROGOLO DELLE CITTÀ» (p. 39). A portare questo terzo mondo nel primo è una guerra, anzi a produrlo è la guerra di un potere imperiale che sottomette e sottomettendo genera oppressi, i quali non possono non irrompere distruttivamente nel mondo di un oppressore che non riesce ad accoglierli trasformandosi, a trasformarsi per accoglierli.

Questo terzo mondo prodotto da una colonizzazione inevitabilmente violenta, per Müller, non sta solo fuori, ma anche dentro l'impero. Sta anche in Europa, e non solo all'Ovest. «Il socialismo nella Germania Est, nella sua variante stalinista, non significava nient'altro che la colonizzazione della propria popolazione» ha dichiarato una volta in una conversazione del 1990, aggiungendo che ciò che in quello Stato «era utile alla scrittura, al di là della morale e della politica», era proprio «il fatto che si viveva in una situazione da terzo mondo» (XI 722). Anche in altre occasioni Müller lega la sua attività di scrittura a questa condizione da terzo mondo. Arriva a identificarsi come «negro», più volte, ad esempio in un testo autobiografico del 1977, dove scrive: «Io sono un colonizzato, sotto il trucco bianco-grigio del clown (il colore della pelle è) nero» (II, 167).¹¹

Un negro che recita, che fa teatro: come l'Aronne di questo testo, lo schiavo che diventa «REGISTA DI SE STESSO» (p. 54). Una figura di identificazione o di proiezione per lo scrittore Müller. Servitore e amante della regina dei Goti, straniero tra stranieri, Aronne è un orditore di trame e suggeritore, autore di un teatro crudele che gode della distruzione dell'altro, che si affida a quel «piacere di distrugge-

¹¹ Cfr. la nota 33 al testo di *Anatomia Tito*.

re» indicato dall'autore Müller come movente segreto della sua scrittura (X 134). L'astuto amante africano della regina, sottomessa e poi divenuta nuova imperatrice, sembra mosso dall'amore, dal desiderio di vendicare la sua amata, ma appare anche e soprattutto spinto dalla ricerca di un piacere suo proprio, un godimento della distruzione che è più forte anche dell'istinto di sopravvivenza. Aronne è anche una figura del male, cioè della pulsione di morte che trascende l'odio degli oppressi in un godimento che annienta. Lo trascende ma forse nasce da esso, o comunque da esso viene attivata.

Perché all'origine non sta la violenza barbarica dei Goti, ma la violenza di Stato dei Romani. Quando Tito appare, generale vittorioso con i suoi nemici al giogo, il primo dovere che crede di dover compiere è quello di dare sepoltura ai propri figli caduti, secondo l'usanza che prevede il sacrificio rituale di un nemico. Vittima designata è il primogenito di Tamora e nulla possono le suppliche della regina. Tito resta sordo alla sua richiesta di pietà. E quel rifiuto genera l'odio, il desiderio di vendetta. I Goti non sono i barbari che minacciano la civiltà, ma i sottomessi che rivelano alla civiltà la sua barbarie istituzionalizzata.

È la stessa violenza, la stessa crudeltà che unisce Goti e Romani. Diverso solo l'alfabeto in cui essa si esprime. Aronne si fa interprete del desiderio di vendetta di Tamora traducendolo in un teatro della crudeltà che si rivale contro la violenza di Stato, imponendole il proprio alfabeto. Ricorda Müller riflettendo su *Anatomia Tito* nella propria autobiografia: «Nella guerra dell'Afghanistan la resistenza contro l'alfabetizzazione, contro l'imposizione di un alfabeto estraneo si esprimeva ancora nel fatto che i mujaheddin amputavano gli arti ai traditori morti e li castravano, iscrivevano nei loro corpi la propria scrittura, il proprio alfabeto» (IX 255). *Anatomia Tito* propone l'inquietante prospettiva di un tale alfabeto "barbaro" che conquista la "civiltà". Tito, che all'inizio compare come l'incarnazione delle virtù romane, viene colonizzato da Aronne: «IL ROMANO IMPARA L'ALFABETO DEL NEGRO». Sta lì a dimostrarlo anche il banchetto cannibale che Tito mette in scena seguendo il copione del *Tieste* di Seneca. Fatto rilevante e alquanto rivelatore: l'alfabeto barbaro coincide con quello della letteratura della civiltà. Forse

addirittura proviene da essa. Scrive ancora Müller nell'autobiografia: «I Goti hanno letto Ovidio, quindi hanno accolto in sé una cultura estranea. E ora esercitano questo alfabeto estraneo sulla figlia di un patrizio romano» (IX 255). Il riferimento qui è ai due principi Goti, figli di Tamora, Chirone e Demetrio, che violentano Lavinia, figlia di Tito, e poi la mutilano affinché non possa rivelare gli autori dello stupro. L'episodio riprende quello di Filomela narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio dove Tereo la violenta e le taglia la lingua affinché non possa dire il nome del colpevole.¹² Ma Filomela riesce a rivelarlo ricamando un messaggio su un tessuto. I principi Goti del *Tito* hanno letto le *Metamorfosi* e imparato la lezione: oltre alla lingua, tagliano a Lavinia anche le mani. Ma lei riuscirà a far capire chi è stato a violentarla indicando le pagine delle *Metamorfosi* dove si narra la storia di Filomela: la verità sta scritta in un libro, di cui la Lavinia di Müller «cita le pagine con i denti». Anche la vittima ammutolita riesce a parlare, ma grazie a un libro, lo stesso libro che ha ispirato i suoi violentatori. L'orrore che la cultura denuncia è prodotto da essa stessa.

Il crudele «alfabeto del negro», dunque, è in realtà solo l'alfabeto nascosto dei Romani, dello Stato imperiale, fatto emergere dal suo occultamento. Questo disoccultamento è forse il desiderio più potente che muove la scrittura di Müller. E non è un caso che il suo agente nel testo, Aronne, sia definito regista, autore di un «TEATRO UNIVERSALE» (p. 73), un teatro che iscrive sui corpi il testo barbaro della civiltà – e così contesta in modo radicale l'opposizione tra civiltà e barbarie istituita dall'impero per fondare e conservare il proprio dominio.

La distruttività eccessiva di cui Aronne si fa portatore, la distruttività che lo rende inassimilabile per il potere imperiale, non viene tutta da lui. È un prodotto di quel potere stesso. Rimanda anche alla follia che il potere produce e poi non può più catturare. E che proprio per questo affascina Müller come rimando alla possibilità di un *fuori*, alla presenza di un impensato che potrebbe condurre oltre la violenza che non smette di dominare l'attualità. Müller ne trova un esempio nel testo che poi sceglie di inserire in *Anatomia Tito* col titolo *Excursus*

¹² Cfr. la nota 7 al testo di *Anatomia Tito*.

sul negro. È il testo di un malato mentale, vale a dire di qualcuno così definito dalla società: «è così ben formulato come io non saprei mai farlo,» dice Müller in un'intervista «si anela sempre alla follia e non si riesce mai a raggiungerla, e una volta che ci si è riusciti, non si riesce più a scriverla» (X 550).¹³ *L'Excursus* è il caotico tentativo di definire l'essenza del negro che mette in primo piano l'impossibilità di dire e forse di conoscere ciò che è veramente altro, mette in scena il deragliamento del linguaggio e della coerenza costituita di fronte a qualcosa che neanche si lascia dire. L'intento di formulare una definizione di negro è sviato da una consonanza fonetica: la parola *Neger* ("negro") si addenta alla parola *Nager* ("roditore") e viene trascinata via da una catena associativa. L'associazione è tante cose: il linguaggio attraverso cui parla l'inconscio in quanto altro dalla coscienza che sfida le leggi della comprensibilità; è il modo in cui l'oggetto da definire si sottrae alla cattura e allo stesso tempo definisce se stesso attraverso questa modalità del differimento infinito di un dire conclusivo. È un'articolazione della differenza. Che poi per Müller è quel che conta di più, l'unico lavoro politico in cui si possa veramente credere, l'unica azione che possa «mettere in movimento le cose» (X 244). In *Shakespeare una differenza*, il discorso del 1988 che si può leggere in appendice nel presente volume, l'autore ha riassunto in una frase attualissima questa sua convinzione: «Il nostro compito, o il resto sarà statistica e una faccenda dei computer, è l'elaborazione della differenza» (p. 159). Non compierlo è il vero crimine.

Scrivere è uccidere

Un tema cruciale di *Anatomia Tito*, lo abbiamo visto, è l'autore, la sua complicità con il potere, con la violenza che il potere produce e lui, l'artista, descrive. Il tema è intonato già con l'esergo, che – ha spiegato Müller – «descrive la discutibile posizione dell'autore quale criminale da scrivania, ovvero la sua posizione tra vittima e carnefice, che viene

¹³ Si veda ancora la nota 33 al testo di *Anatomia Tito*.

dall'esperienza della dittatura» (IX 255). Recita così: «Aprire le vene come un libro / All'umanità / Sfogliare il flusso di sangue». Le grandi opere della cultura sono erette sullo sfruttamento, ogni tempio antico è stato costruito sui cadaveri degli schiavi, dice Müller in un'intervista del 1976. E aggiunge: «Non si può più ignorare il sangue» (X 697).

L'autore è qui colui che invece ne ritrova le tracce e le indica, che legge il sangue che scorre nel libro dell'umanità. Ma non si limita a descriverlo, lo produce anche o contribuisce a produrlo tagliando le vene in cui scorre. Per Müller, scrivere significa vivere questa complicità intollerabile eppure rivelatrice, significa abbandonarsi al criminale e all'assassino che è in noi, riconoscere e articolare un'«energia criminale», senza la quale – ha detto una volta – «non si possono scrivere drammi» e «forse non si può fare arte» (XI 712). Ma allora l'attività poetica è segnata da una colpa originaria: «Poesie ist Schuld» (X 489), la poesia è colpa, perché presuppone un accordo con la realtà rappresentata, perché «si deve essere d'accordo anche con la violenza, la crudeltà, per poterle descrivere» afferma Müller, e conclude che per questo l'arte in fondo non può dirsi umana (XI 640). D'altra parte l'accordo è la mossa preliminare, necessaria ma non sufficiente, per produrre una trasformazione, per esercitare un influsso sulla realtà descritta (XII 601), anche perché senza una sua descrizione l'orrore andrebbe perduto per la memoria e il nostro rapporto con esso non potrebbe essere reso oggetto di riflessione. La descrizione esercita un effetto già per il fatto che non si ferma davanti all'orrore, che lo sospende, ne contiene il potere su di noi: «ciò che riesco a descrivere bene non mi può più deprimere»¹⁴. Quindi la buona descrizione produce una sorta di narcosi, di neutralizzazione degli effetti dolorosi che l'oggetto descritto esercita su di noi. E ciò costituisce una condizione necessaria, anche se non sufficiente, per poter riconoscere quell'orrore che altrimenti ci travolgerebbe, per metterlo a distanza, per poter agire su di esso. Una certa dose di insensibilità, anche morale, è necessaria a combattere l'orrore, a mostrarlo, denunciarlo. Ma per far ciò deve trasformarlo in un oggetto di godimento. È l'aspetto «parassitario» dell'arte, che vive del dolore degli altri,

¹⁴ Müller intervistato in *Das Wiederfinden der Biographien nach dem Faschismus* (1976), in Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1990, p. 14.

delle catastrofi, delle violenze e degli orrori della Storia: sfruttandoli per produrre bellezza; l'arte che, scrive Müller, «non può descrivere l'orrore, se non gode dell'orrore» (VIII 428).

Questa profonda problematicità etico-morale della scrittura è tematizzata nella quarta scena di *Anatomia Tito*, in un commento in cui Müller si rivolge direttamente al suo collega Shakespeare per interrogarlo sul perverso godimento che mostra nella quarta scena del secondo atto, quella in cui Lavinia appena stuprata appare sulla scena e Marco, suo zio, nel vederla, esprime il proprio dolore con un linguaggio poetico che è sempre apparso turpemente osceno. La giovane è lì, davanti a lui, piena di sangue, traumatizzata, le mani mozzate, la lingua strappata; e lui, lo zio, la ricopre con un manto di belle metafore, di associazioni e similitudini ricercate che trasformano la brutale realtà di un corpo violentato in una poesia che lo cancella e lo viola nuovamente. Ne fa di nuovo l'oggetto di un desiderio perverso, di uno sguardo che vi vede solo il corpo erotico che fu e che è stato violato, uno sguardo che sembra trarre un piacere sessuale da questa violazione e dall'estetizzazione di quel corpo martoriato. Giustamente si è detto di questa descrizione che essa costituisce una sorta di «secondo stupro»¹⁵.

Di fronte alla nipote menomata e coperta di sangue, Marco sostiene con eccessiva profusione di immagini poetiche che colui che l'ha ridotta così, se avesse sentito la sua voce cantare e visto le sue mani suonare, non avrebbe compiuto quel crimine: la bellezza del canto avrebbe fermato la violenza. Così non è stato. E anzi il monologo di Marco dimostra che avviene qualcosa di totalmente diverso: non è la violenza che si ferma davanti alla poesia, ma è la poesia che non si ferma davanti alla violenza e anzi si nutre di essa. Il commento di Müller non manca di denunciarlo: il canto del poeta è il risultato dell'*ars amatoria* dei Goti, cioè dello stupro. Leggiamo:

IL POETA CANTA IL SUO CANTO CONSERVA IL SUO BUONUMORE
 BUONUMORE DEL MACELLAIO O DELLA DISPERAZIONE
 IL RISULTATO DELL'ARTE AMATORIA DEI GOTI
 IL SANGUE NELLA BOCCA NON SOFFOCA LA SUA VOCE

¹⁵ Heather James, *Shakespeare's Troy. Drama, Politics and the Translation of Empire*, cit., p. 68.

CHE SI INNALZA A SINISTRE ALTEZZE
 LUI SI METTE SPUDORATAMENTE LA MASCHERA
 DELLO ZIO LASCIVO CONOSCITORE DI MOLTE ARTI
 E LA SUA MASCHERA CRESCE SULLA MIA PELLE
 PERCHÉ LA SUA VOCE NON SPEZZA ANCHE LA MIA
 CHE RIPETE IL SUO TESTO INTRISO DI SANGUE (p. 70)

Si potrebbe anche dire che le parole di Marco sono una testimonianza che la poesia non ammutolisce, che non tace neanche di fronte all'orrore estremo. Ma continuando a parlare si rende complice. Questa complicità è il prezzo da pagare per descrivere l'orrore e così renderlo oggetto di riflessione. Come ha, però, mostrato Hans-Thies Lehmann in una indimenticabile lettura del commento di Müller, per questi si tratta di riconoscere che ogni rappresentazione dell'orrore della Storia non è solo complice, ma anche motore di quell'orrore. Se il poeta continua a parlare di fronte a un orrore che dovrebbe fare ammutolire, non è solo per cinismo, né per insensibilità, ma perché è mosso da un «lascivo» piacere. E parlando mosso da questo piacere il poeta non solo perpetua, ma anzi potenzia e produce in modo ancora più radicale quel che denuncia. L'arte che descrive l'orrore genera orrore. In una catena che sembra non poter aver fine. Indossando «spudoratamente» la maschera di Marco, un suo personaggio, Shakespeare può darsi a un godimento osceno per l'orrore descritto, come prima di lui Ovidio nella sua vividissima descrizione dello stupro di Filomela, dove Tereo violenta ancora più volte Filomela dopo averla mutilata. E ora Müller li segue; dietro la stessa maschera, può vivere lo stesso godimento osceno, seguendo il testo intriso di sangue del poeta inglese.

Nell'opera dei poeti che si tramandano le immagini sanguinose e il piacere che esse suscitano, agisce un assassino, che è in agguato nei «quartieri miserevoli»¹⁶ della loro anima. Leggiamo ancora:

NEL MANTO GRIGIO DEL MIO NOME DI NESSUNO
 IL TUO ASSASSINO WILLIAM SHAKESPEARE È IL MIO ASSASSINO

¹⁶ Hans-Thies Lehmann, *Commento e assassinio*, in Francesco Fiorentino (a cura di), *Heiner Müller. Per un teatro pieno di tempo*, Artemide, Roma 2005, pp. 97-108.

IL SUO ASSASSINIO È IL NOSTRO SPOSALIZIO WILLIAM SHAKESPEARE
IL MIO NOME E IL TUO NOME ARDONO NEL SANGUE
CHE LUI HA VERSATO COL NOSTRO INCHIOSTRO (pp. 70-1)

Müller, Shakespeare, Ovidio: poeti che devono la loro fama a quest'assassino che versa sangue con il loro inchiostro e li unisce tutti in un matrimonio senza scampo. «Complicity / we killed together (orgy)» recita un appunto manoscritto sul *Tito Andronico* (HMA 4.414).

Un'orgia. La provocazione di Müller è radicale. I primi versi del commento stabiliscono un'equivalenza tra Lavinia stuprata e mutilata e l'opera d'arte, la quale viene quindi definita come risultato di una violenza e di una mutilazione. Perciò si produce anche un'equivalenza tra i due stupratori e gli artisti in generale. Leggiamo ancora:

DAL BOSCO CHE ANNAFFIA COL SANGUE SI BUTTA IL CAPRIOLO
DEL GIORNO COMMENTATO DAI SUOI CACCIATORI
UN'OPERA D'ARTE FATTA DALLA VIOLENZA E UN TRIONFO
DELLA LOGICA AMPUTATE LA PAROLA E LA SCRITTURA
GLI ARTISTI COMPIUTA L'OPERA VANNO VIA
CON LA SPERANZA CHE LA FAMA NON LI RAGGIUNGA
L'OPERA ESIBITA CORRE DI QUA E DI LÀ
SULLA PASSERELLA DEL TEATRO TRA ESSERE UMANO
ED ESSERE UMANO NELL'OCEANO DELLA PAURA LA PAURA
DEL PUBBLICO CHE SULLA SCENA NON CI SIA ESSERE UMANO
MACCHINE PARLANO RECITANO CAMMINANO LA PAURA
DEGLI ATTORI CHE LÀ SOTTO NON SIEDA ESSERE UMANO MACCHINE
RIDONO E SUSSURRANO FANNO FRUSCIARE I VESTITI
E BATTONO LE MANI DI TANTO IN TANTO
SGUARDI DA OCCHI DI VETRO RISPLENDONO DALL'OSCURITÀ (pp. 65 e 70)

Dietro l'osceno piacere per l'orrore sta una paura, da cui il canto poetico difende. La paura che di fronte al terrore estremo ci si rifugi in un'insensibilità che è disumana. Il pericolo di rifugiarsi nel cinismo che Müller conosceva benissimo come possibile risposta a un'esperienza troppo gravosa. Confessa in un'intervista: «C'è l'accusa

di Faust a Mefistofele: tu sogghigni sul destino di migliaia di persone. Questo è un atteggiamento da cui io non mi posso assolvere. Che è cresciuto in due dittature, che io ho sperimentato. Si era esposti a una pressione dell'esperienza che induce a indossare un'armatura particolarmente efficiente: contro il destino di migliaia di persone, ma anche di singoli individui. Si sviluppa un cinismo nei confronti dell'esistenza umana» (XII 99).

L'insensibilità come un'estrema difesa, che uccide la sensibilità morale. La crudeltà suscita perciò la paura di divenir macchina, cioè di un'esistenza che non è più umana. La possibilità dell'umano è legata alla capacità di provare terrore. Proprio chi agogna al bello perché esso significa «anche la possibile fine del terrore» (VIII 288) deve perciò esporsi al terrore; e alle ambiguità morali che ciò comporta.¹⁷ Il parlare poetico di fronte all'orrore anche più estremo, per quanto colpevole, è un mezzo necessario contro il pericolo dell'insensibilità, in cui anche la vittima si rifugia. Forse il vero orrore è il silenzio della vittima che non può più parlare. Ma allora il poeta non può tacere, non può permettere che l'orrore ammutolisca anche lui. Parlando nonostante tutto si sottrae al ruolo di vittima, tiene testa all'orrore. Ma rischiosamente si avvicina alla posizione del carnefice, perché descrivendo il terrore inevitabilmente lo mitiga e trova in se stesso una pulsione omicida. Così il poeta si scopre strumento di una pulsione omicida che abita la cultura, da cui si può salvare solo grazie alla paura – in ultima istanza immotivabile – di divenire una macchina pulsionale.

Chi è esposto senza difese all'orrore non può che ammutolire. Il canto del poeta, in tutta la sua ambiguità morale, è uno schermo che ci offre la possibilità di osservarlo e di sentire in noi qualcosa che la trascende: il desiderio irriducibile di un altro stato del mondo che perennemente parla nel bello, nel canto del poeta che non si arresta neanche di fronte alle manifestazioni più tremende di una vita sconvolta da violenze irreparabili, irrimediabili; che non ammutolisce neppure di fronte alla scoperta della propria oscenità. La

¹⁷ Cfr. *ivi*, p. 107.

INTRODUZIONE

persistenza di quel canto è la voce dell'utopia, una voce anche della speranza di un mondo in cui l'utopia non si manifesti più nell'esibizione di questa insopportabile indecenza del bello.