

Interviewkünstler

**L'artista intervistato come performer e documento storico attraverso l'esempio
di Heiner Müller a confronto con Alexander Kluge**

**Der Künstler als Performer und historisches Dokument durch das Beispiel der
Videointerviews zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge**

Dissertation

Università degli Studi di Firenze – Facoltà di Lettere e Filosofia

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität – Philosophische Fakultät

vorgelegt von

Benedetta Bronzini

aus Florenz (Italien)

Bonn 2017

XXVIII Ciclo
Settore Disciplinare: L-LIN/13

Coordinatrice del Dottorato: Prof.ssa Rita Manzini

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Patrizio Collini, Università Firenze

Prof Marco Meli, Università di Firenze

Prof. Dr. Michael Wetzel, Universität Bonn

Prof. Dr. Christian Moser, Universität Bonn

Tag der mündlichen Prüfung: 01. März 2017



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



DOTTORATO DI RICERCA IN

Lingue, letterature e culture comparate

Curriculum: Germanistica Firenze-Bonn

CICLO XXVIII

COORDINATORE Prof. ssa Rita Manzini

Interviewkünstler. L'artista intervistato come performer e documento storico attraverso l'esempio di Heiner Müller a confronto con Alexander Kluge

Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/13

TUTORE
Prof. Patrizio Collini

DOTTORANDO
Dott. sa Benedetta Bronzini

Coordinatore
Prof. ssa Rita Manzini

Indice

Elenco delle abbreviazioni

Premessa	p. 9
Lo stato della ricerca	p. 13
1. Heiner Müller. Vita in due dittature	p. 22
1.1. Conversazioni, interviste e videointerviste	p. 24
1.1.1. Gli interlocutori	p. 29
1.1.2. L'inventore delle interviste: Frank Michael Raddatz	p. 32
2. Il genere letterario dell'intervista	p. 41
2.1. Interviste e conversazioni d'autore	p. 46
2.1.1. Pier Paolo Pasolini	p. 58
2.2. La "Fake Interview"	p. 65
3. L'autore in scena. Autorialità e autorappresentazione dell'artista nel contesto mediatico del XX e del XXI secolo	p. 68
3.1. Maschera e autorappresentazione. L' <i>habitus</i> mülleriano tra letteratura e vita	p. 77
3.1.1. <i>Ich ist ein anderer</i> . Heiner Müller spiega Heiner Müller	p. 81
3.1.1.1. Franz Kafka	p. 100
3.2. <i>Habitus</i> e maschera. L'immagine pubblica	p. 106
3.2.1. Bertolt Brecht	p. 119
3.3. <i>Habitus</i> e media visuali	p. 124
3.3.1. La maschera di privilegiato: i viaggi negli USA	p. 131
3.3.1.1. Robert Wilson	p. 141
3.4. Maschera, autorappresentazione e performance: Heiner Müller come intervistato	p. 143
3.4.1. Il silenzio	p. 159
3.4.2. Aneddoti, citazioni e autocitazioni. La maschera come collage	p. 163
3.4.3. Gli aneddoti: storia, macabro e ironia	p. 167
3.4.4. Citazioni e autocitazioni	p. 172

3.4.5. La metafora	p. 179
4. Heiner Müller e Alexander Kluge: due artisti dell'intervista a confronto	p. 185
4.1. Alexander Kluge	p. 188
4.2. <i>Kamera und Eigensinn</i> : la poetica di Alexander Kluge	p. 192
4.3. <i>Anti-Fernsehen</i> : l'intervistatore Alexander Kluge	p. 206
4.4. "Zwei Personen, die gemeinsam denken": Le interviste tra Heiner Müller e Alexander Kluge	p. 218
5. "Jünger, Kleist und Tacitus sind unsere Götter": i modelli comuni	p. 235
5.1. Heinrich von Kleist	p. 238
5.2. Tacito: storia e brutalità	p. 257
5.3. Ernst Jünger: spirito, potere e castrazione	p. 269
6. <i>Auftritt als Müller</i>. La videointervista tra arte e vita	p. 283
6.1. Heiner Müller come documento storico	p. 296
6.2. <i>Sterben kann ein Idiot</i> . La morte come ultima performance	p. 304
Bibliografia	p. 321

Abbreziavizioni bibliografiche

R = Müller, H., *Rotwelsch*, Merve Verlag, Berlin 1982

GI 1 = Müller, H., *Gesammelte Irrtümer 1*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1986

GI 2 = Müller, H., *Gesammelte Irrtümer 2*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1990

GI 3 = Müller, H., *Gesammelte Irrtümer 3*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1994

W 1 = Müller, H., *Die Gedichte*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998

W 2 = Müller, H., *Die Prosa*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999

W 3 = Müller, H., *Die Stücke 1*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000

W 4 = Müller, H., *Die Stücke 2*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

W 5 = Müller, H., *Die Stücke 3*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002

W 6 = Müller, H., *Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004

W 7 = Müller, H., *Die Stücke 5. Die Übersetzungen*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004

W 8 = Müller, H., *Schriften*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005

W 9 = Müller, H., *Eine Autobiographie*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005

W 10 = Müller, H., *Gespräche 1*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008

W 11 = Müller, H., *Gespräche 2*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008

W 12 = Müller, H., *Gespräche 2*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008

MP3 = Müller, H., *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972-1995*, Hg. von Kristin Schulz, Alexander Verlag, Berlin 2011

LN = Müller, H., *Zur Lage der Nation, Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Rotbuch Verlag, Berlin 1990

JN = Müller, H., *Jenseits der Nation*, Rotbuch Verlag, Berlin 1991

WT = Müller, H., *Ich schulde der Welt einer Toten, Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge*, Rotbuch Verlag 1995

LV = Müller, H., *Ich bin ein Landvermesser*, Rotbuch Verlag, Berlin 1996

Ringrazio:

Il Prof. Michael Wetzel e il Prof. Patrizio Collini, per i preziosi consigli e per il supporto

Giovanni Piccolo, per la pazienza

Frank Masch, per il supporto e l' incoraggiamento

Siouxie, per la sua costanza

Premessa

L'obiettivo di questo lavoro è di analizzare il ruolo delle videointerviste svoltesi fra due dei principali artisti dell'intervista del panorama intellettuale tedesco contemporaneo: il drammaturgo della DDR Heiner Müller (1929-1995) e il regista Alexander Kluge (1932). Il nostro intento è quello di contestualizzarle, sia nell'epoca storica e artistica in cui sono state realizzate, che all'interno della complessa poetica di quello che è stato il più conosciuto e controverso drammaturgo della DDR del secondo dopoguerra, dimostrando come, grazie a Kluge, Müller abbia concluso la propria vita e la propria carriera divenendo egli stesso un personaggio letterario, protagonista di un dramma storico esemplare.

Il fine ultimo è quello di dimostrare come l'incontro fra Müller e Kluge abbia prodotto un'opera dalla valenza sia artistica che storica e didattica, in grado di racchiudere in sé i principali contenuti della produzione teatrale mülleriana, che vedono nella componente storica e autobiografica il proprio nucleo fondamentale, e, allo stesso tempo, di rappresentare un nuovo genere testuale e letterario, che affonda le proprie radici sia nella tragedia classica, che nel post-strutturalismo francese e nell'estetica della performance postmoderna sviluppatasi negli USA intorno alla metà del ventesimo secolo.

Nell'intraprendere questo lavoro sarà dunque fondamentale analizzare le tecniche di autorappresentazione di Heiner Müller in ambito mediatico e contestualizzare il materiale intermediale oggetto della nostra ricerca all'interno del variegato quanto prolifico corpus delle sue conversazioni pubbliche e degli altri testi autografi che lo vedono come protagonista, ovvero le poesie e l'autobiografia, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*.

‘Was sind Sie denn?’¹ Chiede un esasperato Horst Laube all'interno della conversazione *Literatur muss dem Theater Widerstand leisten*² al proprio interlocutore, che non permette di essere inquadrato né politicamente, né tantomeno artisticamente, rispondendo attraverso aforismi e massime filosofiche.

Già da un primo approccio, Müller appare infatti inafferrabile, sia come intervistato, che come autore di teatro; nascosto dietro una spessa maschera, che ha ormai aderito perfettamente all'individuo e non permette una distinzione tra il pubblico e il privato, né fra il pensiero individuale e l'infinito collage di citazioni e aneddoti altrui che vanno a comporre sia le sue opere, che le conversazioni pubbliche, dando origine a quello che

¹ GI 1, p. 23. / Trad.: Insomma, lei chi è?

² Ivi.

Kristin Schulz, all'interno di *Attentate auf die Geometrie*, ha definito un unico 'Gesamtkunstwerk'. Similmente a quanto è possibile affermare riguardo al santo protettore della DDR, Bertolt Brecht, e al travagliato Fortebraccio della letteratura novecentesca, Franz Kafka, l'autore di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* si rende comprensibile e avvicinabile unicamente attraverso i frammenti, le metafore e un costante sondaggio dei molteplici significati da lui attribuiti al silenzio.

Questo appare anche l'unico approccio possibile per analizzarlo in ambito scientifico, procedendo, come l'autore stesso, per assemblaggio di disparate costellazioni, che attingono al mito e al teatro greco quanto ai *readymade* postmoderni e alle installazioni di arte contemporanea.

"Heiner Müller im Kontext" - das ist eine Gleichung mit mehreren Unbekannten, und der Autor Heiner Müller unter ihnen die vielleicht komplexeste, unzugänglichste, am schwierigsten zu enträtselnde Unbekannte.³

Con queste parole Ralf Schnell apre il proprio saggio sull'autorialità mülleriana attraverso l'esempio di *Hamletmaschine*, a sottolineare la poliedricità artistica e il complesso, quanto denso, contesto storico e politico che hanno caratterizzato la vita e la produzione del drammaturgo di Eppendorf. La maschera multiforme e la totale dedizione allo scrivere costituiscono di fatto le uniche costanti all'interno sia della poetica, che della vita del drammaturgo di Eppendorf, come dimostra una delle ultime liriche mülleriane, l'autoritratto di un poeta di corte spodestato, malato e autoreferenziale, MÜLLER IM HESSISCHEN HOF (1992):

In der Nacht im Hotel ist meine Bühne/ Nicht mehr aufgeschlagen Ungereimt/ Kommen die Texte die Sprache verweigert den Blankvers/ Vor dem Spiegel zerbrechen die Masken kein/ Schauspieler nimmt mir den Text ab Ich bin das Drama/ MÜLLER SIE SIND KEIN POETISCHER GEGENSTAND/ SCHREIBEN SIE PROSA Meine Scham braucht mein Gedicht.⁴

Ciò premesso, altrettanto complesso risulta accostarsi alla figura del drammaturgo di Eppendorf, onnipresente intervistato dai media tedeschi e internazionali,

³ Schnell, R., *Heiner Müller im Kontext*, in *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler Verlag, Stuttgart 2003, p. 365. / Trad.: "Heiner Müller nel contesto". Questo è un confronto con numerosi sconosciuti, e, tra di loro, l'autore Heiner Müller è forse il più complesso, il meno accessibile e il più difficile da decifrare.

⁴ W 1, p. 254. / Trad.: Nella notte in Hotel il mio palcoscenico/ non viene più calcato senza rima/ vengono i testi la lingua rifiuta il *Blankvers*/ Davanti allo specchio si infrangono le maschere/ nessun attore prende il mio testo io sono il dramma/ MÜLLER LEI NON è OGGETTO DELLA POESIA/ SCRIVA PROSA alla mia vergogna serve la poesia.

come intellettuale e persona pubblica. La presenza di Müller in prima persona in ambito mediatico si conclude unicamente con il suo funerale, trasmesso in diretta televisiva.⁵ All'interno della biografia *Heiner Müller*, Jan-Christoph Hauschild definisce infatti il Müller delle interviste successive 1989 una 'Medien-Maschine', più che un drammaturgo o un poeta⁶. A partire dagli anni '90, la maschera mülleriana diverrà tanto inequivocabile quanto sfoggiata fino all'abuso, come il macabro all'interno delle sue opere teatrali, fino a divenire bersaglio di parodie e oggetto di vere e proprie gogne mediatiche, in quanto simbolo della incolmabile contraddizione tra privilegiata icona pop occidentale e autore politico vittima del Socialismo reale, come dimostrano il necrologio dedicato all'autore dal collega e antagonista Wolf Biermann e l'infuocata recensione del 1993 di *Duell-Traktor-Fatzer*⁷ pubblicata sul quotidiano "Die Zeit"⁸, in cui il drammaturgo bavarese Helmut Schödel punta i riflettori sul contrasto fra i testi provocatori, quanto dal dichiarato valore politico, e l'*habitus* del co-direttore del "pluriennale mausoleo di Bertolt Brecht", che si circonda di garofani rossi e ironizza sul futuro giocando a flipper nei caffè di Kreuzberg.

È solo partendo da tali presupposti che diviene possibile approcciarsi al contenuto e alla fortuna critica delle conversazioni pubbliche mülleriane, all'interno delle quali, come sottolinea lo *Heiner Müller Handbuch* (2003) di Lehmann e Primavesi, il drammaturgo si conferma maestro del dubbio e del paradosso, procedendo per contrapposizioni.⁹

Se le interviste di Heiner Müller hanno da subito suscitato grande interesse in ambito mediatico, è solo dopo la morte del drammaturgo della DDR che la letteratura secondaria ha iniziato a considerarle come parte della sua opera. La stessa biografia scritta da Jan-Christoph Hauschild, pubblicata nel 2000, fa menzione della biografia e delle interviste mülleriane solo nell'introduzione, senza inserirle nell'analisi dell'opera. Anche il già citato *Heiner Müller Handbuch* di Lehmann e Primavesi, di pochi anni successivo, non contiene saggi inerenti a questo tema, e la prima edizione della

⁵ Di Rosa, V., *Introduzione* in Müller, H., *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*, Zandonai editore, Rovereto 2010, pp.VII-XXII.

⁶ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p. 456.

⁷ Il 3 ottobre del 1993, terzo anniversario della riunificazione tedesca e del proprio directorato, dopo un lungo silenzio registico, Heiner Müller scelse di portare in scena al Berliner Ensemble lo spettacolo *Duell-Traktor-Fatzer*, frutto del collage di materiale proprio e del *Fatzer Fragment* brechtiano.

⁸ Schödel, H., *Das Todeskapitel*, in "Die Zeit", Kultur, 8.10.1993.

⁹ Biccari, G., *Politische Stellungnahmen*, in Lehmann, H.-T., Primavesi, P., *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart Weimar 2003, pp. 30-39, qui p. 31.

Bibliographie Heiner Müller di Florian Vaßen e Ingo Schmidt si limita a produrre un elenco delle conversazioni pubbliche edite in forma scritta.

Come si vedrà all'interno di questo lavoro, è principalmente a partire dalla metà degli anni 2000, anche grazie al crescente recupero degli studi e della ricerca nell'ambito dell'intermedialità e dell'autorialità, che le interviste mülleriane divengono oggetto, seppur secondario, della saggistica.

Poiché, a nostro parere, le interviste costituiscono un vero e proprio apparato critico alla vita e alla produzione letteraria di Heiner Müller, si è deciso di utilizzare un approccio sia cronologico, che tematico. Ciò permette di esaltare l'evoluzione del pensiero mülleriano e di collocarle nel contesto sia storico che privato e artistico dell'autore, mostrando le contraddizioni e le costanti. Per la contestualizzazione delle videointerviste fra Müller e Kluge, svoltesi a partire dal 1988, all'interno del corpus delle conversazioni pubbliche, gli anni presi a riferimento sono dal 1979 alla morte, avvenuta nel 1995, in cui è possibile definire Müller come artista dell'intervista, con particolare attenzione al ruolo svolto dagli altri interlocutori fissi del drammaturgo di Eppendorf, primo fra tutti Frank Michael Raddatz.

All'interno di questo lavoro si procederà dunque delineando in primo luogo la biografia dell'autore e l'intervista stessa come genere letterario, per fornire i prerequisiti fondamentali per affrontare il contenuto dell'analisi seguente. Il corpus delle interviste verrà poi analizzato in prima battuta come caso editoriale, ovvero attraverso l'approccio con cui se ne è affrontata la pubblicazione. Seguirà un'analisi dettagliata della maschera mülleriana, contestualizzata nelle tecniche di autorappresentazione autoriale che gli sono state di riferimento.

Si procederà dunque con l'analisi formale e contenutistica dei dialoghi fra Heiner Müller e Alexander Kluge, mettendo in evidenza l'evoluzione della maschera di *Interviewkünstler* come dai propri albori, fino a quando l'intervista arriverà a soppiantare ogni parallela forma di arte da parte dell'autore di Eppendorf, culminando nella performance della propria stessa morte.

Per lo svolgimento del nostro lavoro sono risultate di fondamentale importanza le conversazioni con Frank Michael Raddatz, Christoph Rüter e Alexander Kluge, diretti protagonisti e fonti di chiarimenti, conferme e nuovi interrogativi.

Altrettanto necessario per comprendere la diffusione dell'icona Heiner Müller in ambito mediatico è stata la ricerca presso lo *Heiner Müller Archiv* della Akademie der Künste (Berlino) e lo *Heiner Müller Archiv/Transitraum* della Humboldt Universität zu Berlin.

Date le differenze formali e contenutistiche presenti tra le videointerviste e la loro versione in forma scritta pubblicata dal Rotbuch Verlag (1995, 1996), le citazioni dalle

conversazioni tra Müller e Kluge provengono dalla trascrizione integrale delle videointerviste fornita dallo stesso Alexander Kluge in collaborazione con la Cornell University. Per la maggior parte dei testi presi in esame non esistono ad oggi edizioni in lingua italiana. Per le traduzioni relative all'autobiografia mülleriana, si fa riferimento all'edizione italiana *Guerra senza battaglia*¹⁰ In assenza di segnalazione della traduzione ufficiale in nota, le traduzioni in italiano sono da ritenersi nostre traduzioni.

Si ringraziano sentitamente il Professor Patrizio Collini e il Professor Michael Wetzel, che hanno permesso la realizzazione di questo lavoro.

Rivolgo inoltre i più sentiti ringraziamenti alla Internationale Heiner Müller Gesellschaft, e in particolar modo al Professor Florian Vaßen, Anja Quickert e Kristin Schulz, per la disponibilità, il confronto e i numerosi spunti di riflessione e per avermi permesso di entrare in contatto con fonti, materiali e contesti di ricerca che hanno rappresentato un contributo determinante per il compimento questo lavoro e un importante punto di partenza per portare avanti gli studi su Heiner Müller in futuro.

Nei confronti di Frank Masch, sostegno e interlocutore insostituibile durante gli anni di ricerca a Berlino, intendo esprimere tutta la mia gratitudine.

Desidero inoltre ringraziare la Professoressa Valentina Di Rosa per la sua disponibilità e per gli spunti di riflessione, che hanno contribuito a delineare un percorso all'interno del complesso universo mülleriano.

In ultimo, ma non certo per importanza, intendo rivolgere un ringraziamento particolarmente sentito ad Alexander Kluge, per la disponibilità e la sincera attenzione concesse alle mie numerose domande, che hanno determinato il compimento di questo lavoro.

Lo stato della ricerca

I principali temi che ci proponiamo di affrontare all'interno di questo lavoro, utilizzando le interviste e le videointerviste di Heiner Müller come minimo comune denominatore, sono la rappresentazione e l'autorappresentazione dell'artista in ambito mediatico, l'intervista come performance e come documento storico e, di conseguenza, la profonda interconnessione tra ambito privato e ambito pubblico all'interno della produzione mülleriana, per culminare nella rappresentazione della morte, affrontata, sia poeticamente, come metafora, occasione di catarsi collettiva e performance, che come irruzione della realtà nel mondo della finzione letteraria. A tale scopo è dunque stato necessario tenere presente come riferimento in ambito scientifico, in primo luogo, gli

¹⁰ Müller, H., *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*, a cura di e traduzione di Valentina Di Rosa Zandonai Editore, Rovereto 2010.

studi di teoria della letteratura riguardanti l'intervista come genere letterario e le pratiche di performance e autorappresentazione d'artista.

Nell'ambito della letteratura secondaria non esiste ad oggi una monografia esplicitamente incentrata sulle tecniche di autorappresentazione mülleriane o sulla maschera-collage assemblata dal drammaturgo attraverso gli anni. Manca inoltre anche un testo incentrato sul rimando costante presente fra le conversazioni e le liriche di Heiner Müller, sebbene, come si avrà modo di notare, questo ci sembra essere il tema che maggiormente chiede di essere analizzato e approfondito dalla lettura delle ultime pubblicazioni di Kristin Schulz.

Data la vastità degli aspetti presi in considerazione all'interno di questo lavoro, ci sembra necessario mettere in evidenza le principali fonti prese a riferimento nella nostra ricerca e i testi che procedono nella stessa direzione della nostra analisi.

In primo luogo prendiamo in considerazione l'ambito di ricerca che contestualizza il genere letterario dell'intervista nell'indagine sui media contemporanei.

Oltre a *Medienkultur der 70er Jahre*¹¹ (2004) a cura di Irmela Schneider, in questo ambito *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*¹² di Michael Haller, che analizza l'intervista giornalistica sotto ogni suo aspetto è stato determinante per evidenziare i contrasti fra la conversazione pubblica come mezzo informativo e la cosiddetta "intervista d'autore".

Jens Ruchatz, all'interno di *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity*¹³, sottolinea come questa particolare variante dell'intervista giornalistica sia ancora in gran parte assente all'interno della letteratura secondaria, non esiste infatti all'oggi una vera e propria monografia ad essa dedicata.

Per giungere ad una definizione di tale tipologia testuale è stato dunque necessario fare riferimento a testi scientifici di più ampio raggio d'indagine, riguardanti le pratiche di autorappresentazione autoriale in ambito mediatico, in particolare *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*¹⁴, *Medien der Autorschaft*¹⁵, incentrati sull'autorappresentazione e le forme autobiografiche in ambito letterario, e *Auftritt als Künstler*¹⁶, di Beatrice von Bismarck, che amplia gli orizzonti di indagine,

¹¹ Schneider, I., Bartz, C., Otto, I., (Hg.), *Medienkultur der 70er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd.3, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2004.

¹² Haller, M., *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, UVK, Konstanz 2001.

¹³ Ruchatz, J., *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews*, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Fink, München 2014.

¹⁴ Jürgensen, Ch., Kaiser, G., (Hg.) *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011.

¹⁵ Gisi, L.M., Meyer, U., Sorg, R., (Hg.) *Medien der Autorschaft*, Wilhelm Fink Verlag, 2013

¹⁶ Von Bismarck, B., *Auftritt als Künstler*, König Verlag, Köln 2011.

coinvolgendo anche le arti figurative e le espressioni artistiche contemporanee, come la video-arte, l'happening e l'installazione.

Il testo di Beatrice von Bismarck ha inoltre imposto una riflessione sull'autorialità in epoca contemporanea, tema da pochi anni recuperato in ambito di ricerca, dopo l'attenzione avuta grazie al post-strutturalismo francese. A questo proposito, *Was ist ein Künstler?*¹⁷ (2003), incentrato sui nuovi concetti di identità e soggettività nell'ambito dell'arte contemporanea, attraverso gli esempi di Vito Acconci, John von Düffel e lo stesso Müller, ha svolto un'importante funzione. Per contestualizzare tali temi all'interno del panorama letterario tedesco *Nach der Postmoderne* (2004), *Unerfüllte Hoffnungen. Rückblicke auf die Literatur der DDR* (2013) e *Freunde Promis Kontrahenten. Politbiographische Monumentaufnahmen* (2013) di Jost Hermand costituiscono tutt'oggi uno dei principali punti di riferimento in ambito teorico.

Data la vastità degli esempi proposti all'interno dei volumi sopracitati, si è scelto di farne una selezione limitata all'attinenza con il contesto politico o artistico con il drammaturgo della DDR.

In tal senso, due ulteriori testi, riguardanti specificamente le interviste e l'autorappresentazione di autori e intellettuali della Repubblica Democratica Tedesca in rapporto alla caduta del Muro di Berlino sono stati presi in esame per la particolare attinenza del tema trattato. Si tratta di *Utopienverlust*¹⁸ di Klaus Welzel, e *Literatur im Dialog*¹⁹, entrambi incentrati sulle conseguenze degli eventi storici che hanno segnato il 1989 nella vita privata e pubblica degli intellettuali della DDR, che rappresentano perciò un interessante parallelo alle videointerviste mülleriane, nonché un importante punto di riferimento per la ricerca oggetto di questo lavoro.

In particolare, il lavoro del caporedattore della "Rhein-Neckar Zeitung", Klaus Welzel, che contiene in appendice un'intervista inedita a Heiner Müller, dal titolo *Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept*, ci è parso di notevole rilevanza per le domande concernenti la poetica mülleriana, come l'impiego delle citazioni brechtiane, e la visione disincantata e a posteriori della propria produzione e della propria carriera all'interno della DDR proposta dal drammaturgo stesso. Inoltre, *Utopienverlust*, nell'analizzare le sorti della letteratura della DDR all'indomani del 1989, prende in esame tre esempi principali, ovvero Christa Wolf, Volker Braun e lo stesso Müller, considerandone le

¹⁷ Hellmond, M., Kampmann, S., Linder, R., Sykora, K., (Hg.) *Was ist ein Künstler?*, Wilhelm Fink Verlag, 2003.

¹⁸ Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata Literaturwissenschaft, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998.

¹⁹ Gansel, C., *Literatur im Dialog. Gespräche mit Autorinnen und Autoren 1989-2014*, Verbrecher Verlag, Berlin 2015.

implicazioni private e la ricontestualizzazione all'interno del panorama letterario internazionale. I capitoli *Anschluß an die Postmoderne* e *Abgrenzung nach Westen* introducono infatti quello che sarà uno dei principali aspetti di interesse all'interno di questo lavoro, ovvero la posizione di Heiner Müller nei confronti del dibattito sull'autorialità e sulla soggettività nato in contesto francese alla fine degli anni '50. Se Müller, in particolar modo a partire dagli anni '80, ha rappresentato una presenza continuativa nel panorama artistico internazionale, vedremo a breve come, specialmente dal punto di vista teorico e poetico, tale prerogativa gli verrà riconosciuta definitivamente solo dopo la morte, grazie a Jost Hermand e Janine Ludwig.

Literatur im Dialog, pubblicato nel 2015, raccoglie trentanove interviste svolte tra il 1989 e il 2014 dal germanista e docente di Germanistische Literatur und Mediendidaktik presso la Justus-Liebig-Universität Gießen, Carsten Gansel. Le personalità intervistate coprono tre generazioni di autori tedeschi nati da entrambi i lati del Muro: dalla cosiddetta "Gründungsgeneration" di Christa Wolf, ai cosiddetti "Hineingeborene" della DDR, come Thomas Brußig. Il comune denominatore delle interviste è rappresentato dalla cesura in ambito politico e letterario costituita dalla fine del Socialismo reale, nel 1989.

L'autore non include Heiner Müller fra i propri intervistati, poiché, pur affrontando il tema dell'autorialità e dell'autenticità di quelle che definiremo a breve "interviste d'autore", sceglie deliberatamente di non occuparsi di 'Selbstinszenierung', ovvero delle tecniche messe in atto dall'artista per presentare se stesso in ambito mediatico, tema che invece risulta centrale nel confrontarsi con l'autore al centro di questo lavoro.

Nonostante questa differenza centrale, il testo appena citato è risultato di importanza fondamentale per contestualizzare Heiner Müller nel panorama mediatico tedesco a lui contemporaneo, dando modo di operare un "lavoro sulle differenze" in grado di evidenziare ancora di più le peculiarità delle conversazioni mülleriane e, ancor di più, delle videointerviste intercorse tra Müller e Alexander Kluge. Indubbiamente è inoltre necessario sottolineare come *Literatur im Dialog* rappresenti un'importante dimostrazione della crescente attenzione nei confronti dell'intervista come genere letterario e, ancor di più, come documento storico, dando un supporto fondamentale a quanto sostenuto all'interno di questo lavoro.

Nell'ambito della letteratura secondaria dedicata a Heiner Müller, è stato necessario compiere un attento spoglio all'interno delle innumerevoli monografie e dei saggi che lo vedono come protagonista, coinvolgendolo nei temi di teoria della letteratura più disparati.

Nel nostro caso, sapendo di non aver incluso alcuni importanti riferimenti della letteratura secondaria in ambito mülleriano, i testi che vengono presi a riferimento in ambito scientifico riguardano, sia la presenza del drammaturgo della DDR in ambito mediatico, che la sua poetica, con particolare attenzione alle opere focalizzate sulla sua posizione nell'ampio dibattito che concerne il concetto di autorialità nell'arte contemporanea, e le interviste e conversazioni.

La prima fonte da citare, per quanto non abbia mai scritto una monografia a tale riguardo, è lo stesso interlocutore di Müller preso in esame all'interno di questo lavoro, ovvero Alexander Kluge, che, con le proprie interviste e i propri collage, mandati in onda dal canale privato tedesco *dctp* ancora nel 2012, tiene vivo il dibattito mülleriano, ampliandone le prospettive. Del 2015 è, ad esempio, *Was hätte er in dieser Zeit geschrieben*²⁰, intervista-collage da lui rilasciata alla "Frankfurter Allgemeine Zeitung" come naturale prosieguito e aggiornamento dell'orazione funebre per il drammaturgo della DDR a vent'anni dalla morte, in cui si tende a dimostrare l'attualità e l'universalità dei temi portati avanti da Müller attraverso le proprie opere e le stesse videointerviste.

A tale proposito l'indirizzo più innovativo e affine al nostro lavoro, ci pare quello scelto dalla ricercatrice, nonché responsabile dello *Heiner Müller Archiv/Transitraum* presso la Humboldt Universität zu Berlin, Kristin Schulz, che, attraverso la pubblicazione di *Heiner Müller MP3*²¹, una selezione commentata di tracce audio originali delle conversazioni pubbliche, letture e conferenze di Heiner Müller, ha dato un contributo fondamentale alla presa di consapevolezza in ambito scientifico dell'importanza mediatica del drammaturgo della DDR.

Kristin Schulz è inoltre l'autrice di *Attentate auf die Geometrie*²², un testo che analizza Heiner Müller cogliendone la poliedricità e, allo stesso tempo, evidenziando le implicazioni soggettive e personali che spesso accompagnano le sue opere. L'analisi di *Attentate auf die Geometrie* è trasversale e prende in considerazione ogni tipologia testuale prodotta da Heiner Müller, dalle liriche ai comizi, ponendo come centrale l'esplosività della sua poetica e della sua stessa personalità paziente e pacata quanto irrequieta e alla continua ricerca di conflitti.

In particolare il capitolo *Aus der Rolle gefallen/In der Rolle gehalten*²³ dimostra la molteplicità di funzioni svolte dal drammaturgo di Eppendorf nel panorama

²⁰ Kluge, A., *Was hätte er in dieser Zeit geschrieben*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 30.12.2005, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/20-todestag-von-heiner-mueller-was-haette-er-in-dieser-zeit-geschrieben-13982555.html>

²¹ MP3.

²² Schulz, K., *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der „Ausschweifung und Disziplinierung“*, Alexander Verlag, Berlin 2009.

²³ *Ibid.*, p. 319.

intellettuale della DDR, in particolar modo negli anni della sua notorietà, evidenziando le contraddizioni generate dalle posizioni di potere da lui ricoperte e delineando la maschera della cupa Cassandra che annuncia la fine della storia in tutta la sua complessità.

Come fonte bibliografica, di fondamentale rilevanza e innovazione è la ricerca e lo spoglio, ancora in corso, di interviste e conversazioni inedite o mai tradotte in tedesco in ambito internazionale, intrapresa dal docente e germanista Florian Vaßen, che ha portato alla pubblicazione della versione aggiornata della *Bibliographie Heiner Müller* (2013). Come si avrà modo di approfondire, qui Vaßen pone infatti l'accento proprio sulla presenza mediatica di Heiner Müller, citando per la prima volta un gran numero delle sue apparizioni televisive, nonché la sua partecipazione a film e documentari.

Sebbene attualmente non sia ancora stata pubblicata una monografia incentrata sul ruolo di Heiner Müller in ambito mediatico, è facile notare come, in particolar modo a partire dalla seconda metà degli anni 2000, il già citato tema dello 'Heiner Müller im Kontext' ha raggiunto un interesse in crescita costante in ambito della ricerca. Se infatti le opere teatrali del drammaturgo di Eppendorf sono già dai primi anni '80 oggetto di studio e di approfondimento scientifico, l'interesse nei confronti della ricezione in ambito internazionale e della sua immagine pubblica registra un notevole incremento a partire dal 1990, in concomitanza con la riunificazione delle due Germanie e con la presenza sempre più costante da parte dell'autore di *Hamletmaschine* (1977)²⁴ nei media nazionali e internazionali.

Di notevole interesse, come analisi della ricezione mülleriana nella Germania occidentale, sarebbe da considerarsi uno spoglio delle numerose interviste rilasciate dal drammaturgo di Eppendorf al settimanale "Der Spiegel" nel corso dei quarant'anni di produzione letteraria.

L'unico testo in ambito scientifico dedicato specificamente alle interviste mülleriane è costituito tutt'oggi dalla monografia di Sascha Löschner, *Geschichte als persönliches Drama*²⁵, del 2002, che costituisce un importante punto di riferimento per questo lavoro. All'interno del proprio lavoro, Löschner fornisce una visione complessiva delle interviste, che, come si evince dal titolo stesso, pone la storia come chiave di lettura ed elemento centrale.

Non mancano come introduzione un'analisi bibliografica e poetica, nonché un'attenta disamina degli intervistatori, che, tuttavia vengono analizzati solo in modo superficiale. All'interno dell'opera si ha una suddivisione sia cronologica che tematica, con continui paralleli storici in ambito nazionale e internazionale. Inoltre, anche Löschner

²⁴ Vaßen, F., *Bibliographie Heiner Müller*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013.

²⁵ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002.

dedica le ultime pagine del proprio lavoro al silenzio mülleriano, ma lo fa ponendo l'accento unicamente sul crollo del blocco orientale come principale causa, senza coinvolgere nella propria analisi la tematizzazione della malattia e della morte. Si nota inoltre come, se le conversazioni pubbliche con Frank Michael Raddatz trovano ampio spazio per un'analisi contenutistica, Löschner coglie nel confronto fra Müller e Kluge delle peculiarità di valenza prevalentemente estetica e formale, senza approfondirne nel dettaglio i contenuti.

Seppur non incentrati sulle conversazioni pubbliche di Heiner Müller, di notevole innovazione e interesse sono le due principali monografie che la germanista e docente universitaria Janine Ludwig ha dedicato al drammaturgo della DDR, ovvero: *Heiner Müller. Ikone West* (2009), *Macht und Ohnmacht des Schreibens* (2009).

All'interno di *Heiner Müller. Ikone West*, la figura di Heiner Müller viene affrontata come icona della Germania occidentale, attraverso il costante confronto con l'evoluzione del contesto politico e attraverso l'analisi dettagliata della presenza delle opere mülleriane sui palcoscenici della Repubblica Federale. Il primo lavoro di Janine Ludwig rappresenta inoltre la dimostrazione di come la ricezione di Heiner Müller al di fuori della DDR e la sua contestualizzazione in ambito internazionale costituiscono uno dei principali indirizzi della letteratura secondaria contemporanea riguardo all'autore di *Hamletmaschine*.

Altrettanto rilevante è *Macht und Ohnmacht des Schreibens*, che costituisce uno dei primi testi di letteratura secondaria a portare in primo piano gli anni che l'autore di AJAX ZUM BEISPIEL ha dedicato al silenzio e alle videointerviste con Alexander Kluge, tematizzando il blocco scrittoriale e l'importanza della lirica nella produzione mülleriana tra il 1990-1995.

Come punto di riferimento costante e di insuperata attualità è necessario infine citare l'opera di Frank Michael Raddatz, primo intervistatore fisso di Heiner Müller.

La tesi dottorale che Raddatz ha dedicato a Müller alla luce delle conversazioni e della ricerca sul teatro mülleriano, ovvero *Dämonen unterm roten Stern* (1991), risulta a tutt'oggi il testo che meglio è riuscito a cogliere nella sua complessità di rimandi storici, filosofici e personali, il rapporto fra soggettività e testo all'interno delle opere di Heiner Müller. Come si avrà modo di approfondire e ribadire all'interno di questo lavoro, inoltre, Raddatz è stato il primo a mettere in evidenza l'importanza di Walter Benjamin all'interno della poetica mülleriana. Se le due liriche dedicate al *Glückloser Engel*²⁶ sono rivelatrici riguardo alla lettura di *Angelus Novus* (1922) da parte del drammaturgo di Eppendorf, si vedrà come l'influenza di Benjamin coinvolge tutti gli ambiti del corpus

²⁶ W 1, p. 53 e p. 236.

oggetto di questo lavoro, tanto da costituire uno dei principali punti di contatto con lo stesso Alexander Kluge.

Di Frank Michael Raddatz risulta altrettanto centrale e innovativo il saggio *Der Planet der Toten* all'interno di *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm*²⁷, che, pur non essendo incentrato unicamente su Müller, inserisce l'autore al centro del dibattito sull'invasione del palcoscenico da parte della realtà, indagando sulla performance contemporanea.

È in questo contesto che il dialogo con i morti della Storia portato avanti all'interno di *Zur Lage der Nation* e *Jenseits der Nation* arriva, per la prima volta dichiaratamente, ad essere considerato con la valenza di performance dal proprio autore stesso.

Certo è, come dimostra la *Bibliographie Heiner Müller* 2013, che il ruolo di Heiner Müller come *Interviewkünstler*, insieme alla riscoperta delle sue poesie, costituisce un importante nuovo indirizzo della ricerca, nonché, come lo stesso Müller aveva predetto nella sopracitata intervista con Klaus Welzel, uno dei principali argomenti di interesse per quanto riguarda la ricezione, a venti anni dalla morte dell'autore. A conferma di ciò, il *Festival Heiner Müller* tenutosi a Berlino nel 2016, come si approfondirà, ha portato in scena ben due spettacoli dedicati alla figura di Müller come intervistato.

Se questi sono i testi di letteratura secondaria riguardanti Heiner Müller, altrettanto centrali e, sotto alcuni aspetti, ancor più pertinenti sono risultati i testi scientifici riguardanti il rapporto fra Alexander Kluge e il drammaturgo di Eppendorf.

Attualmente non risulta una monografia, né in lingua tedesca, né in lingua italiana incentrata sulla collaborazione fra l'*Interviewkünstler* della DDR e il noto intervistatore della Repubblica Federale Tedesca. L'unico testo del tutto pertinente alla ricerca oggetto di questo lavoro risulta essere il saggio di Matteo Galli, “...Eine Menge Arbeitsaufträge”. *Alexander Kluge und Heiner Müller*, pubblicato nel 2003 all'interno di *Kulturphilosophen als Leser*²⁸, e incentrato sulla possibilità di inserire le conversazioni tra i due artisti dell'intervista all'interno delle cosiddette “Fake-Interviews” del drammaturgo di Eppendorf. Come è lo stesso Galli a sottolineare, però, se le videointerviste mülleriane vengono ricordate dal pubblico e dalla letteratura secondaria per l'unicità della loro forma, paragonabile ad un collage verbo-visivo, la stessa

²⁷ Raddatz, F. M., *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, (Hg. zusammen mit Kathrin Tiedemann), Verlag Theater der Zeit, Berlin 2007.

²⁸ Galli, M., “...Eine Menge Arbeitsaufträge”. *Alexander Kluge und Heiner Müller*, in Preusser, H. P., Wilde, M., (Hg.), *Kulturphilosophen als Leser*, Wallstein Verlag, Göttingen 2006, pp. 343-359.

attenzione non è stata data ai contenuti, considerati come un esercizio di stile da parte di entrambi i dialoganti. Sarà obiettivo di questo lavoro dimostrare come, invece, è proprio all'interno delle conversazioni tra Müller e Kluge che si racchiude la più completa disamina, sia delle maschere mülleriane, che della poetica di entrambi.

Per quanto riguarda invece l'interlocutore mülleriano in *Ich bin ein Landvermesser*, ancora in piena attività e, come dimostra la sua più recente pubblicazione, *Chronik des Zusammenhangs* (2015), sempre più concentrato sulla letteratura a tema storico, l'interesse da parte della ricerca, precedentemente incentrato sulla sua produzione cinematografica, si è spostato prevalentemente all'ambito letterario.

Oltre alla recente pubblicazione del primo volume dello *Alexander Kluge Jahrbuch*²⁹, che esamina la poetica klugiana da molteplici angolazioni, *Anti-Fernsehen* di Matthias Uecker e *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine* (2002) di Christian Schulte risultano tutt'oggi i principali punti di riferimento in ambito monografico. Altrettanto rilevanti per questo lavoro sono da ricordare le interviste rilasciate da Kluge stesso, prima fra tutte *Verdeckte Ermittlung* (2001), una conversazione con Christian Schulte e Rainer Stollmann incentrata sulla poetica del regista di Halberstadt e sul ruolo della storia all'interno della propria produzione.

Anche nel caso di Alexander Kluge è necessario ammettere che non esiste letteratura secondaria più completa e più avanguardistica di quella prodotta dall'autore stesso, attento a corredare le proprie opere letterarie di introduzioni e apparati critici.

Per una visione completa dello stato della ricerca è inoltre necessario citare gli incontri a tema mülleriano organizzati dalla *Internationale Heiner Müller Gesellschaft* di Berlino, che, nel corso degli ultimi anni, hanno supportato questa ricerca mettendo in luce aspetti fin'ora marginali all'interno della letteratura secondaria, come il rapporto fra Heiner Müller e le discipline artistiche diverse dal teatro, attraverso le numerose collaborazioni con Heiner Goebbels, Luigi Nono e la subcultura berlinese. Ulteriori fonti prese in considerazione per la stesura di questo lavoro sono le conversazioni e interviste svoltesi tra l'autrice stessa e Alexander Kluge, Frank Michael Raddatz e Christoph Rüter, che hanno permesso di approfondire e vedere sotto nuova luce la maschera mülleriana e la genesi delle interviste stesse.

²⁹ Langston, R., Martens, G., Pauval, G., Schulte, C., Stollman, R., (Hg.) *Vermischte Nachrichten. Alexander Kluge Jahrbuch*, Bd. I, V&R, Göttingen 2014.

1. Heiner Müller. Vita in due dittature

Il tema oggetto di questo lavoro propone un continuo confronto fra la vita privata, l'opera e il contesto storico e culturale in cui Heiner Müller è vissuto. Per tale ragione, si offre come punto di riferimento all'interno dell'analisi proposta, una sintesi della biografia dell'autore stilata e commentata dall'autore stesso che, già di per sé, offre una prima chiave di lettura alla poetica mülleriana e alla tesi che questo lavoro intende dimostrare. Si nota infatti da subito come le date fondamentali attorno alle quali ruota la vita del drammaturgo nato a Eppendorf e trasferitosi a Berlino Est già nel 1951 coincidono con i momenti cruciali che hanno segnato quello che Eric Hobsbawm ha definito il "secolo breve". Ancor di più è interessante notare come, all'interno della stessa schematizzazione per date fornita dallo stesso Müller che stiamo per leggere, il drammaturgo è il primo a porre l'accento sull'importanza della connessione tra la propria biografia e la storia, ponendo l'accento sui momenti cruciali che la rendono la propria esperienza privata e la propria produzione artistica inseparabili dalla storia della DDR.

Im Klappentext der Autobiographie heißt es:

"Heiner Müller, geboren 1929 in Eppendorf/Sachsen.

1944 Reichsarbeitsdienst. 1945 Volkssturm und amerikanische Gefangenschaft. Danach Angestellter im Landratsamt in Waren/Müritz in Mecklenburg. Ab 1951 in Ostberlin.

1954/1955 Wissenschaftliche Mitarbeit beim Schriftstellerverband der DDR.

Journalistische Tätigkeiten. 1957 Uraufführung der Lohndrucker. Seit 1958/1959

Mitarbeit am Maxim-Gorki Theater. 1961 Uraufführung Umsiedlerin. Verbot und

Ausschluss aus dem Schriftstellerverband. Mitarbeit am Berliner Ensemble und seit 1976

an der Volksbühne. 1959 Heinrich-Mann Preis mit Inge Müller. 1979 Müllheimer

Dramatiker Preis. 1985 Georg-Büchner Preis. 1986 Nationalpreis der DDR. 1990 Kleist-

Preis. 1991 Europäischer Theater Preis.

Ab Mitte 1990 Präsident der Akademie der Künste in Ostberlin".

Das sind die Eckdaten Ihrer Biographie. Aber wenn Sie selber in wenigen Punkten Ihr

Leben in der Retrospektive strukturieren müßten, welche Daten sind da für sie wichtig?

Das Geburtsdatum versteht sich von selbst. Ohne das gibt es keine anderen, aber das erste wichtige Datum ist 1933. Das zweite wichtige Datum ist 1945, das dritte ist 1953, das vierte 1961, das nächste 1968 und das nächste 1989. Das sind merkwürdigerweise alle historische Daten, die mit Geschichte zu tun haben, und das ist vielleicht das einzig Interessante an dem, was ich da versucht habe zu erzählen, die Verbindung einer Biographie mit der Geschichte eines Landes.³⁰

³⁰ W 12, p. 241. / Trad.: In poche parole la sua biografia si può definire così: "Heiner Müller, nato nel 1929 a Eppendorf/Sassonia. 1944 servizio militare per il Reich. 1945 Volkssturm [Milizia popolare] e prigionia americana. Dopo impiegato pubblico a Waren/Müritz in Mecklenburg. Dal 1951 a Berlino Est. 1954/1955 collaborazione scientifica per la Schriftstellerverband [Associazione degli Scrittori della DDR] della DDR. Attività giornalistica. 1957 prima rappresentazione di Lohndrucker. Dal 1958/1959 collaborazione con il Maxim-Gorki Theater.

Fra le date omesse che è necessario tener presenti e che verranno approfondite all'interno di questo lavoro, si annoverano già in questa sede il 1975, anno del primo soggiorno americano, e gli anni fra il 1990 e il 1995, segnati dalla fine della carriera da drammaturgo, dalla nascita dell'ultima figlia, Anna, e dalla scoperta del cancro all'esofago, che, in seguito a numerose operazioni, ha portato il drammaturgo alla morte il 30 dicembre 1995.

1961 prima rappresentazione di Umsiedlerin. Divieto e esclusione dalla Schriftstellerverband. Collaborazione con il Berliner Ensemble e, dal 1976, con la Volksbühne. 1959 Heinrich-Mann Preis con Inge Müller. 1979 Müllheimer Dramatiker Preis. 1985 Georg-Büchner Preis. 1986 Nationalpreis der DDR. 1990 Kleist-Preis. 1991 Europäischer Theater Preis. Dalla metà del 1990 presidente della Akademie der Künste a Berlino Est”.

Queste sono le date fondamentali della Sua biografia. Ma se dovesse Lei stesso strutturare una retrospettiva della Sua vita in pochi punti, quali sarebbero per Lei le date importanti?

La data di nascita, si capisce. Senza quella non ce ne sarebbero altre. Ma la prima data importante è il 1933. La seconda data importante è il 1945, la terza è il 1953, la quarta il 1961, la successiva il 1968 e la successiva il 1989. Impressionantemente, sono tutte date storiche, date che hanno a che fare con la storia e questo è forse l'unico aspetto interessante in quello che ho cercato di raccontare: il collegamento tra una biografia e la storia di una nazione.

1.1. Heiner Müller: conversazioni, interviste e videointerviste

Das schönste wäre ein Interview, das alle Fragen sammelt, auf die man überhaupt keine Antwort hat.³¹

Ancora a vent'anni dalla morte, il corpus delle interviste e conversazioni rilasciate dal drammaturgo di Eppendorf è tutt'ora oggetto di spoglio e in continua evoluzione, per tale ragione non è quantificabile in modo definitivo. Il primo distinguo che è necessario operare riguarda la differenza tra la ricerca bibliografica ancora in corso e la selezione di interviste e conversazioni operata per essere inserita come pubblicazione all'interno dell'opera di Heiner Müller.

I primi studi bibliografici riguardanti le interviste sono iniziati mentre il drammaturgo della DDR era ancora in vita e vedono tutt'oggi come punto di riferimento scientifico la Akademie der Künste di Berlino.

Nel 1994, Ingo Schmidt e Florian Vaßen nella prima *Bibliographie Heiner Müller (1948-1992)*³² attestavano un elenco incompleto di ben duecentosettanta conversazioni pubbliche, prendendo in considerazione anche numerose interviste rilasciate a giornali e riviste internazionali di cui Suhrkamp ha fatto uno spoglio, ma che non sono a tutt'oggi mai state trascritte per una raccolta o tradotte in tedesco per la pubblicazione.

Dieci anni più tardi, nel 2003, lo *Heiner Müller Handbuch*³³ di Hans-Thies Lehmann e Patrick Primavesi annoverava invece trecentosei interviste e conversazioni avvenute tra il 1950 e in 1995.

L'ultimo aggiornamento nella ricerca bibliografica si è registrato a distanza di ulteriori dieci anni. Nel 2013 Florian Vaßen, nella nuova *Bibliographie Heiner Müller*³⁴, ne conta cinquecentosessantotto, reperite in tutto il mondo, la maggior parte delle quali sono oggi presenti unicamente presso l'archivio della Akademie der Künste (Berlino). Come è lo stesso Vaßen a sottolineare, il notevole aumento di materiale archiviato negli

³¹ MP3. / Trad: La cosa più bella sarebbe un'intervista che raccoglie tutte le domande alle quali non si ha alcuna risposta.

³² Schmidt, I., Vaßen, F., *Bibliographie Heiner Müller (1948-1992)*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1993.

³³ Lehmann, H.-T., Primavesi, P., *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2003.

³⁴ Vaßen, F., *Bibliographie Heiner Müller*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013. Tale bibliografia, insieme allo *Heiner Müller Archiv* della Akademie der Künste (Berlino) è da considerarsi come punto di riferimento per tutti i dati riguardanti le interviste citate.

ultimi dieci anni è dovuto sia all'apporto delle numerose conversazioni in lingue diverse dal tedesco e mai tradotte per la pubblicazione letteraria, che al reperimento di numerose fonti audio e video avvenuto attraverso gli anni.

Ben diversa dai dati bibliografici è la vicenda editoriale delle interviste di Heiner Müller che, come si approfondirà in questo lavoro, sono state riconosciute come una sezione a sé stante dell'opera del drammaturgo di Eppendorf, suscitando interesse, quanto suoi drammi teatrali, già mentre Müller era in vita. A partire dagli anni '80, la carriera mülleriana di *Interviewkünstler* si è sviluppata in maniera indipendente, parallelamente alla produzione per il teatro, similmente a quanto si potrebbe attestare riguardo ai frammenti in prosa e alla lirica.

Oltre ai circa sessanta testi teatrali, Heiner Müller è infatti autore di più di ottanta poesie³⁵, numerosi brevi testi in prosa, più di quattordici traduzioni e circa quaranta recensioni scritte tra il 1950 e il 1977. Parallelamente alla produzione artistica, nel 1957 compare sul quotidiano socialista "Neues Deutschland" *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, la prima intervista a Müller. Due anni più tardi segue la seconda intervista, su "Neue Deutsche Literatur", rivista con cui Müller collaborava già dal proprio arrivo a Berlino.

Come attesta Florian Vaßen nella aggiornata *Bibliographie Heiner Müller*, durante gli anni '60 le interviste al giovane autore del *Lohndrucker* (1956) sono sporadiche, anche in seguito al caso *Umsiedlerin* del 1961, che causò l'espulsione dell'autore dall'Unione degli Scrittori (Deutscher Schriftstellerverband) e il divieto di lavoro nella DDR per più di un decennio. Durante i dieci anni di silenzio sui palcoscenici della Germania orientale, i principali interlocutori di Heiner Müller intervistato sono le riviste "Sinn und Form" e "Theater der Zeit", Radio-DDR e la Akademie der Künste (Berlino Est).

Dalla metà degli anni '70, periodo in cui il drammaturgo inizia ad esplorare il mondo al di fuori della DDR e a mettere in scena le proprie opere nella BRD, che il numero di conversazioni pubbliche aumenta marcatamente. I temi cominciano ad estendersi, dalla situazione tedesca alla politica e al teatro internazionali e ciò è dovuto principalmente alla nuova varietà degli intervistatori e degli interlocutori di altrettanto respiro internazionale, ne sono un primo esempio le lunghe videointerviste americane con la germanista Betty Weber e i suoi studenti durante i Workshop presso la University of Texas (Austin).

³⁵ Recentemente pubblicate in edizione critica a cura di Kristin Schulz. Müller, H., *Warten auf Gegenschräge*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2014.

Lentamente Müller costruisce la propria immagine pubblica anche attraverso le interviste, risultando allo stesso tempo, un autore in grado di imporsi nel panorama artistico internazionale e un acuto, quanto provocatorio, profeta della catastrofe. A conferma di tale immagine pubblica, come si è accennato, esce già nel 1982 la prima raccolta intermediale di materiale mülleriano, contenete cinque interviste e conversazioni, con il titolo di *Rotwelsch*³⁶. A partire dal titolo, un termine, che nel tedesco del tardo medioevo indicava il linguaggio in codice della malavita, si tratta di una vera e propria dichiarazione di poetica da parte dell'autore di *Hamletmaschine*, che nei ventinove "estratti di materiale" selezionati per la Merve Verlag, tra le quali compaiono le interviste *Walls/Mauern*, *Mich interessiert der Fall Althusser*, *Schreiben aus Lust an der Katastrophe*, e la lirica in risposta alla filosofia della storia di Walter Benjamin, *Der glücklose Engel* si esprime riguardo al teatro, alla DDR e alla propria epoca storica, fornendo un primo spunto per un'analisi critica della civiltà contemporanea.

È in questo stesso periodo che Müller trova, nella Germania Ovest, il suo primo interlocutore fisso, ovvero Frank Michael Raddatz (1956), al quale rilascerà una serie di undici interviste, principalmente per la rivista "TransAtlantik", nove delle quali sono state pubblicate dallo stesso intervistatore nei due volumi *Jenseits der Nation* (1989) e *Zur Lage der Nation* (1990) presso il Rothbuch Verlag di Berlino.

La fortuna editoriale dell'*Interviewkünstler* Müller è ormai in continua ascesa, e le interviste sono state riconosciute a pieno titolo come un aspetto della sua produzione letteraria. A dimostrarlo ulteriormente è la selezione di cinquantatré conversazioni, tra le più significative ed emblematiche concesse dal drammaturgo di Eppendorf, che porta il titolo di *Gesammelte Irrtümer*, una raccolta di "errori" e profezie del cosiddetto oracolo della DDR pubblicata in tre volumi da Verlag der Autoren, rispettivamente nel 1986, 1990 e 1994, che scaraventa brutalmente sul lettore le contraddizioni dell'epoca contemporanea.

È in questo contesto che prende forma la serie di videointerviste che occuperà la seconda parte di questo lavoro e che vede come protagonisti il drammaturgo di Eppendorf e il regista e autore televisivo Alexander Kluge (1932). Molte delle conversazioni tra Müller e quello che è stato il suo più celebre intervistatore fisso sono state trasmesse dalla televisione tedesca già a partire dal 1988.

Dopo la morte di Müller, una selezione di diciassette interviste tra i due è stata pubblicata da Kluge in forma scritta nei due volumi *Ich schulde der Welt einen Toten* (1995) e *Ich bin ein Landvermesser* (1996), presso la Rotbuch Verlag, ovvero la stessa

³⁶ Müller, H., *Rotwelsch*, Merve, Berlin (West), 1982.

casa editrice che ha curato i volumi di conversazioni tra Müller e Raddatz, costituendo tutt'oggi quello che potrebbe essere definito il testamento letterario dell'autore di *Hamletmaschine*.

Da citare come ultima delle interviste pubblicate da Müller in vita, anche se non vi appartiene legittimamente come genere testuale, è l'autobiografia dell'autore stesso, pubblicata nel 1992 con il titolo di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*³⁷. Come si è avuto modo di approfondire, l'opera è infatti strutturata come un unico e ininterrotto dialogo dell'autore con se stesso, profondamente distante da un'ultima confessione e assai più simile a un ultimo "errore".

L'edizione in undici volumi dell'opera di Heiner Müller curata da Frank Hörnigk e pubblicata sotto il titolo di *Werke* dall'editore Suhrkamp si è conclusa nel 2008 con la più completa edizione di conversazioni mülleriane, raccogliendo in tre tomi sotto il nome di *Gespräche* una selezione di centocinquantasette interviste e conversazioni, per la maggior parte rilasciate a giornali o interlocutori tedescofoni, avvenute fra il 1965 e il 1995³⁸.

È importante sottolineare, a conferma dell'impossibilità di accertare il numero concreto di interviste rilasciate da Müller già testimoniata da Schmidt e Vaßen, che le selezioni di interviste e conversazioni operata da Suhrkamp e da Verlag der Autoren sono in parte differenti, sebbene si occupino entrambe in gran parte dei *Gespräche* avvenuti dagli anni '80 alla morte dell'autore, e che il secondo e terzo volume dei *Gesammelte Irrtümer* contengono ben ventinove colloqui che non compaiono nei *Werke*.³⁹

Di grande interesse ai fini di questo lavoro, poiché unica fonte contenutisticamente paragonabile alle interviste con Kluge, e dimostrazione della continua evoluzione della ricerca bibliografica precedentemente analizzata, è l'ultima pubblicazione che ha per oggetto le interviste di Müller, ovvero la raccolta di trentasei ore

³⁷ 1500 copie vendute. Fonte: Müller-Schwefe, Suhrkamp Verlag, 2016.

³⁸ Rispettivamente, *Gespräche 1* (1965-1986), *Gespräche 2* (1987-1990) e *Gespräche 3* (1991-1995). 5000 copie vendute. Fonte: Müller-Schwefe, Suhrkamp Verlag, 2016.

³⁹ All'interno di *Gesammelte Irrtümer 2: Das Wiederfinden der Biographien nach dem Faschismus. Gespräch mit Matthias Langhoff und anderen, Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren. Kolloquium in der Volksbühne Berlin, Man muß nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz, Atlantis Extra. Gespräch mit Gisela Kayser, Michael SchWelling, Eberhard Sens, Am Anfang War... Ein Gespräch unter der Sprache mit Rick Takvorian, Ich glaube an Whisky*. All'interno di *Gesammelte Irrtümer 3: Ein Plädoyer für den Widerspruch, Nicht Einheit sondern Differenz, Es kommen viele Leichen zum Vorschein, Ohne Hoffnung, ohne Verzweiflung, Jetzt sind wir nicht mehr Glaubwürdig, Jetzt ist da eine Einheitssoße, Eine Tragödie der Dummheit, Bautzen oder Babylon, Was wird aus dem größeren Deutschland, Ich bin kein Held, das ist nicht mein Job, Das Scheitern, das den Siegern bevorsteht, Das war fast unvermeidlich, Drogenbekämpfung, Die Küste der Barbaren, Ich war und bin ein Stück der DDR-Geschichte, Die Hysterie der Macht, Erklärung, Stalingrad war eigentlich das Ende der DDR, Geschichtssprünge*.

di materiale audio originale e in gran parte inedito, *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972-1995* pubblicata nel 2011 a cura di Kristin Schulz⁴⁰.

Tenendo presenti i dati biografici e bibliografici come coordinate e punti di riferimento all'interno dell'inesauribile e multiforme produzione mülleriana, è adesso possibile addentrarsi in quelli che rappresentano i temi centrali di questo lavoro.

Ciò che ci appare in primo luogo come fondamentale è tentare di contestualizzare il corpus testuale oggetto di analisi nel genere letterario dell'intervista, cercando di fare risaltare, sia gli elementi di maggior coerenza, che gli aspetti contrastanti, al fine di dimostrare l'importanza contenutistica e l'unicità formale del caso Heiner Müller.

⁴⁰ 1000 esemplari, tutti venduti. Fonte: Alexander Wewerka, Alexander Verlag, 2016.

1.1.1. Gli interlocutori

“Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren”⁴¹, dichiara Müller in una conversazione pubblica alla Volksbühne di Berlino (Est) nel 1981, riguardo alla necessità di rinnovarsi in ogni opera, senza ricalcare materiale o temi già utilizzati, e rivelando allo stesso tempo una forte permeabilità nei confronti del pubblico e degli eventi, in grado di portarlo ad una continua metamorfosi in direzioni nuove e, almeno apparentemente, inesplorate. Sappiamo, alla luce delle numerose citazioni e autocitazioni, come tale intento si realizzi unicamente in parte, poiché Müller, con tecniche e forme sempre diverse, e dunque modificando costantemente i mezzi espressivi, indaga con determinazione inesauribile su temi costanti.

La stessa dichiarazione, come si è già avuto modo di riscontrare, è applicabile anche alla sua maschera di *Interviewkünstler*, infatti le conversazioni pubbliche mülleriane variano di spessore e contenuto con il variare degli interlocutori, innumerevoli nel corso dei decenni.

Per quanto riguarda i media e la carta stampata occidentali, la maggior parte delle conversazioni pubbliche mülleriane antecedenti al 1989 avvengono in occasione della rappresentazione di una sua opera e trattano perciò principalmente della sua produzione letteraria. Questo è il principale contenuto di numerose brevi interviste pubblicate sul quotidiano “Frankfurter Rundschau” o sul settimanale “Der Spiegel”, con l’intento specifico di fornire al pubblico occidentale i mezzi rudimentali con cui approcciarsi agli spettacoli teatrali dell’oscuro e provocatorio drammaturgo di Berlino Est.

Il secondo aspetto in grado di risvegliare nel pubblico e nella critica della Repubblica Federale un interesse nei confronti di Heiner Müller è la sua condizione di caso particolare, in quanto testimone e portavoce della DDR al di fuori dei suoi confini, senza dunque appartenervi del tutto.

“Waren Sie privilegierter, Heiner Müller?”⁴² è uno degli interrogativi costanti che vengono posti al *Grenzgänger* Müller, costituendo uno dei principali motivi di interesse nei suoi confronti da parte dei giornali e del pubblico stranieri ancora negli anni ’90, oltre ad essere il titolo vero e proprio della conversazione pubblica con Robert Weichinger dedicato alla fine della storia in seguito alla caduta del Muro di Berlino e allo sgretolarsi della Repubblica Democratica Tedesca.

⁴¹ GI 2, p. 22.

⁴² Trad.: Lei era un privilegiato, Heiner Müller?

A partire dal 1989, il presente invade le conversazioni pubbliche del drammaturgo della DDR con nuovi interrogativi:

Wie stehen Sie zur Revolution in der DDR? Wie stehen Sie zur Wiedervereinigung?⁴³

Come sarà lo stesso Müller a sottolineare ironicamente con Alexander Kluge, le testate internazionali si affollano intorno al noto interlocutore della DDR per porre le domande che al momento sono sulla bocca di tutti, ovvero l'opinione sulla riunificazione tedesca e, come si è avuto modo di affrontare, la veridicità delle accuse di essere stato un collaboratore informale.

Come ben evidenzia Sascha Löschner⁴⁴, alla luce della ripetitività delle domande, Müller non coglie l'occasione per rinnovarsi, per difendersi o per sottoporre al pubblico dei mass media degli interrogativi più alti. Anzi, il poeta-filosofo della DDR si chiude in sé stesso, si limita a fornire risposte altrettanto ripetitive, al punto da diventare clichés, indossando la maschera evitante e irriverente che, di fatto, affida al silenzio i contenuti profondi della conversazione⁴⁵.

A partire dagli anni '70, oltre a quelle di giornalisti e dei media, sia tedeschi che internazionali, tra le firme di coloro che hanno sfidato l'*Interviewkünstler* della DDR, spiccano quelli di intellettuali e germanisti come Susan Sontag e Wolfgang Storch e Georg Gysi, l'avvocato degli scrittori della DDR, funzionario della SED, ed esponente del partito di stampo socialista tedesco fondato nel 2007, *DIE LINKE*, illustri colleghi, attori e collaboratori come Ulrich Mühe, Fritz Marquardt, Jean Jourdheuil, Oliver Ortolani e Alexander Weigl. Ciascuno dei nomi appena citati, insieme a moltissimi altri, meriterebbe di essere approfondito specificamente, sia per offrire una spiegazione più dettagliata i temi e gli obiettivi scelti per le conversazioni con Müller, che per rendere il giusto spessore artistico e politico delle conversazioni stesse.

Indubbiamente, un'analisi delle interviste che tenesse conto nel suo complesso del variare dell'approccio nei confronti dei principali temi affrontati in base ai diversi interlocutori del drammaturgo di Eppendorf sarebbe di notevole interesse, in particolar modo considerando il materiale internazionale presente nello Heiner Müller Archiv della Akademie der Künste di Berlino, ancora in fase di spoglio. Ai fini della ricerca oggetto di questo lavoro, nella necessaria disamina dei principali interlocutori di Heiner Müller, sarà

⁴³ *Garather Gespräch*.

⁴⁴ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002, pp. 74-77.

⁴⁵ HMA 3214.

necessario limitarsi a considerare quelli che maggiormente si prestano ad un confronto con le conversazioni oggetto di analisi negli ultimi capitoli del presente volume. Numerose sono le conversazioni d'autore vedono come protagonisti il drammaturgo di Eppendorf a confronto con altri artisti, dando vita a dei veri e propri simposi sul teatro e sull'arte; ne sono un esempio i dialoghi con lo scrittore e drammaturgo Horst Laube (1939-1997), che, oltre ad essere l'interlocutore di conversazioni come *Literatur ist dazu da, dem Theater Widerstand zu leisten* o *Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben* e *Drei Frage von Horst Laube*, è stato uno dei principali responsabili della diffusione delle opere mülleriane nella Germania occidentale.

Insieme ad Ulrich Dietzel, archivista della Akademie der Künste di Berlino (Ovest) che interroga Müller sulla maschera di artista dell'intervista, prima di divenirne collaboratore in seguito alla riunificazione tedesca e alla conseguente riunificazione delle due Akademie der Künste della "two-hearted city"⁴⁶, meritano indiscutibilmente una menzione particolare fra gli intervistatori occasionali l'autore e regista tedesco Harun Farocki (1944-2014) e il critico francese Sylvère Lotringer (1938), ai quali Müller affida le più alte definizioni di poetica contenute all'interno delle sue conversazioni pubbliche.

*Mich interessiert die Verarbeitung von Realität*⁴⁷, incentrata sul cinema e sul confronto culturale tra oriente e occidente, oltre a risultare indispensabile per un'analisi del rapporto del drammaturgo della DDR con gli USA e le correnti artistiche internazionali, rappresenta uno dei pochi casi in cui Müller inverte letteralmente i ruoli prefissati della conversazione pubblica, divenendo l'intervistatore di Farocki, e impostando un dialogo sulla poetica, che verrà proseguito all'interno delle interviste con Alexander Kluge:

HM: Ich hab die Sprache eigentlich noch nie bemerkt. Was meinst du mit "poetisierend"?
F: [...] Wir sind ein Text, und wir haben eine Struktur, und wir machen dies deutlich, wir sprechen von unserer Beschaffenheit.

HM: Du meinst "poetisierend" nicht als Qualität?⁴⁸

Di grande valore artistico e contenutistico è la versione originale in lingua inglese della più volte citata *Ich glaube an Konflikt. sonst glaube ich an nichts*, pubblicata per la prima volta in inglese con il titolo di *Walls/Mauern*⁴⁹ sulla rivista "The German Issue".

⁴⁶ W 8, p. 372.

⁴⁷ W 11, p. 158.

⁴⁸ W 11, p. 159 / Trad.: HM: non mi sono mai accorto di una simile sensibilità per il linguaggio. Cosa intendi con "poeticizzante"? F: [...] Un linguaggio, un testo che si esibisce come artefatto, mostrando la sua struttura, il suo portato retorico. HM: Con "poeticizzante" non intendi un suo livello qualitativo? Da Müller, H., *Tutti gli errori*, p. 60.

⁴⁹ Lotringer, S., *Walls/Mauern*, in "The German Issue", Vol. IV, N. 2, 1982.

Qui Sylvère Lotringer colloca l'incontro con Heiner Müller come il primo di cinque saggi, intervallati da opere di arte figurativa volte a rappresentare il terrorismo e i muri della storia, che vedono come autori e protagonisti un'importante costellazione dell'"universo-Müller", ovvero alcuni tra gli intellettuali, i personaggi storici e gli artisti contemporanei che maggiormente hanno contaminato la sua poetica, contribuendo a rendere il materiale mülleriano un'espressione di conflitti attraverso l'intermedialità: Joseph Beuys, Michel Foucault, Christo, Christa Wolf, Walter Abish, Alexander Kluge, Paul Virilio, Ulrike Meinhof, William Burroughs, Jean Baudrillard, Hans Magnus Enzensberger, Maurice Blanchot, Hans Jürgen Syberberg, Heidegger, André Gorz e Helke Sander.

Del 1988 è invece la seconda conversazione pubblica tra Müller e Lotringer. *How German is it?*⁵⁰, tutt'ora inedita in tedesco e non casuale citazione del titolo della cronaca familiare postmoderna di Walter Abish⁵¹, affronta l'agonia della DDR e del ruolo di privilegiato *Grenzgänger* dell'autore di *Hamletmaschine* ben prima che questi temi divengano il pane quotidiano delle sue conversazioni pubbliche.

Ipotizzando una probabile capitolazione del blocco sovietico, e quindi della stessa Repubblica Democratica Tedesca, Lotringer interroga "il vampiro della storia" Müller sul futuro, sia del paese, che della sua produzione artistica, intuendo ancora una volta prima degli altri, oltre all'inscindibile legame tra la lingua e la storia, la profonda simbiosi tra Müller e la propria patria di elezione e la ripercussione degli eventi storici sulla sua carriera come drammaturgo, se non la sua definitiva conclusione, in seguito ad un'improvvisa afasia:

SL: Do you think your language will have to change accordingly?

HM: It's like being a butcher and finding yourself among vegetarians...

SL: Running out of blood, eh...

HM: That's right. (*laughs*) Let me get some whiskey (*brings the bottle*).⁵²

I due dialoghi tra Müller e Lotringer, che meriterebbero di essere approfonditi con un'analisi a sé stante, verranno più volte ripresi all'interno di questo lavoro, come avverrà con numerose conversazioni pubbliche che anticipano o ampliano i contenuti delle videointerviste al centro della nostra ricerca. Da citare in questa sede, poiché di grande rilievo, sono invece i dialoghi fra Heiner Müller e la allora direttrice del Berliner

⁵⁰ HMA 3106 / Trad.: SL: Pensi che il tuo linguaggio dovrà cambiare di conseguenza? HM: è come essere un macellaio che si trova in mezzo a dei vegetariani SL: Sta finendo il sangue, eh...HM: è vero (*ride*). Fammi prendere un po' di whisky (*prende la bottiglia*).

⁵¹ Abish, W., *How German is it*, 1980. Vincitore del Premio PEN/Faulkner.

⁵² HMA 3106.

Ensemble Ruth Berghaus. La coreografa e moglie del compositore Paul Dessau svolse un importante funzione nella carriera di Müller, contribuendo alla sua riabilitazione tra gli intellettuali della DDR con la riassunzione al Berliner Ensemble dopo lo scandalo della *Umsiedlerin* (1961) e destituendolo definitivamente dal ruolo di drammaturgo per il teatro di Bertolt Brecht dopo il mancato rientro dagli Stati Uniti nei tempi previsti dal *Reisevisum*.

1.1.2. L'inventore delle interviste: Frank Michael Raddatz

Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muss die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.⁵³

Il vero protagonista fra gli interlocutori mülleriani, insieme ad Alexander Kluge, nonché suo diretto concorrente, è però la firma di “Theater der Zeit” e “Lettre International”, Frank Michael Raddatz (1956). Pubblicista di Hannover, professore di Germanistica presso le università di Mainz, Düsseldorf e Colonia, Raddatz è l'autore di *Dämonen unterm roten Stern* (1991), ovvero del primo testo monografico di letteratura secondaria che analizza l'opera e la figura di Heiner Müller contestualizzandolo come poeta di livello internazionale, costituendo, di fatto, la prima proposta di collocare il drammaturgo della DDR tra i classici della letteratura tedesca.

Similmente a quanto verrà detto riguardo al rapporto con Alexander Kluge, Heiner Müller costituisce per Raddatz, già a partire da *Dämonen unterm roten Stern*, l'epicentro della sua produzione scientifica e letteraria, e lo resterà anche dopo il 1995, come dimostrano i già citati saggi pubblicati all'interno di *Die Lücke im System. Philoktet*⁵⁴, la prima monografia incentrata sulla figura di Heiner Müller in rapporto al protagonista del dramma *Philoktet*, e *Reality strikes back. Die Tage vor dem Bildersturm*, in cui il pubblicista di Hannover inserisce il “caso Müller” all'interno dell'indagine sulla sottile linea di confine tra realtà e finzione nell'ambito del teatro contemporaneo,

⁵³ JN, p. 31 / Trad: La necrofilia è amore per il futuro. È necessario accettare la presenza dei morti come interlocutori o interferenze nel dialogo. Il futuro nasce solamente dal dialogo con i morti.

⁵⁴ Storch, W., Ruschkowski, C., (Hg.), *Die Lücke im System. Philoktet Heiner Müller Werkbuch*, Recherchen 24, Theater der Zeit Verlag, Berlin 2005.

definendo per la prima volta, a dieci anni dalla pubblicazione delle interviste, il dialogo con i morti come performance.

Se le circa dieci conversazioni avvenute tra i due interlocutori, comparse per la prima volta su “TransAtlantik”, versione tedesca del “New Yorker” fondata da Hans Magnus Enzensberger, e parzialmente confluite nei due volumi intitolati, per volere dello stesso Müller⁵⁵, *Zur Lage der Nation e Jenseits der Nation*, risentono notevolmente di quella che allora venne definita in ambito scientifico come “eine geschickt eingefädelt e Werbemaßnahme”⁵⁶, esse rappresentano allo stesso tempo il più alto esempio di analisi sociopolitica all’interno dei dialoghi mülleriani.

A differenza del caso posto al centro di questo lavoro, è interessante innanzi tutto notare come i due interlocutori, profondamente legati da ideali politici, studi letterari e filosofici comuni – è proprio Raddatz, ad esempio, ad analizzare i drammi mülleriani utilizzando come chiave di lettura per l’approccio storico il pensiero di Walter Benjamin – esprimano anagraficamente e geopoliticamente il profondo conflitto interno che segna la storia tedesca del secondo dopoguerra, offrendo con le interviste l’interessante prospettiva di osservazione di due generazioni a confronto, divise dalla Cortina di Ferro e da un rapporto inevitabilmente diverso nei confronti delle utopie e delle ideologie politiche, in via di decomposizione su entrambi i fronti del Muro, ma con esiti e modalità profondamente contrastanti.

Allo stesso tempo, è proprio la differenza generazionale a rendere le conversazioni oggetto di questo capitolo uniche nel proprio genere, poiché frutto di un rapporto personale che molto ha in comune con la relazione maestro-discepolo, posta alla base dei dialoghi socratici.

*Das Label – Müller/Raddatz im Gespräch*⁵⁷ è il titolo dato dal pubblicista di Hannover all’articolo che descrive la genesi e l’evoluzione delle proprie conversazioni mülleriane, rivendicando il copyright di un prodotto giornalistico, artistico e filosofico unico nel proprio genere e mai replicato in altri contesti da entrambi gli interlocutori.

“Das ist der Mann, der meine Interviews erfindet!”⁵⁸

D’altro canto, è con queste parole che Müller presenta Raddatz alla scultrice Rebecca Horn (1944) all’inizio degli anni ’90, dichiarandolo lo scopritore della sua maschera da *Interviewkünstler*.

⁵⁵ MP3, p. 133.

⁵⁶ MP3, p. 132 / Trad.: Una trovata pubblicitaria di grande qualità.

⁵⁷ Ibid. “Il marchio di produzione – I dialoghi Müller/Raddatz”

⁵⁸ MP3 p. 130. / Trad.: Questo è l’uomo che ha inventato le mie interviste.

Il pubblicista di Hannover, oltre ad essere il primo interlocutore fisso del drammaturgo di Eppendorf, è infatti il primo a cogliere il potenziale esplosivo dell'*habitus* mülleriano di *Interviewkünstler* come prodotto letterario e filosofico indipendente dalle opere teatrali, in grado di vivere di luce propria, sia dal punto di vista contenutistico, che dal punto di vista estetico, nonché editoriale. I due volumi che raccolgono i primi dieci prodotti della “Label – Müller/Raddatz”, infatti, sono stati tradotti in ben cinque lingue già nel primo anno successivo alla prima edizione tedesca presso la Rotbuch Verlag⁵⁹ e rappresentano una pietra miliare per l'*Interviewkünstler* Müller, proprio nel momento storico e privato in cui la sua immagine pubblica stava prendendo il sopravvento sulla produzione drammatica.

Se, come stiamo per vedere, ci troviamo davanti ad un corpus che, dal punto di vista contenutistico, rappresenta una delle più alte vette delle interviste mülleriane come “interviste d'autore”, paragonabile, per la forte valenza politica e di analisi storico-sociale del contenuto, con le già citate interviste corsare del profeta del cinema italiano Pier Paolo Pasolini, è altrettanto interessante notare come l'esperienza di *Zur Lage der Nation* e *Jenseits der Nation* costituisca allo stesso tempo l'esempio più alto e coerente di aderenza tra la maschera mülleriana in ambito letterario, politico e mediatico.

Sarà lo stesso Raddatz a raccontare a Kristin Schulz⁶⁰ e alla sottoscritta⁶¹ la genesi e la gestazione delle proprie conversazioni pubbliche con l'artista dell'intervista della DDR, da lui definito come una “Medien-Star”⁶², colto all'apice del successo, sia mediatico che teatrale, della maschera pubblica da icona e oracolo degli anni '80, punto di riferimento della subcultura berlinese e filosofo del conflitto di fama internazionale. Lo Heiner Müller che viene descritto dal protagonista di questo capitolo, ritratto a filosofeggiare nei fumi dell'alcol in compagnia del musicista pop tedesco Udo Lindenberg, o ad addebitare costosissimi sigari e whisky pregiati sul conto della rivista *TransAtlantik* nei più cari alberghi europei, è infatti perfettamente coerente con l'immagine del poeta maledetto della Germania orientale descritto da Wolfgang Müller in *Berliner Subkultur 1979-1989* e nei documentari di Christoph Rüter. *Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show*, una conversazione incentrata sul piacere e sull'implosione della cultura occidentale, succube della brama di possesso, si apre con un chiaro esempio di quanto appena descritto, attraverso le parole del privilegiato

⁵⁹ In italiano: Castellani, L., *Sullo stato della nazione*, Feltrinelli, Milano 1990. Il volume è stato tradotto anche in francese, bulgaro, giapponese, croato, serbo, spagnolo, e, successivamente, anche in russo, si veda MP3, p. 133.

⁶⁰ Ibid., p. 132.

⁶¹ Conversazione con Raddatz 20 aprile 2015.

⁶² MP3, p. 133.

Grenzgänger, che definisce “una barbarie” l’assenza di un tagliasigari adeguato per gli Havana:

R: Heiner Müller, Sie leben zu fast gleichen Teilen im Osten und Westen. Läßt sich die Fähigkeit zum Genuß unabhängig von politischen Systemen, unabhängig von Geld diskutieren?

HM: Man merkt die Aussichtslosigkeit einer solchen Debatte schon daran, dass einem in diesem Hotel, also dem Westberliner Interconti, für eine Monte Christo Nr. 1 –eine sehr gute Zigarre – auf einem goldenen Pappteller ein Zigarrenabschneider hingelegt wird, der überhaupt nicht geeignet ist zum Abschneiden von Havannas. [...] Das ist die nackte Barbarei.⁶³

La maschera con cui il drammaturgo di Eppendorf sceglie di farsi rappresentare dal suo primo interlocutore fisso, e gli argomenti trattati, che spaziano dai fondamentalismi religiosi, al terrorismo, attraverso il fallimento sul nascere dell’idea di Comunità Europea e l’imminente avvento del Terzo mondo, in quanto unica realtà ancora non stordita dal benessere apparente, appaiono tanto provocatori da essere protagonisti di un seminario universitario dal titolo “Tabuverstöße in den Medien. Die Gespräche Müller/Raddatz”⁶⁴, di cui lo stesso pubblicitista di Hannover è stato ospite.

È infatti proprio con Raddatz che Müller sceglie di scomporre e destabilizzare i totem e i tabu della società occidentale, sia in ambito storico e politico, che culturale, in perfetta continuità con quanto già intrapreso nel 1982 all’interno di *Rotwelsch*, con il quale condivide l’impatto esplosivo dei contenuti.

Gli ambiti di conversazione sui quali i due interlocutori si sono incontrati, già prima di intraprendere il progetto delle interviste, è quello dell’analisi politica e sociale e, inevitabilmente, come si evince già dai titoli attribuiti alle conversazioni *Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show* e *Die Reflexion ist am Ende. Die Zukunft gehört der Kunst*, del contrastato, e ormai inconciliabile, rapporto fra arte e storia, e in particolar modo tra arte e mercato, analizzato principalmente attraverso il teatro.

⁶³ LN, p. 59 / Trad.: R: Heiner Müller, lei vive quasi equamente nell’Est e nell’Ovest. È possibile discutere dell’attitudine verso il piacere al di là di sistemi politici, indipendentemente dal denaro? HM: Questo dibattito è privo di sbocchi. Lo si nota già dal momento in cui in questo Hotel, l’Interconti di Berlino Ovest, per un Monte-Christo N. 1, un sigaro molto buono, viene portato su un piattino di carta dorata un tagliasigari totalmente inadatto per tagliare gli Havana. [...] Questa è la vera barbarie.

⁶⁴ MP3, p.132 / Trad.: “Lo scontro con i tabu all’interno dei media. Le conversazioni Müller/Raddatz”.

Il postulato attorno al quale ruota l'intero corpus al centro di questo capitolo si rifà, non a caso, alla citazione brechtiana, appartenente a quello che il drammaturgo della DDR ha definito lo "Jahrhunderttext"⁶⁵ del '900:

WIE FRÜHER GEISTER KAMEN AUS VERGANGENHEIT/ SO JETZT AUS DER ZUKUNFT EBENSO.⁶⁶

L'attualità dell'affermazione contenuta in *Der Untergang des egoisten Fatzer*, ripresa più volte da Müller per esprimere l'invasione dell'economia e del sistema sociale occidentali subita da parte della DDR alla fine degli anni '80, è la chiave attraverso la quale leggere i dialoghi filosofici e politici oggetto di questo capitolo, svolti nel perpetuo intento di creare un dialogo tra passato e futuro, che invadono il presente con eguale energia.

Man muss die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen.⁶⁷

Si legge infatti nella conversazione dal titolo emblematico *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft*, una rilettura in forma dialettica dell'angelo della storia benjaminiano, del quale già troviamo una prima interpretazione nel GLÜCKLOSER ENGEL del 1958:

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, [...] während vor ihm sich die Zukunft staut. [...] Auf dem schnell verschütteten Steheplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem.⁶⁸

Se questa è la precisa intenzione dell'artista dell'intervista di Berlino Est, è allo stesso tempo necessario leggere il corpus letterario oggetto di questo capitolo come il naturale

⁶⁵ W9, p. 309.

⁶⁶ JN, p. 61 / Trad.: SE PRIMA GLI SPETTRI VENIVANO DAL PASSATO/ OGGI VENGONO ALTRETTANTO DAL FUTURO.

⁶⁷ JN, p. 31. Trad.: I morti devono essere dissepelliti, ancora e ancora, poiché solo attraverso di loro si può comprendere il futuro.

⁶⁸ W 1, p. 53. / L'ANGELO SENZA FORTUNA. Dietro a lui un'alluvione di passato depone detriti su ali e spalle, con un rumore come di tamburi sepolti, mentre davanti a lui s'ingorga il futuro, gli schiaccia gli occhi facendoli esplodere come astri, muta la parola in bavaglio sonoro, lo soffoca col suo stesso respiro. Per qualche tempo lo si vede ancora battere le ali, si sente nel fruscio la caduta dei massi - sporadica al suo rallentare - davanti sopra dietro a lui, più forte quanto più veemente è l'inutile movimento. Poi su di lui si chiude l'attimo: nello spiazzo subito sepolto, l'angelo senza fortuna si arresta, attendendo la storia nella pietrificazione di volo sguardo respiro.

proseguo dell'analisi della poetica mülleriana proposta da Raddatz all'interno di *Dämonen unterm roten Stern*.

Il volume pubblicato da Metzler nel 1991 si concentra infatti sulle opere mülleriane degli anni '70, ponendo l'esperienza privata della storia da parte del drammaturgo della DDR come chiave di lettura per i testi dal contenuto politico. L'accento è tuttavia fortemente posto sul personaggio pubblico Heiner Müller, e ancor di più sulle sue qualità di icona intellettuale, offrendo una lettura di respiro filosofico, in grado di leggere l'analisi delle opere teatrali come critica della civiltà.

Tuttavia, il parallelo con l'esperienza privata risulta costante all'interno della tesi di Raddatz, in cui la poetica mülleriana del terrore e della catastrofe viene ricondotta all'ossessione della violenza e del tradimento, legati, ai traumi infantili origine storica e familiare.

Per stessa ammissione del pubblicista di Hannover⁶⁹, che si pone in tal modo direttamente speculare rispetto alla posizione di Alexander Kluge, legato al drammaturgo di Eppendorf in primo luogo per la sua poetica basata sul frammento e sulla laconicità, ad interessarlo riguardo a Müller è stata, infatti, innanzitutto l'esplosiva valenza politica dei suoi testi per il teatro, considerando *Hamletmaschine*, *Der Auftrag* o *Germania Tod in Berlin* al di là del palcoscenico, come testi da leggere e analizzare⁷⁰. Questo costituisce il principale presupposto delle conversazioni stesse.

Come si evince a partire dai titoli dei due volumi, che raccolgono gran parte dei dialoghi tra Müller e Raddatz, l'intento con cui le conversazioni sono state programmate è infatti quello di analizzare la storia tedesca del ventesimo secolo, prendendola come punto di riferimento per giungere ad un esame della stessa civiltà contemporanea, confrontandola con il passato, grazie ad un continuo "dialogo con i morti". Ciò si realizza, da un lato, attraverso la cruda disamina della realtà della DDR negli anni della sua lenta agonia, fino a commentare gli effetti della sua definitiva caduta, contestualizzandola nel contesto sociopolitico internazionale e, dall'altro, con la descrizione da parte del privilegiato *Grenzgänger* dei viaggi al di là della cortina di ferro e, in particolar modo negli Stati Uniti.

Le interviste affrontano, dunque, con i massimi esiti filosofici il tema della funzione del rapporto tra uomo e tecnologia, che ha come diretta conseguenza la metamorfosi dell'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica⁷¹, portata all'estremo dall'arte concettuale e infomale⁷², e tra uomo e storia, attraverso il tema della morte,

⁶⁹ Conversazione con Raddatz del 20 aprile 2015.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ GI 3, p. 215 e JN, p. 17.

⁷² GI 3, p. 215.

definita da Benjamin, insieme al terrorismo, l'ultimo tabù della borghesia occidentale, protagonisti della poetica del conflitto mülleriana.

Ad aprire il primo dei due volumi, *Zur Lage der Nation*, Raddatz pone affiancate le emblematiche fotografie dello smantellamento della sede del *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*⁷³ scattate dall'attrice Margarita Broich, in grado di evocare gli ultimi giorni di vita della DDR, il controverso intervento mülleriano alla manifestazione del 4 novembre 1989 ad Alexanderplatz e l'improvvisa conclusione di un'epoca storica. Il contenuto del volume è infatti interpretabile anche come un vero e proprio libretto di istruzioni per i cittadini della Repubblica Democratica Tedesca riguardo alle cause che hanno portato alla scomparsa dello stato in cui hanno vissuto e riguardo alla realtà che li aspetta al di fuori, in una società occidentale privata di utopie, che si confronta direttamente con l'emergere delle esigenze e delle rivendicazioni del terzo mondo, e in cui vige il motto "Aus Ideen werden Märkte". Il secondo volume, *Jenseits der Nation* si pone altrettanto come il superamento della realtà della DDR e la conseguente apertura a riflessioni che coinvolgono direttamente l'ex Repubblica Democratica Tedesca nello scacchiere internazionale, sia socialmente, che artisticamente e politicamente.

Come si è accennato, i temi principali dei dialoghi fra Müller e Raddatz, che sono definibili come una vera e propria critica della civiltà, in cui ad essere messe sotto la lente d'ingrandimento sono la storia e la società del secolo breve, sono di natura politica e filosofica, come il rapporto fra l'uomo e la macchina, l'invasione del Terzo mondo come unico antidoto alla deriva consumistica e apolitica dell'occidente e gli USA come simbolo della minaccia data dall'assenza di memoria storica. Se tali aspetti verranno affrontati nel dettaglio attraverso l'analisi delle interviste all'interno di questo lavoro, è intanto necessario sottolineare quanto afferma lo stesso Raddatz all'interno di *Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm*, che rivendica la natura performativa delle proprie conversazioni con Heiner Müller, come dialogo con i morti.

Similmente a quanto si vedrà all'interno delle videointerviste di Alexander Kluge, che vedono, con modalità e risultati diversi, il dialogo con la storia e la rappresentazione della morte come protagonisti, e come ulteriore evoluzione del pensiero mülleriano, a confronto con Raddatz, il dialogo con i morti è da intendersi sia dal punto di vista metafisico e storico allo stesso tempo, che come rito sociale e precisa funzione dell'arte, con l'obiettivo dell'indispensabile ribaltamento dei valori, che sia in grado di rendere all'individuo la consapevolezza di sé:

⁷³ LN, p. 2.

Wer nicht sterben kann, kann auch nicht leben.⁷⁴

Afferma infatti il drammaturgo nel 1994, ormai consumato da cancro all'esofago, riconoscendo all'arte il compito di superare la metafisica, obiettivo che riuscirà, almeno in parte, a raggiungere nelle videointerviste, quasi coeve alle conversazioni oggetto di questo capitolo.

È proprio alla luce di tali riflessioni che, a conclusione della serie di dialoghi filosofici, i due interlocutori scelgono di offrire al pubblico un esercizio di stile, un ultimo dissacrante dialogo con i morti in cui, potremmo dire, la morte ed il passato vengono interpretati dallo stesso Müller.

L'ultima intervista che vede Müller e Raddatz insieme è la più volte chiamata in causa *Das Schweigen des Müller*. Scritta a quattro mani, deliberatamente sulla falsa riga di una delle ultime interviste di Marlene Dietrich, in cui l'attrice si nega all'interlocutore limitando le proprie risposte al "sì" e al "no"⁷⁵, rappresenta un esercizio di stile, un pungente epilogo di quella che è stata ben più di una formale relazione intervistatore-intervistato, celebrando l'ultima performance della maschera dell'irriverente e puntuale *Interviewkünstler* in grado di catalizzare l'attenzione degli intellettuali e della subcultura europei negli anni '80.

La valenza politica e artistica del dialogo con i morti è dunque il perno attorno al quale ruotano le conversazioni con Raddatz. È proprio grazie a tale aspetto che è possibile vedere nell'ostinato intento didattico di Heiner Müller il principale catalizzatore dei suoi dialoghi politici e filosofici, inequivocabilmente pensati per il "terzo assente"⁷⁶ nominato più volte dai due interlocutori, che troveranno facile sponda, e un'ulteriore evoluzione, nell'incontro con il regista di *Abschied von Gestern*.

Interessante è notare come talvolta, ne sono esempio l'exkursus sull'utilizzo di droghe come fonte di piacere contenuto in *Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show* e *Ein Plädoyer für den Widerspruch*, incentrato sul discorso letto da Müller in Alexanderplatz durante la manifestazione del 4 novembre 1989, le conversazioni mülleriane con i suoi due interlocutori fissi affrontino gli stessi temi, con modalità diametralmente opposte, quanto lo sono i contenuti.

Come andiamo ad affrontare, le videointerviste tra il drammaturgo della DDR e il regista di Halberstadt, Alexander Kluge, altrettanto nate con l'intento di porre la figura dell'*Interviewkünstler* al centro del palcoscenico, giungono allo stesso tempo ad esiti

⁷⁴ GI 3, p. 224 / Trad.: Chi non muore non può neanche vivere.

⁷⁵ MP3, p. 133.

⁷⁶ GI 3, p. 215.

profondamente diversi, riuscendo a cogliere e a rappresentare la maschera mülleriana nella sua complessità e poliedricità.

2. Il genere letterario dell'intervista

Lo studio dell'intervista come genere testuale ha vissuto una particolare crescita a partire dagli anni '70, con l'apporto di studi linguistici, psicoanalitici, sociologici ed etnologici, ambiti in cui tale pratica dialettica può costituire sia il mezzo che l'obiettivo della ricerca.

Nella realtà mediatica degli anni duemila, in cui il confine tra reale e artificiale, tra informazione e arte, risulta di sempre più labile, il concetto di 'intervista' rappresenta una macro-categoria in continua evoluzione, solo parzialmente ascrivibile ad un genere letterario.

I due ambiti da tenere presenti come principali fruitori di questa tipologia di atto linguistico sono quello giornalistico, che utilizza media diversi a scopo principalmente informativo, e quello scientifico, basti pensare ai sondaggi statistici, e alla ricerca qualitativa in ambito sociologico.

Un primo elemento chiarificatore riguardo alla natura dell'intervista ci viene fornito dal giornalista e docente universitario Walther von La Roche, che inizia suddividendo questa tipologia testuale in base ad un primo criterio fondamentale, ovvero la natura del contenuto, che può incentrarsi sulla persona, su un argomento specifico o su un'opinione.⁷⁷

Questo criterio, che La Roche applica all'intervista giornalistica, può in effetti essere applicato all'intera macro-categoria presa in considerazione, che, al livello enciclopedico, viene definita come segue:

Intervista: s. f. [calco dell'ingl. *interview*, che a sua volta ricalca il fr. *entrevue*, der. di *s'entrevoir* «vedersi o incontrarsi brevemente» (cfr. l'ital. *intravedersi*)]. Colloquio che persona qualificata ha con altra persona, rivestente particolare interesse in un campo, per ottenerne informazioni specifiche.⁷⁸

⁷⁷ Von La Roche, W., Hoofacker, G., Meier, K., (Hg.), *Einführung in den praktischen Journalismus: Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland · Österreich · Schweiz*, Springer VS, Wiesbaden 2013.

⁷⁸ http://www.treccani.it/enciclopedia/intervista_res-f2f1f8cc-ba78-11df-9cd8-d5ce3506d72e/

Intervista: s. f. 1. Colloquio di un giornalista, radiocronista et sim. con una persona per ottenere dichiarazioni, informazioni. 2. Serie di domande poste a una o più persone per conoscerne opinioni, gusti et sim.⁷⁹

Se la prima definizione enciclopedica presa in esame può essere definita esaustiva nell'esprimere delle coordinate generalmente applicabili ai numerosi contesti in cui il termine 'intervista' può essere utilizzato, presenta allo stesso tempo delle limitazioni al livello semantico; aspetto che riscontriamo anche nella seconda definizione citata, dove la limitazione semantica è ancora più marcata, poiché sembra quasi arrivare a circoscrivere l'intervista all'ambito giornalistico. Sarà sufficiente ricordare come in alcune lingue, tra cui l'inglese e il tedesco, il significato di questo termine si è esteso all'accezione di 'colloquio di lavoro', per cominciare ad addentrarci nella molteplicità di utilizzi di quella che può essere considerata come uno dei modelli comunicativi più caratteristici dell'età contemporanea. Risulta infatti assai complesso il tentativo di delimitare come atto linguistico e come genere letterario questa pratica, che attinge ad elementi propri della prosa, della performance, dell'interrogatorio e del dialogo psicoanalitico.

Soffermandoci ancora sulle due definizioni prese in esame, è possibile inoltre individuare due punti fermi che ci accompagneranno in questa analisi, ovvero il rapporto non paritario, ma gerarchico, tra due necessari interlocutori e un tema specifico come oggetto principale della conversazione.

La gerarchia di ruoli tra intervistatore, ovvero colui che ha il ruolo di dirigere e indirizzare l'intervista in base all'informazione che desidera ottenere, e intervistato, come detentore della suddetta informazione, non necessariamente disposto a condividerla con il proprio interlocutore, si basa in effetti su un rapporto di interdipendenza soggetto, come vedremo nel corso di questo lavoro, attraverso l'esempio di Heiner Müller, a numerose variabili, che arrivano ad includere la personalità e il carisma del singolo che si ritrova a ricoprire uno dei due ruoli.

Altrettanto ambiguo può rivelarsi il secondo punto citato, ovvero l'informazione specifica come comune obiettivo della conversazione, aspetto che risulterà particolarmente controverso nell'analisi dell'intervista giornalistica e della cosiddetta "intervista d'autore".

È Michael Haller, all'interno di *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*⁸⁰ ad illustrare con chiarezza quella che rappresenta la principale discriminante, che pone

⁷⁹ Enciclopedia Zanichelli, 1995.

⁸⁰ Haller, M., *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, UVK, Konstanz 2001.

una fondamentale cesura tra le due definizioni di intervista precedentemente citate, aiutandoci ad addentrarci nell'ambito dell'intervista in ambito mediatico. Il terzo aspetto, che determina l'intervista, sia come pratica mediatica, che come genere letterario, risultando fondamentale ai fini di questo lavoro, poiché, anche se indirettamente, pone le basi all'evoluzione dell'intervista come forma artistica, è infatti la presenza, non necessariamente concreta, di un terzo elemento coinvolto in questo processo, ovvero del fruitore dell'intervista stessa, ovvero il pubblico. Se i primi due aspetti precedentemente citati sono comuni in tutte le numerose sottocategorie in cui è possibile suddividere il genere dell'intervista, infatti, è proprio colui che Heiner Müller, nelle conversazioni con Frank Michael Raddatz, definirà "der abwesene Dritte"⁸¹, ovvero il terzo assente, a creare una distinzione fondamentale tra l'intervista di ambito scientifico, come il sondaggio e, sotto alcuni aspetti, la seduta psicologica, e l'intervista giornalistica, nella quale il pubblico rappresenta un elemento imprescindibile:

Beiden Interviewpartnern ist bewusst, dass sie sich zwar auf einen persönlichen Dialog einlassen, dass aber ihr Reden zugleich auch öffentlich ist, sei es vor einem teilnehmenden oder künftigen Publikum. [...] Umgekehrt erlebt es das zuhörende oder lesende Publikum das öffentliche Frage-Antwort Spiel zugleich als einen persönlichen Dialog zwischen zwei oder mehreren Individuen.⁸²

Come si avrà modo di approfondire a breve, già da queste prime definizioni riguardanti l'intervista si evincono quelli che saranno i principali elementi da tenere presenti nell'approcciarsi ai temi principali oggetto di questo lavoro, ovvero il controverso concetto di autorialità, che riguarda l'intervistato, come detentore e creatore di informazioni, e l'inevitabile, quanto non esplicitamente dichiarato, patto fra dialoganti e pubblico riguardo all'autenticità delle informazioni stesse.

Prima di procedere, addentrandoci nell'analisi dell'intervista giornalistica e della sua sotto-categoria, la cosiddetta "intervista d'autore", che maggiormente è di aiuto nella definizione delle interviste mülleriane, è necessario aprire una parentesi e cogliere un ulteriore spunto dal passaggio appena citato.

Come nota Michael Haller, il pubblico percepisce l'intervista come "un dialogo personale tra due o più individui". È il termine "dialogo" ad attirare immediatamente la nostra

⁸¹ JN, p. 17.

⁸² Haller, M., *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, Konstanz 2001, p. 133. / Trad.: Entrambi gli interlocutori sono consapevoli di non stare conducendo un dialogo privato, ma che la propria conversazione, allo stesso tempo, è anche pubblica, sia per un pubblico partecipante, che per un pubblico futuro. [...] Vice versa, il pubblico di lettori o ascoltatori recepisce il gioco pubblico di domanda e risposta anche come un dialogo personale tra due o più individui.

attenzione, fornendo la prima distinzione fondamentale da operare per inquadrare correttamente il materiale che andiamo ad analizzare.

Se è impossibile tentare di collocare in maniera definitiva le opere di Heiner Müller all'interno di una corrente artistica o letteraria, altrettanto complesso è, infatti, tentare di racchiudere in una definizione esaustiva quelle che sono le sue interviste.

Nel tentativo di riuscirvi, è innanzitutto necessario mettere nuovamente in discussione il significato del termine 'intervista' stesso, attraverso il confronto con un altro atto linguistico che presuppone la presenza di due interlocutori, ma non prevede necessariamente un'informazione come obiettivo comune, ovvero la conversazione. In questo caso è infatti necessario ricordare come, in ambito letterario, entrambi questi atti linguistici trovino origine in un antico precedente filosofico, ovvero il dialogo.

Interview: Für die Öffentlichkeit bestimmte Unterhaltung zwischen (Zeitungs)berichterstatte und einer meist bekannten Persönlichkeit über aktuelle Tagesfragen oder sonstige Dinge, die besonders durch die Person der Befragten interessant sind.⁸³

Gespräch: mündlicher Gedankenaustausch in Rede und Gegenrede über ein bestimmtes Thema.⁸⁴

Come sottolinea il confronto tra le due definizioni fornite da Duden, oltre a non implicare necessariamente la presenza di un pubblico, la conversazione si differenzia dall'intervista in primo luogo chiamando in causa il pensiero, o meglio lo scambio di pensiero attraverso la dialettica.

Se, come verrà ampiamente approfondito nel contesto delle videointerviste, tale affermazione richiama immediatamente l'approccio dialettico kleistiano, è necessario ai fini di questo lavoro ricordare come modello originario della dialettica contemporanea il dialogo filosofico, che vede le proprie radici nella maieutica socratica e nei dialoghi platonici.

Come sottolinea Alexander Kluge, ribadendolo anche con la sottoscritta⁸⁵, infatti, il dialogo costituisce una delle prime forme di letteratura, in un'epoca in cui essa era ancora basata sull'oralità. È questo il caso dei poemi omerici.

⁸³ Duden, Vol. 7, 2001 / Trad.: Intervista: conversazione dichiaratamente pubblica tra un giornalista (di quotidiano) e una personalità per lo più conosciuta riguardo a domande di attualità o questioni particolari, che assumono un particolare interesse attraverso la figura dell'intervistato.

⁸⁴ Ibid./ Trad.: Conversazione: scambio di pensieri verbale, fatto di affermazione e controaffermazione su un tema specifico.

⁸⁵ Conversazione con Kluge, 27.04. 2016.

Seguendo la riflessione riproposta da Giovanni Reale all'interno di *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*⁸⁶, la rivoluzione culturale nella quale la scrittura subentra e si diffonde definitivamente nella cosiddetta civiltà dell'oralità ha il suo momento più significativo a partire dalla fine del V secolo a.C., raggiungendo il proprio apice nella prima metà del IV secolo a.C., dunque coincide esattamente con l'arco di vita di Platone.

In un'epoca in cui il testo scritto inizia ad imporsi, influenzando il rapporto epistemologico nei confronti della realtà, che diviene, anche involontariamente, un documento storico, destinato a permanere, la dialettica rappresenta invece la possibilità di rimanere fedele alla parola senza imbrigliarla e costringerla in forma scritta, ponendola come principio alla base del pensiero filosofico. Come prosegue Reale, il dialogo, seguendo Platone, e ancor prima il *παντα ρει* eracliteo, costituisce dunque di per sé la dimostrazione di come la realtà immanente è soggetta a continuo cambiamento, inficiando e rendendo mutevole il concetto stesso di verità. Quella che per Platone resta costante è però una verità superiore, l'immutabile vero del mondo delle idee, al quale si accede attraverso il dialogo, attraverso l'oralità, fornendo al pensiero filosofico continue possibilità di evoluzione, di contraddizione, e ritrattazione, aspetto negato come presupposto dall'immutabilità e dalla permanenza del testo scritto.

È dunque già nei fondamenti della filosofia greca che troviamo un primo fondamentale riscontro dell'inscindibile legame tra parola e pensiero, che troverà ampia risposta nella filosofia del linguaggio, che vede nel secolo scorso, nell'approccio heideggeriano, in Jacques Derrida e negli studi dei poststrutturalisti francesi, oltre che nell'approccio psicoanalitico di Jacques Lacan un'importante apparato teorico ed epistemologico per l'analisi del genere letterario dell'intervista.

Inoltre è interessante notare come nella dialettica platonica si trovi anche una prima risposta filosofica alla costrizione, e in parte scelta, mülleriana di abbandonare progressivamente la scrittura a favore delle interviste e del frammento, altrettanto indefinito ed aperto a innumerevoli interpretazioni, quante può averne una conversazione orale.

Questo è il presupposto sul quale, nella seconda metà del ventesimo secolo, potranno le proprie basi gli studi filosofici e sociologici dello stesso Alexander Kluge, che troveranno ampia analisi all'interno di questo lavoro.

Alla luce di tali considerazioni, non appare dunque un caso il fatto che Suhrkamp abbia scelto il titolo di *Gespräche*⁸⁷, ovvero "conversazioni", per i tre volumi che raccolgono

⁸⁶ Reale, G., *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, BUR, Milano 2013.

⁸⁷ W 10, W 11 e W 12.

gran parte dei colloqui di Heiner Müller. Nonostante ciò è immediatamente necessario fare una precisazione, attorno alla quale ruota l'intero contenuto dei volumi appena citati.

Se, come si vedrà, in particolar modo analizzando i casi di Frank Michael Raddatz, Sylvère Lotringer e Alexander Kluge, numerose delle conversazioni mülleriane sono infatti classificabili a pieno titolo, per forma e contenuto, come dialoghi filosofici, l'implicazione mediatica, la consapevolezza dell'esistenza di un "terzo assente", e il conseguente bilico tra realtà, autorappresentazione autoriale e finzione letteraria, ci costringono a cercare una nuova possibile definizione per il corpus testuale qui oggetto di analisi, che, forse potrebbe risolversi in italiano come "conversazione pubblica".

È dunque per ragioni sia etimologiche, che di pertinenza al tema principale di questo lavoro, che sia nell'analisi linguistica, storica e letteraria dell'intervista, che nei capitoli successivi, ci atteniamo ai termini tedeschi di 'Gespräch', che, come si è visto, vede le proprie origini nel dialogo filosofico e nella prima tradizione letteraria orale, e alla derivazione inglese, 'das Interview', concentrandomi principalmente sulla sua accezione di 'intervista giornalistica', nella sua evoluzione, ancor più pertinente nell'ambito di questo lavoro, come 'intervista d'autore'.

2.1. Interviste e conversazioni d'autore

Come illustrano Michael Haller e Norman Ächtler, in ambito anglosassone, e in particolar modo negli Stati Uniti, già nel diciannovesimo secolo⁸⁸ il concetto di intervista indicava una conversazione di interesse pubblico, in cui un giornalista poneva domande ad un intervistato. In Europa invece, il cosiddetto formato "Q&A", ovvero 'Question and Answer', ha preso piede all'interno delle redazioni giornalistiche unicamente nel secondo dopoguerra⁸⁹.

Come sottolinea con un'ampia analisi Leonard Ray Teel in *The Public Press, 1900-1945: The History of American Journalism*⁹⁰, in ambito storico e mediatico, il

⁸⁸ Nel 1859 il "New York Tribune" è stato il primo giornale a riportare per intero il testo di un'intervista sulla carta stampata. Già nel 1831 il quotidiano "Paul Pry" di Washington aveva invece pubblicato per la prima volta il riassunto di un'intervista, condotta dalla direttrice Anne Royall, all'ex Presidente degli Stati Uniti Adams mentre si bagnava nel fiume Potomac. Cfr. Farinelli, Paccagnini, Santambrogio, Villa, *Storia del giornalismo italiano*, UTET libreria, 2004

⁸⁹ Haller, M., *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, Konstanz 2001, p. 17

⁹⁰ Teel, L. R., (Hg.), *The Public Press, 1900-1945: The History of American Journalism*, Praeger, Santa Barbara (CA) 2006.

secolo breve assiste all'evoluzione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa e ne vede l'impiego in ambito informativo durante le due guerre mondiali, basti pensare allo sviluppo e alla funzione svolta dalla radio durante il secondo conflitto mondiale⁹¹.

È infatti a partire dal 1945 che l'intervista a scopo giornalistico e informativo fiorisce in ambito europeo, di pari passo con il delinarsi della professione stessa di giornalista e della figura della celebrità contemporanea.

“Interview”⁹² è infatti il nome dato alla rivista fondata nel 1969 dall'inventore e simbolo della Pop-Art, Andy Warhol, che, cogliendo lo *Zeitgeist* della propria epoca, identifica in questo genere letterario la sintesi fra arte e pubblico della moderna società di massa, in cui l'artista, come stiamo per approfondire, è chiamato in causa, sia per ciò che produce, che come individuo, divenendo dunque performer e protagonista della propria stessa arte.

All'interno del saggio *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity*⁹³, Jens Ruchatz pone l'attenzione su una tipologia specifica di intervista, che ancora oggi non ha trovato la dovuta attenzione all'interno della letteratura secondaria, pur costituendo un genere a sé stante rispetto all'intervista giornalistica e all'intervista utilizzata in ambito scientifico, ovvero l'“intervista d'autore”. Con tale definizione, Ruchatz classifica tutte le conversazioni pubbliche che coinvolgono una celebrità, ponendo l'attenzione sull'interesse voyeuristico del pubblico, che cerca nell'icona mediatica dei punti di contatto con la propria vita e la propria realtà quotidiana.

Si tratta del vero e proprio passaggio dall'intervista alla post-intervista, dal testo alla persona, in cui il tema dell'autorialità diviene il nucleo centrale della conversazione.

A risvegliare l'interesse di Ruchatz nei confronti di questo sottogenere letterario in continua evoluzione è stata la lettura di una delle prime raccolte di interviste, pubblicata negli U.S.A. nel 1893. Nell'introduzione a tale volume pionieristico, Grant Allen nota come, già nella propria epoca, una delle principali funzioni dell'intervista

⁹¹ Ortoleva, P., Scaramucci, B., (a cura di), *Enciclopedia della Radio*, Garzanti, Milano, 2003.

⁹² “Interview” (1969-in corso). La rivista fondata da Warhol e John Wilcock, e tutt'oggi stampata mensilmente da Brant Publications, è una delle sue ennesime provocazioni, e allo stesso tempo, un'opera d'arte in se stessa. Nei primi anni di produzione, la copertina di ogni numero di “Interview”, avente per oggetto un'intervista con una celebrità contemporanea, ha in copertina un ritratto dell'intervistato autografato dallo stesso Warhol. Si tratta di una vera e propria overdose di culto della celebrità e di equiparazione dell'arte a un prodotto di consumo, che, allo stesso tempo, ha il potere di delineare le icone di riferimento di un'epoca e di intercettare la crescente richiesta voyeuristica da parte del pubblico di massa. Tra i protagonisti delle copertine di “Interview” si ricordano le icone della cultura pop, come Michael Jackson, Madonna, e rappresentanti della scena underground newyorkese, come Amanda Lear.

⁹³ Ruchatz, J., *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews*, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Fink, München 2014.

fosse già quella di saziare la curiosità del pubblico nei confronti della vita privata di artisti, politici, intellettuali e personalità note anche unicamente all'interno di una comunità ristretta:

[H]is function is, indeed, to levy, as it were, a sort of social tax on popularity or notoriety. If you do anything on earth the world is interested in, the world demands nowadays to know when and where and how and why you do it. If you govern, or preach, or write, or act, or paint [...], the public straightway desires to know a large number of curious little details about you which ought to be left to your conscience, your cook, and the Commissioners of Inland Revenue. When does the Great Man rise? How does he take his tub? What does he eat for breakfast? How many lumps of sugar does he put in his tea? Where does he usually spend his Bank Holiday? To answer all these important biographical inquiries, the Great Republic invented the Interviewer [...].⁹⁴

Se in tale definizione è facile leggere la nascita dell'intervista da rotocalco e del *gossip* mediatico, che vedono come protagoniste le cosiddette "celebrità", naturale prosieguo del divismo primo novecentesco, la cui popolarità diviene dalla dimensioni incalcolabili a partire dagli anni '50, con l'affermarsi del cinema come mezzo d'intrattenimento di massa, l'avvento del technicolor e il conseguente successo di Hollywood e di Cinecittà come simboli dello *star system* mondiale, ben descritti nel film dall'inequivocabile titolo di *Intervista*⁹⁵ di Federico Fellini, come si avrà modo di vedere nel corso di questo lavoro, tale aspetto risulterà fondamentale nel formato delle interviste del regista e produttore televisivo Alexander Kluge, che utilizzerà le domande sulla vita privata come veicolo per stabilire un contatto empatico con l'interlocutore, per condurre conversazioni a temi ben più elevati.

Tale fenomeno è dunque profondamente legato all'autorialità e all'immagine dell'artista o dell'intellettuale come persona di interesse pubblico, non unicamente per la propria funzione sociale, ma come individuo privato, e perciò fortemente legato all'emancipazione all'interno della società, nonché accomunabile alle prime biografie e agli stessi ritratti in arte figurativa. A tale proposito, ampia analisi meriterebbero anche le prime forme di rappresentazione e autorappresentazione come scrittura autobiografica, sotto forma di epistolario, autobiografia e annotazione diaristica, che avremo in parte

⁹⁴ Ibid., p. 8. / Trad.: La sua funzione è, invece, quella di un'imposta. Come se esistesse una tassa sulla popolarità e la notorietà. Se fai una qualsiasi cosa che il mondo ritiene interessante, il mondo oggi richiede di sapere quando, dove, come e perché la fai. Se governi, predichi, scrivi, reciti o dipingi [...] il pubblico vuole subito sapere un grande numero di piccoli dettagli curiosi su di te, che dovrebbero rimanere materiale per la tua coscienza, per il tuo cuoco, e per il fisco. A che ora si sveglia il grand'uomo? Come fa il bagno? Cosa mangia a colazione? Quante zollette di zucchero mette nel tè? Dove trascorre di solito le vacanze? Per rispondere a tutti questi importanti interrogativi biografici, la Grande Repubblica ha inventato l'intervistatore. [...].

⁹⁵ Fellini, F., *Intervista*, 1987.

modo di affrontare nei prossimi capitoli in relazione al tema dell'autorappresentazione in relazione all'autorialità e come caso specifico riguardante Heiner Müller.⁹⁶

Il tema affrontato all'interno di questo capitolo è però quello che costituisce il presupposto delle conversazioni mülleriane, ovvero la categoria individuata da Jens Ruchatz, che vede nella celebrità il ponte di collegamento fra la letteratura e il genere dell'intervista stesso.

Riprendendo la tesi di Jens Ruchatz citata in apertura del capitolo, ci appare necessario sottolineare come, in epoca contemporanea, all'interno della categoria delle celebrità intervistate possano, d'altra parte, essere inserite figure appartenenti alle realtà più disparate, dalle celebri conversazioni tra il presidente degli Stati Uniti protagonista del Watergate, Richard Nixon (1913-1994) e il giornalista britannico David Frost (1939-2013), che meriterebbero una ben più ampia analisi, anche nel contesto di questo lavoro, come paradigmatico esempio del confine tra autenticità e autorappresentazione, nonché tra intervista e confessione, all'ideatore della Pop-Art, Andy Warhol (1928-1987), passando per le interviste-documentario realizzate *Comandante* (2003) e *Looking for Fidel* (2004) dal regista Oliver Stone con Fidel Castro, oltre alle innumerevoli icone appartenenti al mondo della moda, del cinema e della musica che occupano le prime pagine delle riviste internazionali.

Perciò è necessario innanzi tutto, per ragioni di pertinenza con il tema centrale, costituito dalle videointerviste tra Müller e Kluge, limitare i confini di analisi alle celebrità in ambito artistico e letterario, concentrandosi su autori affini a Müller, o in grado di agevolare, attraverso le proprie conversazioni pubbliche, la comprensione dell'unicità e dell'innovazione proposta dalla coppia di artisti dell'intervista che sono stati Heiner Müller e Alexander Kluge.

Paradossalmente, o forse naturalmente, date le radici nel dialogo filosofico e la funzione autobiografica o autorappresentativa che la caratterizza, che avrà ampio spazio all'interno di questo lavoro, la conversazione pubblica che vede come interlocutori autori, artisti o intellettuali nasce ben prima della propria rivale in ambito giornalistico e scientifico.

Se, come afferma, tra gli altri, Michael Wetzel⁹⁷, l'artista moderno nasce con il Rinascimento maturo, un primo esempio di culto dell'artista come celebrità e dell'interesse nei confronti della sua sfera privata è costituito dalle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori*

⁹⁶ Per approfondire si veda: Meyer, U., *Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung. Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft* in: Gisi, M.L., Meyer, U., Sorg, R., (Hg.) *Medien der Autorschaft*, Fink, München 2013.

⁹⁷ Wetzel, M., *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts der Kunstpraxis der Gegenwart*, in Hellmond, M., (Hg.), *Was ist ein Künstler?*, Fink, München 2003, pp. 229-243.

e architettori di Giorgio Vasari⁹⁸, che dimostrano già la peculiarità di fornire al lettore informazioni riguardanti non soltanto l'originalità e le competenze artistiche dei suoi protagonisti, ma anche aneddoti e caratteristiche caratteriali, che fanno emergere la natura profondamente umana di figure mitizzate dall'autore stesso, come Michelangelo Buonarroti e Raffaello Sanzio.

Ciò che è da notare riguardo a quello che può essere definito uno dei primi testi di riferimento della storia dell'arte italiana, è il fatto che, come ultima biografia narrata, Vasari inserisce la propria, introducendo, già nel 1550, la problematica dell'autenticità e dell'autorialità come indiscutibilmente connessa alla letteratura biografica e autobiografica, come si evince dall'incipit del capitolo conclusivo che l'autore dedica a se stesso, parlando in prima persona:

Avendo io fin qui ragionato dell'opere altrui, con quella maggior diligenza e sincerità che ha saputo e potuto l'ingegno mio, voglio anco nel fine di queste mie fatiche raccòrere insieme e far note al mondo l'opere che la divina bontà mi ha fatto grazia di condurre [...].⁹⁹

È anche sulla spinta dell'interesse voyeuristico e della necessità umana di avvicinare e di rapportare il genio alla normalità, o di addentrarsi nella sua opera attraverso la sua diretta interpretazione, che nascono le conversazioni pubbliche che vedono come protagonisti artisti e intellettuali già all'epoca considerati degni di fama.

A tale riguardo uno dei principali esempi da ricordare, sia per ragioni cronologiche, che per il contenuto, è lo stesso Goethe (1749-1832), da tenere presente in questa sede anche come autore di *Dichtung und Wahrheit*¹⁰⁰, i cui colloqui con il poeta, precettore, nonché intervistatore *ante litteram* Johann Peter Eckermann (1792-1854) sono stati pubblicati nel 1836 con il titolo *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*¹⁰¹.

L'intento saggistico e allo stesso tempo voyeuristico dell'autore e responsabile della pubblicazione delle conversazioni private, avvenute nei nove anni di convivenza a Weimar dei due autori, è resa palese dallo stesso Eckermann nella prefazione al volume, in cui, in modo non dissimile da come Alexander Kluge si porrà, quasi due secoli più tardi nei confronti delle interviste mülleriane, viene sottolineata l'intenzione di offrire al

⁹⁸ Vasari, G., *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Einaudi, Milano 2014.

⁹⁹ Ibid, p. 1336.

¹⁰⁰ Goethe, J. W. von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 Bde., Cotta, Stuttgart u. Tübingen 1808-1831.

¹⁰¹ Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Brockhaus, Leipzig 1836-1884.

lettore un documento storico, onnicomprensivo, in grado di offrire una testimonianza diretta di quelli che sono stati il genio, la personalità, nonché l'indole e l'aspetto fisico di Johann Wolfgang von Goethe:

Ich halte dafür, daß diese Gespräche für Leben, Kunst und Wissenschaft nicht allein manche Aufklärung und manche unschätzbare Lehre enthalten, sondern daß diese unmittelbaren Skizzen nach dem Leben auch ganz besonders dazu beitragen werden, das Bild zu vollenden, was man von Goethe aus seinen mannigfaltigen Werken bereits in sich tragen mag.¹⁰²

Holger Heubner, all'interno di *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*¹⁰³, è il primo a mettere in collegamento Heiner Müller con la sindrome documentaristica di Eckermann, ma pone l'accento sulle conversazioni mülleriane degli anni '70 e '80. La vicinanza con le videointerviste appare però ben più centrale, dato l'interesse che già si riscontra nei *Gespräche mit Goethe* per il poeta autore del *Faust* come individuo, elemento che risalta dal contenuto e dalla forma delle interviste stesse. Ci troviamo infatti davanti ad un'antesignana versione in forma scritta dell'approccio klugiano della videointervista, come ibrido tra arte e documento storico, che si avvicina progressivamente all'interlocutore concentrandosi sui dettagli attinenti alla vita privata e ai ricordi personali e alle condizioni di salute, per avvicinare l'icona intellettuale al pubblico attraverso il risveglio dei sentimenti, prima di affrontare argomenti ben più profondi e universali, che spaziano dalla filologia alla storia contemporanea.

Un primo esempio di tale continuità all'interno del format dell'intervista d'autore si riscontra in un'annotazione introduttiva dello stesso Eckermann, del 10 novembre del 1823, che precede una conversazione a tema letterario:

Goethe befindet sich seit einigen Tagen nicht zum besten; eine heftige Erkältung scheint in ihm zu stecken. Er hustet viel, obgleich laut und kräftig; doch scheint der Husten schmerzlich zu sein, denn er faßt dabei gewöhnlich mit der Hand nach der Seite des Herzens.¹⁰⁴

¹⁰² Ibid. / Trad.: io ritengo che queste conversazioni non contengano unicamente delucidazioni di valore incommensurabile per la vita, l'opera e la conoscenza, ma penso che questi schizzi della vita contribuiscano a completare l'immagine molteplice offerta dalle opere.

¹⁰³ Heubner, H., *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Logos Verlag, Berlin 2002.

¹⁰⁴ Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Brockhaus, Leipzig 1836-1884. 10 nov 1823. / Trad.: Goethe da alcuni giorni non si sente al meglio; una forte influenza sembra covare in lui. Tossisce molto, rumorosamente e impetuosamente. La tosse sembra inoltre essere dolorosa, poiché lo porta ad afferrarsi con la mano il petto, vicino al cuore.

Allo stesso modo, all'interno della stessa conversazione troviamo, non solo un primo anticipo di quelle che saranno le tipiche domande da parte del regista di Halberstadt inerenti alla produzione letteraria mülleriana, ma anche un importante parallelo tematico, riguardo al rapporto tra autore e pubblico, che in Müller si espliciterà, molto similmente, attraverso il contrasto fra "Erfolg", ovvero il successo, e "Wirkung", ovvero l'effetto provocato sugli spettatori, traducibile in questo frangente anche come dicotomia fra culto della celebrità e culto dell'arte stessa. Nel presente aneddoto, l'intervistatore incoraggia Goethe ad esprimersi e a raccontare la fase creativa della poesia che ha appena finito di comporre, proprio per rendere più immediata la comprensione da parte del cosiddetto "terzo assente":

»Es wird Wirkung tun,«sagte ich, »wenn es beim Publikum hervortritt.«
»Ach, das Publikum!« seufzete Goethe.
»Sollte es nicht gut sein,« sagte ich, »wenn man dem Verständnis zu Hülfe käme und es machte wie bei der Erklärung eines Gemäldes, wo man durch Vorführung der vorhergegangenen Momente das wirklich Gegenwärtige zu beleben sucht?«
»Ich bin nicht der Meinung«, sagte Goethe. »Mit Gemälden ist es ein anderes; weil aber ein Gedicht gleichfalls aus Worten besteht, so hebt ein Wort das andere auf.«¹⁰⁵

Come si apprende dall'introduzione dell'opera stessa, e come sottolinea Holger Heubner, ci troviamo infatti davanti a quello che diverrà il modello dell'intervista d'autore, nata con l'intento, di facilitare e mediare il rapporto tra autore e lettore.

A delineare il rapporto tra il moderno artista/icona mediatica e l'intervista, è inoltre necessario considerare come, nei decenni successivi alla morte di Goethe, la pratica della conversazione d'autore sia stata interpretata progressivamente come un'occasione di visibilità e di autorappresentazione per l'autore stesso, che si è reso sempre più disponibile e propenso a concedere dichiarazioni e confessioni al proprio pubblico.

Die Schriftstellerei ist, je nachdem man sie treibt, eine Infamie, eine Ausschweifung, eine Tagelöhnerie, ein Handwerk, eine Kunst, eine Tugend.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ibid., 10 nov 1823. / Trad.: »Avrà effetto,« dicevo io, »quando comparirà davanti al pubblico.«
»Ah, il pubblico!« sospirò Goethe.

»Non è forse buono,« dissi io, »venire in aiuto dell'intelletto, facendo come con la spiegazione di un dipinto, in cui si cerca di dar vita al presente reale attraverso la rappresentazione del momento appena trascorso?«

¹⁰⁶ Grimm, G.E., Schärf, C., *Schriftsteller-Inszenierungen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2008, p. 7. Schlegel, F., *Fragmentensammlungen*. Fragmente. Erstdruck in: Athenäum, 1. Bd., 2. Stück, Berlin 1798/ Trad.: La scrittura è, in base a come la si intraprende, un'infamia, una sregolatezza, un impiego, un lavoro manuale, un'arte, una virtù.

Affermava Friedrich Schlegel (1772-1829) nel 1798, descrivendo, attraverso l'evolversi dell'attività scrittoria, la nascita della letteratura moderna. In effetti, come notano Gunter E. Grimm e Christian Schärf, nella prefazione a *Schriftsteller-Inszenierungen*, il passaggio dall'oralità al testo scritto aveva posto già in origine le basi dell'inevitabile rapporto tra l'autore e il mercato¹⁰⁷, che si esplicita, con esiti diversi in diverse epoche storiche, nella necessità da parte dell'artista non solo di dedicarsi alla propria arte, ma anche di essere il produttore e il promotore di se stesso, scegliendo di offrire al pubblico un'immagine di se stesso legata a diversi obiettivi, come l'affermazione di se stessi, la pubblicità, la legittimazione e l'impegno politico e sociale. Come sottolinea Jens Ruchatz, la prima funzione dell'intervista d'autore è quella di divulgare e rendere più accessibili le proprie opere.

*Werkstattgespräche mit Schriftstellern*¹⁰⁸ (1962) del poeta tedesco Horst Bienek rappresenta in questo contesto un importante punto di riferimento in epoca contemporanea, introducendo in ambito letterario l'ulteriore sotto-genere dell'intervista, ovvero il 'Werkstattgespräch', da intendersi come conversazione deliberatamente incentrata sulla poetica di un'autore, nata con l'esplicito intento di "rendere accessibile o facilitare la comprensione"¹⁰⁹ dell'opera dell'autore stesso. È all'interno di questa categoria che rientrano, ad esempio, *The Afternoon Interviews* (1964) tra Marcel Duchamp e il critico d'arte Calvin Tomkins, all'interno delle quali l'alter ego di Robert Mutt e Rose Selavy definisce la funzione dell'arte in epoca contemporanea, lo stesso *readymade*, e pone l'eros al centro, sia della propria produzione artistica che della cultura stessa, nonché la coeva intervista di cinquanta ore tra François Trouffaut e Alfred Hitchcock, edita con il titolo di *Le Cinéma selon Hitchcock* (1962).

Wir haben verstanden, dass wir unsere Leser erreichen, indem wir für sie sichtbar werden, indem sie sehen, dass wir für sie schreiben wollen und mit ihnen über die Bücher in Kontakt treten wollen.¹¹⁰

¹⁰⁷ Grimm, G.E., Schärf, C., (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2008, p.8.

¹⁰⁸ Bienek, H., Deutsch Taschenbuch Verlag, München *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, 1962.

¹⁰⁹ Ibid., p. 7.

¹¹⁰ Hennig von Lange, A., *Literatur im Dialog*, p. 618 / Trad.: Abbiamo capito che raggiungiamo i nostri lettori nel momento in cui diveniamo visibili ai loro occhi. Nel momento in cui vedono che vogliamo scrivere per loro ed entrare in contatto con loro attraverso i libri.

Spiega, infatti, ancora nel 2012, la scrittrice tedesca Alexa Hennig von Lange (1973), dimostrando come la visibilità pubblica sia ormai divenuta parte integrante della stessa professione, o del ruolo stesso, dell'artista e dell'intellettuale contemporaneo.

Come dimostra, fra gli innumerevoli esempi, il format televisivo podotto da Alexander Kluge per la *dctp*, che vede tra i protagonisti filosofi e intellettuali come Miriam Hansen, Oskar Negt e Hans Magnus Ensenzberger, le interviste d'autore oltre a facilitare il pubblico nella ricezione, possono, in base ai protagonisti, divenire delle vere e proprie dichiarazioni di poetica, manifesti artistici, saggi filosofici e politici e spunti di riflessione sociale, nonché vere e proprie opere d'arte, come vedremo accadere anche nel caso dello stesso Heiner Müller.

La vastità di temi affrontati e la varietà formale delle interviste e conversazioni mülleriane non permettono di definirle *in toto* come delle *Werkstattgespräche*, sebbene il teatro e la produzione letteraria del drammaturgo di Eppendorf ne costituiscano uno dei principali fili conduttori. Ciò che è invece certo e costante è la loro perfetta adesione al genere ben più sfuggibile e in costante bilico tra giornalismo e opera d'arte della cosiddetta intervista d'autore.

Come sottolinea Norman Ächtler nell'introduzione di *Literatur im Dialog*, l'intervista d'autore vede due principali ostacoli per essere presa in considerazione, sia come opera letteraria, che come documento storico o giornalistico:

Zwei bekannte Einwände werden gegen das Interview als Praxis der Erkenntnisgewinnung im Allgemeinen und besonders gegen das Autorengespräch angeführt: das Problem der Authentizität und das Problem der Autorintention.¹¹¹

Il problema dell'autenticità, e dunque dell'eventuale maschera, e dell'intenzione autoriale, che spazia dalla confessione all'intento didattico, passando per la performance artistica e l'esigenza di essere presente in ambito mediatico, oltre ad essere uno dei principali temi affrontati dalla letteratura secondaria dedicata all'arte postmoderna, costituisce il perno attorno al quale ruota l'intero contenuto di questo lavoro. È proprio sull'indefinitezza e sulla sovrapposizione dei parametri di autorialità e intenti che, come si approfondirà ruotano le videointerviste dell'autore e cineasta Alexander Kluge.

¹¹¹ Gansel, C., *Literatur im Dialog. Gespräche mit Autorinnen und Autoren 1989-2014*, Verbrecher Verlag, Berlin 2015, p. 21 / Trad.: Contro l'intervista come pratica conoscitiva e in particolar modo contro la conversazione d'autore vengono posti due limiti conosciuti: il problema dell'autenticità e il problema delle intenzioni autoriali.

L'autenticità e l'intenzione autoriale sono due aspetti fortemente interconnessi, che dipendono sia dall'identità dei protagonisti dell'intervista stessa, che dal mezzo di comunicazione utilizzato.

A rendere labile il concetto di verità nell'ambito di una conversazione pubblica è, però, la stessa natura umana, che tende inevitabilmente a interiorizzare l'esperienza, e, conseguentemente, a fornire una versione soggettiva del vissuto di ogni individuo¹¹².

In primo luogo, ad essere chiamato in causa come fallibile e ingannevole è, infatti, il processo stesso del ricordo, messo in discussione già da Uwe Johnson, che sottolinea il contrasto fra oggettività e soggettività presente nei cosiddetti "Tricks der Erinnerung"¹¹³. Come nota ancora Ächtler, è Christa Wolf, di fatto uno dei principali antagonisti mülleriani nel panorama letterario della DDR, ad estendere questa problematica alla scrittura autobiografica tout court, fornendo una delle dichiarazioni che maggiormente vengono in aiuto all'autore e al tema al centro di questo lavoro:

Es wird [...] erwartet, dass die Erinnerung authentisch, dass sie wahr ist. Wenn man das als Autor in Zweifel zieht, wenn man beim Erinnern eines konkreten Ereignisses unsicher ist, [...], dann wird das also in Ausweichen ausgesehen, oder sogar als Versuch, die Unwahrheit zu sagen. Es ist ganz schwer zu zeigen, wie ein solcher Erinnerungsprozess funktioniert.¹¹⁴

Come stiamo per affrontare, sarà proprio davanti al tema autobiografico che i "Tricks der Erinnerung"¹¹⁵ compaiono ad ostacolare Heiner Müller nella narrazione di aneddoti relativi all'infanzia, in particolar modo davanti alla macchina da presa di Alexander Kluge, che spesso lo incalza con domande dirette riguardanti la figura paterna:

Kluge

Kannst du dich entsinnen an den Tag, an dem er [dein Vater] zurückkam?

Müller

Nein, überhaupt nicht. Das weiß ich nur aus Erzählungen.¹¹⁶

¹¹² Tali aspetti verranno messi al centro dell'approccio di Alexander Kluge nei confronti del metodo dialettico, tanto che egli si proporrà di fornire al proprio pubblico delle "cronache di sentimenti", che attingono alla realtà onirica nella stessa misura in qui si basano sulla realtà empirica.

¹¹³ Gansel, C., *Literatur im Dialog. Gespräche mit Autorinnen und Autoren 1989-2014*, Verbrecher Verlag, Berlin 2015, p. 22.

¹¹⁴ Ivi. / Trad.: Ci si aspetta che il ricordo sia autentico, che sia vero. Se questo viene messo in dubbio da un autore, se si è incerti nel ricordare un evento concreto, questo viene visto come un metodo per fuorviare, o addirittura come un tentativo di dire una menzogna. È molto difficile mostrare come funziona il processo della memoria.

¹¹⁵ Trad.: espedienti della memoria.

¹¹⁶ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* / Trad.: AK: Ti ricordi del giorno in cui è tornato? HM - No, per niente. Lo conosco solo attraverso i racconti.

Una seconda minaccia per l'autenticità, sia nell'ambito della conversazione d'autore, che nel genere dell'intervista tout court, è rappresentata dal medium e dal supporto utilizzati.

Come si evidenzia nel caso stesso di Heiner Müller, la profonda differenza estetica e formale tra l'intervista, sia giornalistica che autoriale, in forma scritta, radiofonica e ripresa attraverso la telecamera, influisce sul contenuto stesso del prodotto, artistico o informativo che sia.

Se l'intervista in forma scritta, che offre pur sempre una versione alterata della realtà, se non altro in seguito alle manipolazioni testuali operate in fase di revisione editoriale, costituisce tuttavia un documento permanente, che vede come elemento principale il proprio contenuto, la macchina da presa introduce in ambito artistico e giornalistico la possibilità di creare di una realtà virtuale e verosimile al livello video-testuale, in cui immagine e contenuto hanno uguale importanza e sono entrambe in grado di affabulare ed ingannare lo spettatore.

All'interno di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹¹⁷, Benjamin sottolinea la perdita di unicità dell'opera d'arte riproducibile tecnicamente, delineando in tale mancanza uno dei primi sintomi dell'assenza di autenticità e dell'inevitabile effetto straniante costituito dalla ripresa sullo spettatore, che perde inevitabilmente la capacità di recepire le coordinate spazio-temporali di ciò che gli viene mostrato sullo schermo.

È con tali motivazioni che l'autore di *Angelus Novus* presenta l'attore davanti alla macchina da presa come figura "in esilio", non soltanto dal palcoscenico, ma anche dalla propria stessa persona.¹¹⁸

Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese [Kunst]Leistung als Totalität zu respektieren. [...] Das Publikum fühlt sich in den Darsteller nur ein, indem es sich in den Apparat einfühlt.¹¹⁹

Davanti alla telecamera, infatti, niente è più reale anche per l'artista stesso, consapevole del fatto che le sue percezioni sensoriali, come i suoni e i colori degli oggetti che lo circondano, rimarranno inafferrabili per il pubblico, che vedrà la sua performance

¹¹⁷ Benjamin, W., *Gesammelte Werke*, Bd. I-II, Zweitausendeins, Berlin 2011, p. 574.

¹¹⁸ Ibid., p. 584.

¹¹⁹ Ibid., p. 583. Trad.: L'apparecchiatura che porta davanti al pubblico la prestazione dell'attore cinematografico non è tenuta a rispettare tale prestazione [arte] nella sua totalità. [...] Il pubblico riesce a immedesimarsi nell'attore solo se riesce ad immedesimarsi nell'apparecchio.

attoriale come un prodotto finito, frutto di montaggi e rielaborazioni, oltre che, trovandoci nel 1936, privo della voce dell'attore stesso.

Quanto affermato nello studio benjaminiano, che presenta l'attore cinematografico a confronto con il proprio passato da attore teatrale, è applicabile anche all'intervista d'autore, in particolar modo se ad essere sottoposto alle domande dell'intervistatore è un artista. Come si avrà modo di contestualizzare nell'analisi teorica e filosofica riguardo al moderno concetto di autorialità in relazione ai media contemporanei all'interno del prossimo capitolo, nell'ambito della videointervista, l'artista viene infatti chiamato in causa non soltanto per i contenuti della propria arte, ma anche, e soprattutto, come performer, tenuto ad interpretare in primo luogo se stesso e la propria maschera pubblica, rendendo la stessa conversazione pubblica una performance interartistica.

È da tale presupposto che si sviluppa la videointervista d'autore come happening postmoderno e come provocazione nei confronti del pubblico, che vede nel già citato Andy Warhol uno dei massimi visionari ed esploratori del genere in ambito internazionale.

Al fondatore della rivista "Interview", che verrà più volte chiamato in causa nel capitolo successivo come massima produzione dell'artista come *readymade*, fanno eco negli anni '70 due importanti esponenti dell'arte postmoderna della Germania occidentale, che hanno indubbiamente creato un precedente per le interviste mülleriane come performance della maschera di *Querdenker* e provocazione d'artista, nonché come espressione dialettica di stampo filosofico, ovvero Joseph Beuys (1921-1986) e Klaus Kinski (1926-1991).

"The most important discussion is epistemological in character"¹²⁰, afferma infatti nel 1979 l'altrettanto poliedrico artista, teorico della *Soziale Plastik*¹²¹, che condivide con l'autore di *Hamletmaschine* il concetto di "materiale". Joseph Beuys, che faceva dei set delle videointerviste delle vere e proprie installazioni e opere di videoarte, basti pensare alla collaborazione con l'artista e gallerista Gerry Schum per il video-collage *Identifications* (1970), o alla conversazione pubblica *Beuys über Beuys*¹²² con Walter Smerling e Knut Fischer, nota anche come *Frühstückgespräch*¹²³, in quanto vera e propria performance di una "colazione d'artista", troverà ancora spazio all'interno di questo lavoro, dato il suo particolare legame con Heiner Müller¹²⁴.

¹²⁰ Beuys, J., *What is Art?*, Urachhaus, Stuttgart 1986, p. 40.

¹²¹ Beuys, J., *Jeder Mensch ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*, FIU Verlag, Wangen 1978.

¹²² WDR, 1985.

¹²³ Beuys, J., *Frühstückgespräch*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZtgiKWpMrMM>

¹²⁴ W 9, p. 266.

In questa sede è necessario ricordare invece la maschera dell'attore Klaus Kinski come intervistato arrogante e intransigente, noto per aggredire verbalmente i propri interlocutori, al punto da interrompere le conversazioni pubbliche, senza per questo rilasciare dichiarazioni prive di contenuto artistico e culturale.

Il protagonista di *Fitzcarraldo*¹²⁵, le cui videointerviste sono state pubblicate nel 2011 come raccolta all'interno del DVD dal titolo di *Kinski Talks*¹²⁶, ha rappresentato il principale modello di *Interviewkünstler* della Germania occidentale. Il principale obiettivo della sua performance come intervistato era quello di destabilizzare programmaticamente l'interlocutore, sminuendo le sue domande e definendole "eine ganze Fragerei"¹²⁷, o interrompendolo costantemente con modi aggressivi e provocatori nell'intento di cambiare i temi e l'andamento della conversazione, come avviene all'interno della puntata del programma televisivo tedesco *Je später der Abend* (1977)¹²⁸ che lo vede come ospite. Come aspetto preponderante, le videointerviste a Klaus Kinski mostrano un performer che non abbandona mai il personaggio, o la maschera pubblica assegnatagli, portandoci a riflettere sulla funzione della videointervista, sia in relazione alla performance attoriale, che come specchio della crisi dell'autorialità postmoderna, aspetti che, come si affronterà nei capitoli successivi, costituiscono alcuni fra i motivi centrali all'interno dell'analisi delle conversazioni pubbliche mülleriane.

2.1.1. Pier Paolo Pasolini

Cosa ne pensi dell'intervista?

Di solito un intervistatore è come Aziz¹²⁹, che meccanicamente accetisce delle cose e le riporta, saltando la parte del senso, che gli rimane estranea...¹³⁰

Ancor più dei coevi protagonisti della scena mediatica in ambito artistico e intellettuale della Germania occidentale appena citati, di particolare interesse ai fini del

¹²⁵ Herzog, W., *Fitzcarraldo*, 1982.

¹²⁶ Kinski, K., *Kinski Talks*, 2010.

¹²⁷ Kinski, K., *Video im Park*, <https://www.youtube.com/watch?v=c0Efhz8jxNI>

¹²⁸ Kinski, K., *Je später der Abend*, <https://www.youtube.com/watch?v=zS2h-3rYaXE>

¹²⁹ Personaggio de "Il fiore delle Mille e una notte".

¹³⁰ Pasolini, P.P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, Atlante, Roma 1995, p. 23.

nostro lavoro risulta mettere in relazione Heiner Müller con il controverso autore e intellettuale italiano del ventesimo secolo che maggiormente lo ha coinvolto e interessato in prima persona¹³¹, ovvero Pier Paolo Pasolini (1922-1975).

Numerose quanto sostanziali sono le affinità tra Heiner Müller e PPP come intervistati, che purtroppo non trovano spazio adeguato all'interno di questo lavoro¹³². Ciò che è necessario sottolineare è come, a nostro parere, quello preso attualmente in esame appare come l'unico caso all'interno del panorama delle interviste d'autore qui analizzate in grado di costituire un effettivo parallelo, sia dal punto di vista contenutistico che formale, con il drammaturgo della DDR, sia nel ruolo di *Interviewkünstler*, che come il poeta e intellettuale tout court, offrendo numerosi spunti di riflessione, sia in ambito artistico, che di analisi sociopolitica. Una prima affinità ci viene presentata dalla ricezione dei due autori nel proprio contesto culturale, che sia mentre erano ancora in vita, che nell'attuale dibattito pubblico in ambito politico e letterario, li ha processati, censurati, estromessi dal milieu intellettuale come scomodi dissidenti, senza poterne tuttavia negare

¹³¹ L'interesse di Heiner Müller nei confronti di Pier Paolo Pasolini è un tema che merita un approfondimento a se stante, non consentito, per ragioni di spazio e di attinenza, all'interno di questo lavoro. In questa sede è però possibile ricordare i principali riferimenti pasoliniani all'interno dell'opera di Müller e contestualizzare brevemente l'interesse per l'intellettuale corsaro della letteratura italiana nell'ambito della sua ricezione tedesca. All'interno dell'opera mülleriana, Pier Paolo Pasolini è protagonista, insieme ad Ali dagli occhi blu, di NOTIZ 409 (W 1, p. 320), compare *Traumtext. Die Nacht der Regisseure* (W 2, pp. 136-140), attraverso una rappresentazione onirica del proprio omicidio, e viene chiamato in causa all'interno dell'intervista *Mich interessiert den Fall Althusser* (W 11, p. 452), come alter ego di Amleto, eroe votato al fallimento e all'autodistruzione.

Inoltre, sebbene il regista di *Medea* (1969), come nota Paolo Scotini (*Ali ohne Augen: Müller legge Pasolini*) non venga menzionato all'interno dell'autobiografia, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, il suo ruolo privilegiato all'interno della poetica mülleriana trova ulteriore dimostrazione nella scelta di priettare *La ricotta* (*Ro.Go.Pa.G.*, 1963) e di leggere una selezione di poesie insieme a Laura Betti per celebrare il sessantacinquesimo compleanno del drammaturgo della DDR al Berliner Ensemble, il 9 gennaio 1994, nel suo peculiare interesse per *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) e nella scelta di recitare *Profezia*, come lettura pubblica nel contesto di una conferenza su Walter Benjamin.

Riguardo alla tarda ricezione di Pier Paolo Pasolini in Germania si veda Collini, P., *Il consumo di Pasolini in Germania*, Belfagor, Vol. XXXVIII, pp. 231-238, 1983.

Nel nostro caso specifico, Heiner Müller ha conosciuto Pasolini, quando questi è stato scoperto e riabilitato dalla Germania occidente e, dunque successivamente alla sua morte e contestualmente alla prima traduzione tedesca dei *Freibeuterschriften* (1978). Come racconta Peter Kammerer, sociologo e traduttore di Pasolini in tedesco, nonché amico personale di Müller e veicolo di conoscenza del panorama letterario italiano contemporaneo, prima del 1978, la ricezione tedesca di PPP era circoscritta all'ambito cinematografico, e aveva un pubblico molto limitato (Kammerer, P., *Pasolini e la Germania*, in "Lo Sguardo", n. 19, 2015, III). In seguito all'inaspettato successo degli *Scritti corsari*, divenuti un testo di culto per il partito dei Grüne movientisti tedeschi, che, nel corso degli anni '80, seguono numerose traduzioni delle liriche e della saggistica pasoliniana. Alla luce di tali riflessioni, è senza dubbio interessante notare come, attenendoci ai testi di Pier Paolo Pasolini di cui Müller era in possesso, il suo interesse nei confronti dell'autore di *Petrolio* in particolar modo come intellettuale e intervistato.

¹³² Progetto in corso di stesura.

i traguardi in ambito artistico e letterario, che li ha visti come icone e protagonisti indiscussi, ben al di là delle controversie.

Un secondo ambito che mette i due autori direttamente a confronto è quello poetico. Sia Müller che Pasolini sono stati infatti irriverenti profeti dell'avvento del Terzo mondo e della fine delle utopie, traduttori del mito in epoca contemporanea, indagatori delle radici e dell'identità culturale della propria nazione, acuti e puntuali *Zivilisationskritiker* ossessionati dalla Storia, contro un Occidente rivolto al consumo e all'abuso della tecnologia, ferventi indagatori della natura umana, devoti al conflitto ed esteti della brutalità.

Inoltre, entrambi gli autori hanno fatto della propria vita un documento storico e delle proprie conversazioni pubbliche un'ennesima provocazione, equiparabile ad una delle più complete dichiarazioni di poetica.

Similmente a quanto è possibile affermare riguardo al drammaturgo di Eppendorf, infatti, il poliedrico autore di *Teorema* e degli *Scritti Corsari*, nel corso della propria vita, è stato protagonista del dibattito e dell'attenzione mediatica sotto molteplici aspetti e con innumerevoli ruoli, che spaziano dalla celebrità che scherza con Totò sul set di *Uccellacci, uccellini* (1966) al caso giudiziario, facendo della propria identità pubblica un'istituzione culturale, che comparirà come ultima performance al proprio funerale.

È attraverso una parafrasi saggistica dell'accorata orazione funebre di Alberto Moravia per l'amico poeta, che, nell'introduzione al volume *Pasolini – Der dissidente Kommunist*, Fabien Kunz-Vitali, similmente a quanto avviene nell'analisi fatta da Ralf Schnell all'interno di *Heiner Müller im Kontext*, pone l'accento sul fenomeno che potremmo definire come “Pasolini als...”, ovvero sulla molteplicità di funzioni svolte in ambito mediatico dal versatile artista e intellettuale nato a Bologna, che, fino alla drammaticità della propria morte, le cui circostanze, ancora a distanza di quarant'anni, non sono state chiarite, ha rappresentato in se stesso un'opera aperta:

Immer neue Aspekte quellen aus ihm [Pasolini] hervor. Pasolini als Musiker, Pasolini als Zeichner, Pasolini als Dialektologe, Pasolini als Performancekünstler, Pasolini als Denkmalschützer, Pasolini als Massenmedien Theoretiker, Pasolini als Fußballer... Ganz zu schweigen von seinen gesellschafts- und kulturkritischen Positionen, die, zumal keiner Seite eindeutig verpflichtet, gerade deshalb von so ziemlich allen Seiten (und bei Weitem nicht immer arglos) beansprucht werden.¹³³

¹³³ Galli, G., *Pasolini. Der dissidente Kommunist*, Laika Verlag, Hamburg 2014, p. 7. / Trad.: Su di lui emergono sempre nuovi aspetti. Pasolini musicista, Pasolini disegnatore, Pasolini dialettologo, Pasolini performer, Pasolini difensore della memoria, Pasolini teorico dei media, Pasolini calciatore... Per non parlare delle sue posizioni di critica sociale e culturale, che, non essendo esplicitamente legate ad alcuna parte in modo univoco, vengono riprese (non sempre con approvazione) da tutte le fazioni.

Come è lo stesso Giorgio Galli a sottolineare nella propria monografia dedicata all'attualità politica del poeta e regista italiano¹³⁴, parallelamente alla propria produzione cinematografica, letteraria e saggistica e alla nota passione per il gioco del calcio, Pasolini, già a partire dai primi anni '50, ha avuto, e ha tutt'oggi¹³⁵, un ruolo centrale all'interno del contesto mediatico, innanzi tutto come intellettuale dalle grandi capacità comunicative e di analisi critica, tanto da risultare politico e profetico, aspetto che trova il massimo della propria espressione all'interno dei saggi, dei dialoghi con i lettori, delle interviste e delle videointerviste.

Il corpus delle opere pasoliniane appena citate costituisce infatti ben più di un apparato critico o di un *Werkstattgesprach*, giungendo alle vette del saggio filosofico, politico e artistico e della denuncia sociale, ritraendo un'Italia sbilanciata, povera di un'identità culturale, e in piena metamorfosi. Allo stesso tempo, le videointerviste pasoliniane costituiscono però anche la performance di una maschera ben delineata e costante, dal volto scavato e dalla gestualità composta, divenuta un'icona inequivocabile, dagli innumerevoli ritratti, similmente a quanto è possibile affermare nel caso mülleriano.

Le più celebri conversazioni pubbliche che vedono Pier Paolo Pasolini come interlocutore sono state pubblicate all'interno del volume *Interviste Corsare (1955-1975)*. Fra queste è necessario menzionare la trasposizione scritta della videointervista, nonché performance mediatica dello scomodo *Querdenker* insieme ad alcuni dei propri compagni di scuola di infanzia, *La terza B, facciamo l'appello* fatta da Enzo Biagi (1971)¹³⁶ per la RAI e cancellata dal palinsesto in seguito alla denuncia di "istigazione alla disobbedienza" e "propaganda antinazionale" nei confronti di PPP, che all'epoca era direttore responsabile di "Lotta continua", *Ma la donna è una slot-machine*¹³⁷, che vede come interlocutrice la poetessa Dacia Maraini, e l'ultima intervista pasoliniana, con il giornalista Furio Colombo, *Oggi sono in molti a credere che c'è bisogno di uccidere*, pubblicata su "Stampa Sera", il 3 novembre del 1975, all'indomani della morte dell'autore.

Oltre a essersi sottoposto alle domande di innumerevoli interlocutori, più o meno illustri, Pasolini si è cimentato davanti alla macchina da presa anche come intervistatore.

¹³⁴ Pasolini, P.P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, Atlantide, Roma 1995.

¹³⁵ Nel 1995, ventesimo anniversario della morte di Pier Paolo Pasolini, il giornalista Enzo Golino ha pubblicato il saggio *Tre lucciole a palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà*, in cui raccoglie gli interventi, aventi per oggetto sia plauso che accese critiche, riguardanti l'autore delle *Lettere Luterane* all'interno dei media italiani fra il 1993 e il 1995 e contandone centoventidue. (Golino, E., *Tre lucciole a palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà*, Palermo 1995)

¹³⁶ Ibid., p. 170.

¹³⁷ Ibid., p. 201.

Oltre a *Comizi d'amore*¹³⁸, l' intervista-documentario sul tabù della sessualità alla popolazione italiana degli anni '60, che contiene il celebre dialogo sulla normalità con il poeta Giuseppe Ungaretti, di notevole spessore contenutistico è la conversazione pubblica fra l'autore di *Teorema* e l'amico Alberto Moravia, nonché la celebre intervista con Ezra Pound, del 1968, per il canale nazionale, in cui si assiste al passaggio del testimone tra due generazioni di intellettuali e poeti, antitetici quanto inconciliabili, uniti dalla devozione per la propria arte.

Di notevole interesse ai fini di questo lavoro sono, però, principalmente l'affinità di approccio e la scelta dei temi che accomunano Müller e PPP come intervistati, che raggiungono, a nostro parere, il proprio apice nel confronto fra le *Interviste corsare* e i due volumi di conversazioni pubbliche fra Müller e Frank Michael Raddatz, avvenute a più di quindici anni di distanza, trovando ancora una volta Walter Benjamin¹³⁹ come premessa filosofica comune. Se entrambi gli autori, che possono essere definiti, con le dovute differenze date dalle diverse condizioni e realtà politiche di origine, come dei "dissidenti comunisti", concentrano gran parte delle proprie conversazioni pubbliche sull'analisi del contesto artistico, politico e sociale che li circondano, mettendo in primo piano il proprio paese di origine, si nota una profonda affinità di approccio metodologico nell'affrontare, sia la storia, che il rapporto fra uomo, arte e tecnologia.

[...] Quello che il letterato dovrebbe fare, sarebbe allargare senza fine il proprio orizzonte visivo, su tutti i campi, in tutti i sensi, cercare di *capire* la propria storia, LA storia: come operazione preliminare, umana, morale.¹⁴⁰

Afferma, già nel 1955, Pasolini, fornendo un importante presupposto a quello che sarà il teatro come dialogo con i morti teorizzato dal drammaturgo della DDR, e dimostrando la centrale importanza attribuita alla funzione sociale e didattica dell'arte.

Entrambi i protagonisti di questo paragrafo sono innegabilmente legati in modo viscerale alla storia e all'identità della propria nazione, che li accoglie e li rigetta, disconoscendoli ed esaltandoli simultaneamente, creando un contrasto incolmabile, paragonabile unicamente al rapporto conflittuale, e tuttavia mai privo di una qualche forma, anche distorta, di affezione, che caratterizza le dinamiche relazionali fra padri e figli: un tema cardine della poetica di entrambi.

¹³⁸ Pasolini, P.P., *Comizi d'amore*, 1964

¹³⁹ A tale proposito si veda per approfondire il legame fra Benjamin e Pasolini: Kammerer, P., *Pasolini e la Germania*, a cura di Antonio Lucci, Lo Sguardo – Rivista filosofica, n. 9/ 2015 (III)

¹⁴⁰ Pasolini, P.P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, p. 37.

Tale esigenza incombente di presa di coscienza storica da parte di entrambi gli autori trova, inoltre, espressione nello spirito patriottico, rivendicato da Moravia nella sua orazione funebre, e frutto della continua ricerca delle radici culturali e linguistiche, che costituiscono una delle ossessioni della poetica pasoliniana, che si traduce nella presenza costante della Prussia, sotto forma di incubo, visione, auspicio, mancata patria di Heinrich von Kleist e prova di brutalità umana che caratterizza la poetica di Heiner Müller, come avremo modo di approfondire all'interno di questo lavoro.

Come anticipato, altrettanto rilevante appare la comune visione sulla tecnologia moderna, che per entrambi gli artisti vede il proprio antagonista nell'inconscio.

No, perché oggi trionfa l'applicazione della scienza, cioè la tecnologia, non la scienza. Il razionalismo borghese, che vede solo l'utilizzazione pratica delle cose, non ha nulla a che vedere con lo spirito scientifico.¹⁴¹

Il sopravvento della macchina sull'essere umano, che si traduce nella perdita dell'intelligenza come "poesia, saggezza, fantasia e intuito"¹⁴², profetizzato da Pasolini negli anni '60, trova risposta nella conversazione mülleriana *Das Böse ist die Zukunft*, in cui l'autore di *Hamletmaschine* a confronto con Raddatz identifica nella memoria e nel ricordo individuale l'ultimo bastione della soggettività, all'interno di una società occidentale, ritratta questa volta alla fine degli anni '80, in cui i computer e la tecnologia fungono ormai come surrogato delle emozioni:

Vergessen ist konterrevolutionär, denn die ganze Technologie drängt auf Auslöschung von Erinnerung.¹⁴³

Un terzo aspetto che ci preme accennare a dimostrazione della profonda affinità fra i due poliedrici artisti dell'intervista presi in esame è dato dal blocco dello scrivere che colpisce entrambi davanti al mutamento sociale. Alle porte del 1968, anno di profonda cesura storica, sia per l'Italia che in ambito internazionale, alla domanda del giornalista e vincitore del Premio Strega (1973) Manlio Cangoni (1916-2015) sul perché abbia smesso di scrivere romanzi e racconti, Pasolini risponde infatti, similmente a quanto vedremo accadere con il protagonista di questo lavoro:

¹⁴¹ Pasolini, P.P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, Atlantide, Roma 1995, p. 14.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ JN, p. 71.

Ho perso fiducia nel genere. Non ne sono più attratto. Io penso che uno scrittore debba essere sempre realistico, unito cioè alla realtà. Ebbene, la realtà che prima mi interessava, intendo dire il sottoproletariato romano delle borgate, sta cambiando rapidamente, non lo riconosco più. [...] Oggi sta diventando una frazione del Terzo mondo.¹⁴⁴

Se, già alla fine degli anni '80, con le stesse motivazioni applicate alla realtà della DDR, Müller abbandonerà il teatro, nella conversazione pubblica del 1967 con Manlio Cangioni, Pasolini rinuncia alla prosa, che a suo vedere esige una stabilità sociopolitica, e alla poesia, senza un destinatario¹⁴⁵, vedendo nella tragedia l'unica via d'uscita e l'unica possibilità di produrre ancora un effetto sul pubblico:

[...] Il destinatario è uno contro cui polemizzo, contro cui lotto. Il destinatario è il mio nemico, è la borghesia che va a teatro. È con questo spirito che ho scritto i miei quattro drammi.¹⁴⁶

È inoltre la visione, quanto mai attuale, del Terzo mondo, protagonista, attraverso gli occhi blu del giovane Ali, della *Profezia*¹⁴⁷ pasoliniana, che incombe con le proprie esigenze e la propria umanità alle porte dell'occidente, come una minaccia e l'unica speranza allo stesso tempo, a trovare eco nelle conversazioni fra Raddatz¹⁴⁸ e Heiner Müller, che, come racconta Peter Kammerer¹⁴⁹, nel 1991 aveva scelto di recitare al congresso romano su Walter Benjamin la lirica dedicata all'invasione dell'Italia da parte dei giovani africani, ancora puramente umani e non corrotti dalle dinamiche economiche e politiche occidentali.

A conferma di ciò e del profondo legame fra i due autori, oltre che a testimonianza dell'influenza del personaggio pubblico di profeta controcorrente, Pasolini compare nell'ottobre del 1995, in una delle ultime liriche mülleriane, NOTIZ 409¹⁵⁰, il cui protagonista è un Ali privato degli occhi, similmente al proprio autore, brutalmente sfigurato dai suoi assassini, e allo stesso tempo metaforicamente privato della propria dote di preveggenza. L'immagine che ci viene descritta ricorda inevitabilmente l'angelo senza fortuna e senza volto che compare in DER GLÜCKLOSE ENGEL 2¹⁵¹, seconda

¹⁴⁴ Pasolini, P.P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, Atlantide, Roma 1995, p. 119.

¹⁴⁵ Ibid., p. 120.

¹⁴⁶ Ibid., p. 121.

¹⁴⁷ Pasolini, P.P., *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti 1965.

¹⁴⁸ Per approfondire si veda il capitolo 1.1.2. dedicato alle conversazioni tra Heiner Müller e Frank Michael Raddatz.

¹⁴⁹ Kammerer, P., *Pasolini e la Germania*, a cura di Antonio Lucci, Lo Sguardo – Rivista filosofica, n. 9/ 2015 (III).

¹⁵⁰ W 1, p. 139.

¹⁵¹ W 1, p. 236.

rielaborazione dell'*Angelus Novus* benjaminiano all'indomani della caduta del Muro. Di lui non resta che una voce lontana, a ricordare la Storia nel momento dell'invasione del presente e della scomparsa della realtà.

Anche nel caso di NOTIZ 409 si tratta di un requiem per PPP e per l'autore stesso, entrambi identificati nella figura di Amleto, ormai sconfitto e pronto alla morte, che, metaforicamente per il drammaturgo della DDR, e in modo tragicamente reale per l'autore di *Petrolio* (1972-1975), giunge per mano della patria, che volta brutalmente le spalle al poeta dissidente ed emarginato nella propria metamorfosi votata al consumo:

[...]

Oder Pasolini

GIB MIR DEINEN ARSCH PELOSI ICH
WILL DEINEN DRECKIGEN
ARSCH SOHN ITALIENS
HURE VON MALBORO UND COCA COLA
GIB MIR DEINEN DRECKIGEN
Blutige Hochzeit
Mit der Klasse die die Zukunft trägt
Auf Schultern tätowiert vom Kapital
Die Morgenröte einer Nacht Die Nacht
Der Morgenröte
Dann legt Pelosi den Gang ein
Und fährt das Auto über den Besitzer
JETZT BIS DU VEREINT PAOLO MIT DEINEM ITALIEN.¹⁵²

2.2. La “Fake Interview”

Una sottocategoria della cosiddetta “intervista d'autore”, altrettanto attinente ai principali temi oggetto di questo lavoro è l'intervista deliberatamente fittizia, che Alexander Kluge chiamerà “Fake-Interview”, ovvero “falsa intervista”. Come si approfondirà nel caso specifico nei capitoli successivi, il regista e interlocutore mülleriano deve la propria fama televisiva degli anni '90 proprio alla serie di interviste surreali e irriverenti, quanto anacronistiche realizzate insieme agli attori Helge Schneider

¹⁵² W 1, p. 139. / Trad.: Oppure Pasolini / DAMMI IL TUO CULO PELOSI / VOGLIO IL TUO SPORCO CULO FIGLIO D'ITALIA / PUTTANA DELLA MALBORO E DELLA COCA COLA / DAMMI IL TUO SPORCO / Nozze di sangue / Con la classe che porta il futuro / Tatuato dal capitale sulle spalle / L'aurora di una notte La notte / Dell'aurora / Poi Pelosi mette la marcia / E guida la macchina sopra il proprietario / ORA SEI UNITO PAOLO ALLA TUA ITALIA.

e Peter Berling per l'emittente privata tedesca *dctp*.

Nel caso della falsa intervista, il pubblico viene sottoposto ad un contenuto testuale completamente letterario, in cui, molto spesso, gli stessi interlocutori, che affrontano all'interno delle conversazioni gli argomenti fra i più disparati, sono personaggi frutto dell'immaginazione, o defunti protagonisti della storia e dell'arte del passato. Se le ottantadue *Interviste impossibili*¹⁵³, mandate in onda dal secondo canale radiofonico RAI tra il 1973 e il 1975, che hanno avuto come interpreti, tra i molti, Umberto Eco, Giorgio Manganelli e Italo Calvino a confronto con filosofi, artisti e personaggi storici del passato, da Socrate a Picasso, costituiscono un sagace e illustre precedente italiano al format tradotto da Kluge in ambito televisivo, è interessante considerare come l'intervista fittizia sia nata già nel diciannovesimo secolo, contestualmente all'emergere del genere dell'intervista stesso¹⁵⁴ e si sia sviluppata contestualmente all'intervista d'autore, raggiungendo grande visibilità in epoca contemporanea.

Tra i numerosi esempi di "Fake Interview" precedenti e successivi al caso Kluge, tra i quali si annoverano *Das Wetter vor 15 Jahren* di Wolf Haas e *Wir schlafen nicht* di Katrin Röggla, nonché lo stesso dialogo al centro dello *Jäger Gracchus*¹⁵⁵ kafkiano, di particolare interesse e attinenza con il tema oggetto di questo lavoro, poiché basato sul sottile confine tra realtà e finzione come dicotomia tra soggettività e oggettività, appare innanzi tutto il romanzo *Stiller*¹⁵⁶ di Max Frisch, all'interno del quale l'intervista è in realtà un interrogatorio, minato nella propria autenticità dall'identità dissociata del protagonista stesso. "Ich bin nicht Stiller!"¹⁵⁷ è infatti l'affermazione ricorrente del personaggio dal destino kafkiano al centro della narrazione, che rinnega ostinatamente se stesso, demolendo progressivamente la propria identità bevendo whisky e difeso da un accanito fumatore di sigaro:

Denn ohne Whisky, ich hab's ja erfahren, bin ich nicht ich selbst, sondern neige dazu, [...] eine Rolle zu spielen, die Ihnen so passen möchte, aber nichts mit mir zu tun hat.¹⁵⁸

Se questo rappresenta uno degli spunti che potrebbero avvicinare il dramma

¹⁵³ Bompiani, V., *Le interviste impossibili*, Bompiani, Milano 1975.

¹⁵⁴ Ne sono un esempio le interviste caricaturali a politici e artisti, come Otto von Bismarck e Richard Wagner, pubblicate dallo scrittore Julius Stettenheim sul giornale satirico "Berliner Wespen" già nel 1870.

¹⁵⁵ Kafka, F., *Der Jäger Gracchus*, in *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

¹⁵⁶ Frisch, M., *Stiller*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1954

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid., p. 9. / Trad.: Perché senza whisky, ormai lo so, non sono me stesso, ma tendo [...] ad interpretare un ruolo che per voi può essere accettabile, ma non ha niente a che vedere con me.

dell'identità del reticente disperso scultore svizzero ai lunghi silenzi intervallati da sorsi di whisky e mormorii di consenso del protagonista di questo lavoro, uno dei principali esempi da tenere presenti nell'affrontare il tema della finta intervista è però, indubbiamente, l'autore tedesco contemporaneo John von Düffel (1966), che ha dedicato buona parte della propria produzione letteraria al dibattito tra autorialità e autenticità in ambito artistico attraverso la descrizione di *habitus* letterari, utilizzando in particolar modo il mezzo dell'intervista.

Ähnlichkeiten mit lebenden Ikonen sind nicht zufällig sonder beabsichtigt. Trotzdem ist der gesamte Inhalt dieses Buches, insbesondere die Äußerungen der handelnden Personen, rein fiktiv. Das Interview und die Gespräche haben nie stattgefunden.¹⁵⁹

Con questa introduzione John von Düffel, drammaturgo e autore per il Deutsches Theater (Berlino), nonché come si vedrà a breve, autore di *Missing Müller* (1997), uno dei principali esempi letterari di cui la maschera mülleriana è protagonista, introduce il proprio ultimo romanzo, *KL-Gespräche über die Unsterblichkeit* (2015), concludendo il proprio ciclo di opere sulla cosiddetta "Fake Interview", ovvero l'intervista fittizia. Si tratta di un trittico di interviste impossibili, che vedono come principale interlocutore la figura di KL, nella quale non sarà difficile riconoscere lo stilista tedesco Karl Lagerfeld (1933). L'interesse da parte dell'autore di *Missing Müller* per il drammaturgo di Eppendorf non è certo un mistero, che trova ulteriore dimostrazione nelle parole attribuite allo stilista tedesco, che tenta di citare Karl Marx di nascosto¹⁶⁰ e porta a termine la propria ultima conversazione pubblica nel letto di una clinica privata.

È proprio in questo frangente, che molto ricorda la conversazione con Alexander Kluge *Mein Rendez-vous mit dem Tod*, che l'intervistato dichiara la propria completa identificazione con il personaggio pubblico da lui stesso creato:

[...] In Wirklichkeit und am wirklichsten existiert er doch als sein Produkt, als KL, die Marke, während seine Autobiographie bloß eine Art von Making-of ist aus dem Reich der Legenden, genauso wie sein Privatleben nicht stattfindet außer als Gerücht.¹⁶¹

Un esito diverso di identità fra maschera e persona ci è fornito da un esempio di

¹⁵⁹ Von Düffel, *KL-Gespräche über die Unsterblichkeit*, Dumont, Köln 2015.

¹⁶⁰ Ibid., p. 22/ Trad.: Le somiglianze con icone viventi non sono casuali, ma volute. Ciò nonostante, l'intero contenuto dell'opera, in particolare le esternazioni dei personaggi, sono puramente fittizie. Le conversazioni e le interviste non sono mai avvenute.

¹⁶¹ Ibid., p. 215/ Trad.: Nella realtà, in modo più incisivo, esiste come il proprio prodotto, come KL, la marca, mentre la sua autobiografia non è altro che un tentativo di "making-of" dal regno delle leggende, come la sua vita privata non esiste se non sotto forma di pettegolezzo.

“Fake Interview” altrettanto contemporaneo. *DAS BESTE, WAS BISLANG ÜBER HOPPE GESCHRIEBEN WURDE!*¹⁶² è il titolo dell’intervista pubblicata dall’editore tedesco Fischer Verlag sulla pagina web di una delle proprie principali autrici, la vincitrice del Georg-Büchner-Preis (2012), Fecilitas Hopper. Come si apprende ben presto, ad interrogare la famosa scrittrice su ciò che l’ha portata a pubblicare la propria autobiografia¹⁶³ è il suo *Doppelgänger* letterario, protagonista del romanzo *Hoppe*¹⁶⁴, “fh”, che, attraverso cinque domane apparentemente irriverenti e scomode, costruisce una presentazione dell’autobiografia stessa, delineando la poetica dell’autrice.

Siamo giunti alla completa identità fra intervistatore e intervistato, e dunque alla completa performance dell’artista attraverso l’intervista, come si vedrà essere il caso di Heiner Müller nella stesura della propria autobiografia.

3. L’autore in scena. Autorialità e autorappresentazione dell’artista nel contesto mediatico dagli anni ’50 ai giorni nostri

Je réclame de vivre la contradiction de mon temps, qui peut faire d’un sarcasme la condition de la vérité.¹⁶⁵

Nella sua recensione al volume di Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler*, Michael Wetzel, che all’interno di *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart*¹⁶⁶, identificava nel Rinascimento l’epoca in cui nasce l’artista moderno, promotore di se stesso sul mercato, definisce i valori cardine attraverso i quali classificare l’arte contemporanea, che vede l’abolizione del contrasto fra realtà e finzione e la messa in discussione dell’autorialità stessa come principali caratteristiche:

¹⁶² http://www.fischerverlage.de/interview/Interview_Hoppe/1478149

¹⁶³ Ibid.: *fh: Ist es nicht ein bisschen eitel, mit 50 seine Autobiographie zu schreiben?/ Trad.: Non è un po’ presuntuoso scrivere un’autobiografia a 50 anni?*

¹⁶⁴ Hoppe, F., *Hoppe*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012.

¹⁶⁵ Barthes, R., *Mythologies*. New York: Hill and Wang, 1972, p. 20. / Trad.: Reclamo di vivere la contraddizione del mio tempo, che fa di un sarcasmo la condizione della verità.

¹⁶⁶ Wetzel, M., *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart*, in Hellmond, M., Kampmann, S., Linder, R., Sykora, K. (Hg.), *Was ist ein Künstler?*, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, p. 229.

Es zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es den Mythos nicht mehr als Gegensatz zu Rationalität begreift, sondern in ihm selbst tipische diskursive Verschiebungen ausmacht. Ihre Grundtendenza è ideologica di natura e serve alla oscurazione di storiografiche origini e relazioni sociali come apparente naturalità. E precisamente questo meccanismo utilizza la generazione di artisti dopo il 1960, per diffondere il processo dell'autorialità nel contesto dei valori di autonomia, autenticità e soggettività.¹⁶⁷

Per dimostrare come Alexander Kluge sia riuscito, insieme a Robert Wilson, nel modo più efficiente e completo, ad inserire Heiner Müller nel panorama della videoarte e del postmodernismo internazionale, pur senza tradirne storia e identità culturale, né tanto meno gli intenti artistici e didattici della sua performance in ambito mediatico, con la capacità di sottolineare dunque la sua identità tedesca e il calibro internazionale della sua produzione letteraria, ben al di sopra della suddivisione imposta dalla cortina di ferro, è necessario presentare l'humus artistico e filosofico riguardante l'autorialità e l'autorappresentazione dell'artista-icona in ambito mediatico contemporaneo al drammaturgo di Eppendorf.

In primo luogo vi è dunque da chiedersi che cosa sia l'arte e, ancor di più, chi sia l'artista del secondo dopoguerra, cercando, se possibile, di estrapolarlo dall'ambiguo contrasto insito nel moderno concetto di celebrità, che vede la scomparsa del confine tra vita pubblica e vita privata, e allo stesso tempo il sempre più incombente coincidere del concetto di arte con la visibilità pubblica in ambito mediatico.

Die Urformel der Postmoderne ist das, was Goethe als Ursünde begreift. Also zum Augenblick zu sagen: "Verweile doch! Du bist so schön!" Was man will ist die ewige Gegenwart.¹⁶⁸

Afferma Heiner Müller, impossibile da etichettare come artista postmoderno, all'interno delle conversazioni con Frank Michael Raddatz, vedendo nell'eterno presente auspicato dall'arte contemporanea la fine dell'arte stessa.

¹⁶⁷ Wetzel, M., *Entstehung der Künstler*, http://www.deutschlandfunk.de/entstehung-des-kuenstler-image.700.de.html?dram:article_id=84875/ Trad.: Sembra dunque che il mito non sia più percepito come opposto della razionalità, ma come suo spostamento discorsivo. La sua tendenza principale è di natura ideologica e funge come un velo che cela le implicazioni storiche e sociali degli eventi, ponendoli come avvenimenti spontanei, naturali. Esattamente questo meccanismo viene utilizzato dalla generazione di artisti successivi agli anni '60, per diffondere il processo dell'autorialità nel contesto dei valori di autonomia, autenticità e soggettività.

¹⁶⁸ JN, p. 22. / Trad.: La formula originaria del postmoderno è quello che Goethe aveva definito il peccato originale. Cioè dire al momento: "Fermati! Sei così bello!" Ciò che si cerca è l'eterno presente.

All'interno di *Nach der Postmoderne*, il germanista Jost Hermand affronta l'assedio del presente teorizzando per l'era 2.0 la definitiva scomparsa della figura dell'artista, che nell'arco di un secolo ha visto la propria trasformazione da icona a uomo comune, parafrasando la dichiarazione di Heiner Müller nell'intervista con Frank Michael Raddatz *Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst*:

Die Kunst kann man nur abschaffen, indem jeder zu Künstler wird.¹⁶⁹

Come sottolinea Jost Hermand all'interno di *Nach der Postmoderne*,¹⁷⁰ l'affrontare la funzione dell'arte, e dunque la figura dell'artista postmoderno, richiede innanzi tutto una riflessione di natura sociologica.

Già nel 1936, in conclusione a *Das Künstler im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁷¹, Walter Benjamin leggeva nello slogan fascista "Fiat ars-pereat mundus" il definitivo compimento dell'art pour l'art, in cui realtà e arte, nella sua accezione di finzione, non sono più distinguibili, e denunciava l'irrevocabile passaggio dalla consapevolezza di essere oggetto di osservazione degli dei, che aveva caratterizzato l'umanità descritta nei poemi omerici, al divenire oggetto di osservazione di se stessi, proprio dell'epoca contemporanea.

Dopo la seconda Guerra mondiale, infatti, l'individuo della società occidentale si rivolge alla propria individualità, concentrandosi su se stesso. Si assiste dunque ad una nuova forma di soggettivismo e di culto della persona, che, all'interno della società di massa rivolta al consumo, arriva a coincidere con la ricerca dei quindici minuti di celebrità profetizzati da Andy Warhol e con la competizione come promozione di se stessi, fino a giungere a quella che Richard Sennett già nel 1987 definiva "tirannide dell'intimità"¹⁷², a discapito della maschera pubblica.

Tali sintomi vengono trasposti in ambito artistico con lo spopolare di autobiografie da parte della nuova classe intellettuale e con l'avvento della *pop-art*, del *readymade* e del movimento *fluxus*, che, seppur attraverso una provocazione, rappresentano il trionfo dell'estetica dell'oggetto e dell'iconomania contemporanea, che presuppone la mercificazione dell'individuo e la possibilità per ciascuno di divenire un idolo delle masse. Dal punto di vista teorico e filosofico, ci troviamo invece davanti a

¹⁶⁹ JN, p. 20. /Trad.: L'arte può essere smantellata solo se ognuno diviene un artista.

¹⁷⁰ Hermand, J., *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Böhlau, Köln 2004, p. 20.

¹⁷¹ Benjamin, W., *Das Künstler im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Werke*, Bd. II, p. 599.

¹⁷² Sennett, R., *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Fischer, Frankfurt am Main 1986, p. 27.

quello che è il principale dibattito all'interno, sia del post-strutturalismo francese, che ne approfondisce anche gli esiti semiotici, che della *Frankfurter Schule* di Theodor W. Adorno, che, come si approfondirà, rappresenta uno dei principali modelli per il regista Alexander Kluge.

In ambito sociologico, invece, altrettanto fondamentale risulta ai fini della nostra ricerca il concetto di *habitus* sviluppato all'interno di *Sozialer Sinn*¹⁷³ dal sociologo francese Pierre Bourdieu (1930-2002), che così definisce la maniera attraverso la quale l'individuo interiorizza, sia dal punto di vista estetico, che linguistico e comportamentale, la cultura dominante del proprio contesto sociale.

Si tratta dunque delle tecniche applicate dall'uomo della società di massa e, nel nostro specifico caso, dalle personalità di pubblica fama, per ri-produrre se stessi all'interno della società, aderendo a quelle che sono le coordinate imposte dai valori della mitologia contemporanea e andando a comporre una vera e propria maschera da performer e veicolo di informazioni dal valore sia poetico che identitario.

Roland Barthes, attraverso l'elaborazione di una nuova semiotica della mitologia nel 1957¹⁷⁴, e la definitiva attestazione della morte dell'autore, successiva di dieci anni, pone di fatto le basi all'analisi di uno dei temi centrali che caratterizzeranno l'età postmoderna, ovvero il ruolo dell'artista come icona nell'età contemporanea, confermando la tesi benjaminiana che vede il futuro dell'arte come espressione della massa, attraverso l'immagine di due finte realtà che, ai giorni nostri, corrono parallele: il personaggio sulla scena e l'attore in città.

Pochi anni più tardi, nel 1964, con *Apocalittici e integrati*¹⁷⁵, Umberto Eco, coglie sul nascere l'aspetto complementare e speculare alla teoria di Barthes, ovvero come nel secondo dopoguerra l'enorme diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, contestuale al progresso economico e al cambiamento dei valori di riferimento abbiano permeato l'ideologia della società occidentale, proponendo un nuovo modello sociale e culturale in cui risulta sempre più difficile operare una distinzione tra cultura *high-*, *middle-* e *lowbrow*¹⁷⁶. La nuova grande distinzione nell'epoca delle masse è la contrapposizione tra ciò che può essere considerato *mainstream* e ciò che lo contorna, ovvero la cosiddetta "subcultura", in un contesto dettato da regole di mercato, secondo il quale la qualità, il potenziale culturale e di innovazione artistica non necessariamente coincidono con la vendibilità e la visibilità di un'opera.

¹⁷³ Bourdieu, P., *Sozialer Sinn*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987.

¹⁷⁴ Barthes, R., *Mythologies*, Hill and Wang, New York 1972.

¹⁷⁵ Eco, U. *Apocalittici E Integrati*, Bompiani, Milano 1965

¹⁷⁶ Ibid., p. 27 e ss.

Emblematica a tale proposito è la popolarità del programma televisivo statunitense nato nel 1950, *What is my line?*¹⁷⁷, riproposto in Germania occidentale dopo pochi anni con lo stesso format, con il titolo di *Was bin ich?*¹⁷⁸ Si tratta di un gioco televisivo incentrato sull'identità, in cui l'obiettivo dei partecipanti, bendati, è quello di indovinare il mestiere del "personaggio misterioso" attraverso delle domande. Nel corso degli anni, *What is my line?* ha visto, fra gli innumerevoli partecipanti famosi, come "mystery guests" artisti e personalità pubbliche come Salvador Dalí, Alfred Hitchcock, Andy Warhol, Woody Allen, e il futuro presidente degli Stati Uniti Ronald Reagan, ancora dedito all'epoca alla carriera attoriale, che hanno fatto della partecipazione allo show delle vere e proprie performance artistiche, portando in scena, come insegna il gioco stesso, la propria identità. Allo stesso tempo, la partecipazione attiva della società di massa al mezzo televisivo e, in questo caso, lo strabiliante numero di concorrenti "non famosi" è l'ennesimo sintomo di quanto affermato da Walter Benjamin già alle soglie della seconda Guerra mondiale, ovvero la sempre più casuale differenza tra autore e pubblico, che vede in ogni lettore un potenziale scrittore.¹⁷⁹

Oltre ai noti quindici minuti di celebrità, che negli anni '80 diverranno a loro volta il titolo di un format televisivo condotto dallo stesso Andy Warhol, *Jeder Mensch ist ein Künstler*¹⁸⁰ è non a caso il titolo di uno dei principali scritti che definiscono la *Soziale Plastik* di Joseph Beuys, in cui si legge il definitivo coincidere tra arte e vita quotidiana delle masse e il conseguente annientamento della definizione di arte stessa attraverso la celebrazione della banalità.

Sarà all'interno di *Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm* che Frank Michael Raddatz vedrà l'evoluzione di "Jeder Mensch ist ein Künstler" nel fenomeno che attesta la fine del teatro, definibile come "Jeder Mensch ist ein Schauspieler".

Considerando l'elevazione della vita quotidiana ad opera d'arte appena presa in esame e contestualizzandola nella società consumistica occidentale, emblematico, e altrettanto fondamentale nella composizione della mitologia contemporanea risulta il ruolo svolto dalla pubblicità.

Analizzando l'opera d'arte contemporanea, Benjamin si interrogava inoltre, attraverso l'analisi della dicotomia tra fotografia e pittura¹⁸¹ sull'originalità dell'arte figurativa prodotta dalle nuove tecnologie, portando all'attenzione il limbo tra sogno e

¹⁷⁷ *What is my line* 1950-1975 per CBS e Syndication.

¹⁷⁸ WDR, 1959.

¹⁷⁹ Benjamin, W., *Gesammelte Werke*, Bd. I-II, Zweitausendeins, Berlin 2011, p. 587.

¹⁸⁰ Harlan, V., Beuys, J., Rappmann, R., & Schata. *Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*, Achberger Verlag 1984.

¹⁸¹ Benjamin, W., *Gesammelte Werke*, Bd. I-II, Zweitausendeins, Berlin 2011, p. 581.

veglia e tra finzione e realtà insito nell'arte contemporanea stessa, e in particolar modo nel film, che all'epoca non aveva ancora raggiunto il culmine del proprio potenziale artistico.¹⁸² Questo sarà anche uno dei principali temi della conversazione *Mich interessiert die Verarbeitung von Realität* (1981) tra Heiner Müller e il regista Harun Farocki, che, non a caso, ancora nel 1997 dedicherà alla rappresentazione artistica del reale attraverso il video il documentario *Stilleben*¹⁸³, portando la tradizione fiamminga della natura morta, in cui già era insito il rapporto fra arte e consumo, alle sue estreme conseguenze.

Se Benjamin¹⁸⁴, in epoca fascista, aveva definito il desiderio indotto di prodotti di consumo un fenomeno applicabile unicamente ai bambini, la pubblicità costituisce invece a pieno titolo la più innovativa e rappresentativa espressione artistica del secondo dopoguerra, come si evince dalla celebre affermazione dell'inventore della *pop-art*:

Lock up a department store today, open its doors after one hundred years and you will have a museum of modern art.¹⁸⁵

È alla luce di tale iconomania e trionfo dell'estetica dell'oggetto e del mito inserito nella quotidianità che si delinea la figura dell'artista postmoderno, che abbandona le sembianze di vate e divo, nella loro accezione decadentistica e primonovecentesca, per produrre se stesso come mito contemporaneo e come *readymade*, ovvero come oggetto di consumo e, allo stesso tempo, soggetto di una metamorfosi artistica, frutto della propria poetica.

Ci troviamo davanti a quella che Beatrice von Bismarck definisce lo "Auftritt als Künstler", ovvero alla performance dell'artista come individuo in ambito mediatico, che vede inevitabilmente come uno dei propri fautori e principali protagonisti colui che affermava: "io sono il mio *readymade* vivente"¹⁸⁶, ovvero Marcel Duchamp.

Mi sono voluto servire della pittura, mi sono voluto servire dell'arte per istituire un *modus vivendi*, un modo per capire la vita, per provare a fare della mia stessa vita un'opera d'arte. [...] Ho pensato, anzi penso, visto che mentre lo facevo non ne ero consapevole, che si potesse fare della propria vita, del proprio modo di respirare, di agire

¹⁸² Ibid., p. 598. Questo è anche uno degli aspetti centrali di *Der Autor als Produzent*, del 1929, che, come si è già avuto modo di affrontare, considera il moderno rapporto fra autorialità, mercato e ricezione di massa. (Ibid., p. 157)

¹⁸³ Farocki, H., *Stilleben*, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin 1997.

¹⁸⁴ Hermand, J., *Nach der Postmoderne: Ästhetik heute*, Böhlau, Köln 2004, pp. 104-105.

¹⁸⁵ Ibid., p. 102. Trad.: Chiudete a chiave un supermercato oggi, apritelo fra cento anni e avrete un museo di arte moderna.

¹⁸⁶ Bell, D., *A Conversation With Marcel Duchamp*, in "Canadian Art", vol. 4, n. 4, Winter 1987, pp. 5-9.

e di reagire di fronte agli individui, che si potesse fare di tutto ciò un quadro, un *tableau vivant*, uno schermo cinematografico.¹⁸⁷

È con queste parole che l'alter ego di Rose Sélavy definisce quello che può essere definito l'*habitus* dell'artista postmoderno tout court, come sintesi definitiva tra l'immagine pubblica e la vita privata e come performance permanente. A tale concezione aderirà lo stesso Heiner Müller, che coglie la contrapposizione fra *readymade* e *pop-art* e, nella propria produzione artistica si avvicina alle teorie duchampiane e all'arte povera grazie anche alle collaborazioni con l'artista Jannis Kounellis (1936) e alla partecipazione al festival di Kassel DOCUMENTA 8, dove MAELSTROMSÜDPOL compare al fianco di altri illustri esempi di arte performativa, uno fra tutti è *ZWEITGEIST. EIN DIALOG*¹⁸⁸, ovvero la scomposizione e decostruzione della lingua attraverso la dialettica, di Jürgen Klauke (1943). L'autore di *Medea Material* difende Duchamp, da lui preso a modello attraverso lo studio delle cosiddette "macchine celibi" anche nella concezione dell'opera di *Hamletmaschine*, vedendo nell'accezione di performance da lui proposta l'unica possibilità di funzione politica dell'arte contemporanea:

Ich glaube, Kunst ist jetzt eher der Prozess, die Produktion, nicht das Produkt. Und das ist auch die politische Dimension von Kunst, gegen die Verfestigung in Produkte.¹⁸⁹

Se Duchamp costituisce dunque uno dei principali modelli mülleriani nella definizione del proprio *habitus*, chiara influenza della sua opera e del suo pensiero è riscontrabile e di fondamentale importanza nell'autorappresentazione d'artista in ambito mediatico in modo ben più esteso, costituendone il vero e proprio pilastro. Oltre ad uno dei più celebri esempi di autorappresentazione come performance che arriva a coincidere con l'identificazione dell'uomo in oggetto, ovvero al *Self-portrait as a Fountain* (1966-1967) di Bruce Nauman (1941), sarà sufficiente pensare al duo di performer italo-britannico Gilbert & Georg, che, attraverso opere come *The Singing Sculpture* (1971) produce se stesso e si autodefinisce come una scultura vivente, nonché ai noti fotogrammi che ritraggono Andy Warhol intento a mangiare un hamburger all'interno del film *66 scenes from america*¹⁹⁰, che trovano risposta nel 1984 con la *shaving-performance* di

¹⁸⁷ Bonito Oliva, A., *Introduzione*, in Marcadè, B., *Duchamp. Una vita a credito*, Johan & Levi, Monza 2009, p. 3.

¹⁸⁸ Klauke, J., *ZWEITGEIST EIN DIALOG*, 1986. <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000013&lg=ALL>

¹⁸⁹ W 10, p. 167. / Trad.: Io credo che l'arte oggi sia più il processo, la produzione, non il prodotto. E questa è anche la dimensione politica dell'arte contro l'essere confinata in un prodotto.

¹⁹⁰ Leth, J., *66 scenes from America*, 1981.

Joseph Beuys e Waldo Bien¹⁹¹ al Centre Pompidou, o alla collaborazione tra Ger van Elk¹⁹², lo stesso Beuys e uno dei massimi esponenti della videoarte tedesca, nonché inventore della *Land Art* Gerry Schum (1938-1973) all'interno di *Identifications* (1970), per averne la certezza.

[...] die im geschickten, ironischen, und eher vergnüglichen Sinne eine Show ist. In ihr wird der Medienalltag zitiert, und anstelle von Blut fließt Ketchup. Aber was zunächst harmlos aussieht ist die klevre Integration in die Medienklischees, um sie umzubiegen und in Fallen zu locken, die den Zuschauer genauso treffen wie die direkte Ausagierung.¹⁹³

È in questi termini che l'artista e filosofo svizzero Gerhard Johann Lischka (1943) definisce il concetto di performance autoriale davanti alla telecamera, leggendovi una compenetrazione tra mondo reale e prodotto artistico ben superiore a quanto riscontrabile nel teatro, nell'installazione e nello stesso happening. Tale constatazione puntualizza quello che costituisce il principale oggetto di studio di Urs Meyer, che, all'interno di *Medien der Autorschaft*¹⁹⁴, pone i media al centro del discorso letterario, come aspetto fondamentale per definire l'autorappresentazione in ambito artistico, e sottolineando la varietà di generi letterari e forme espressive che permettono tale processo in epoca contemporanea, spaziando dal diario all'installazione.

Ai fini dell'ambito della nostra ricerca ci limitiamo a prendere in considerazione la funzione svolta dalla macchina da presa nella performance d'artista in ambito mediatico, che, come si avrà modo di approfondire, vedrà in Bill Viola e in Derek Jarman il prosieguo degli esempi precedentemente citati, anche attraverso la rappresentazione della malattia e della morte. Come si è visto, è infatti attraverso la videoarte che l'espressione dell'artista come *readymade* raggiunge il massimo del proprio potenziale, ed è in questa categoria che, a nostro parere, rientreranno le conversazioni tra Heiner Müller e Alexander Kluge.

È proprio per mantenere centrale la contestualizzazione di questo capitolo all'interno del tema principale oggetto di questo lavoro, che è necessario accennare ad un altro aspetto della performance d'autore in ambito mediatico.

¹⁹¹ Beuys, J., *Shaving Performance*, in *Good Morning Mr. Orwell*, Paris 1984.

¹⁹² Ger van Elk, *The Well-shaven Cactus*, 1970.

¹⁹³ Lischka, G. J., *Performance*, in *Alles und noch viel mehr. Das poetische ABC*, Bern Bentelli, Bern 1985, p. 684. / Trad.: [...] che è sapientemente, ironicamente e piacevolmente uno show. La quotidianità dei media viene citata, al posto del sangue scorre il Ketchup. Ma quello che risulta apparentemente innocuo è in realtà la sapiente integrazione di clichés mediatici, smussati e nascosti, in grado di rapire gli spettatori come trappole della realtà.

¹⁹⁴ Gisi, L.M., Meyer, U., Sorg, R., (Hg.), *Medien der Autorschaft*, Wilhelm Fink Verlag, 2013, p. 9.

L'artista come *readymade*, che sceglie di autorappresentarsi in quanto individuo, più o meno consapevolmente, si propone infatti al pubblico anche come soggetto e oggetto della storia.

Tale riflessione è alla base di quello che Beatrice von Bismarck all'interno di *Auftritt als Künstler* chiama il movimento di "autoarchiviazione" e di "autodocumentazione", del quale fanno parte, tra i numerosi esempi portati dall'autrice da Beatrice von Bismarck stessa, *Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance* (1969) di Christian Boltanski, volto ad indagare il rapporto tra individuo e oggetto come simbolo di identità, e *The Boat of my Life* (1993) di Ilya Kabakow, in cui la memoria acquisisce invece una dimensione spaziale. Come si avrà modo di approfondire attraverso l'analisi del confronto tra Heiner Müller e Alexander Kluge, in ambito letterario, uno dei principali esempi di autorappresentazione come archiviazione e documentazione fotografica è costituito dalle opere di W. G. Sebald (1944-2001), che, similmente a quanto è possibile affermare riguardo al regista e interlocutore mülleriano in *Ich schulde der Welt einen Toten*, pone la storia al centro della propria opera attraverso l'esperienza individuale, mascherandola con l'impiego di personaggi fittizi, letterari o verosimili, attraverso un costante inganno nei confronti del lettore, che vede le proprie radici in ambito letterario nell'opera di Franz Kafka e Jorge Luis Borges.

È proprio la definizione di autorappresentazione come performance e allo stesso tempo forma di autoarchiviazione e testimonianza storica a condurci verso l'analisi dell'*habitus* in ambito mediatico del protagonista di questo lavoro.

Heiner Müller, pur vivendo nella realtà parallela DDR, definita da Oskar Negt come "kämpferische demokratische Gegenkultur"¹⁹⁵, è profondamente contaminato dallo *Zeitgeist* e dai modelli di autorappresentazione internazionali, e non si esime dal modellare il proprio *habitus*, frutto dei propri contrasti interiori e della reale condizione di *Zeitpendler* che ha profondamente caratterizzato anche la sua opera, producendosi in ambito mediatico come artista dell'intervista.

¹⁹⁵ Hermand, J., *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Böhlau, Köln 2004, p. 90.

3.1. Maschera e autorappresentazione: l'*habitus* mülleriano tra letteratura e vita

Und das Theater bietet die Möglichkeit der Maske, der Maskierung.

Ja genau. Überhaupt ist Tragödie ja undenkbar ohne die Maske. Bei den Griechen war das ein Tabu. Man durfte das nicht mit nacktem Gesicht sagen, denn man hat Tote dargestellt, und über die Maske ist die Mimik ja quasi an Zuschauer delegiert, also der Ausdruck der Gefühle, die mitgeteilt werden, ist nach unten delegiert.¹⁹⁶

Le considerazioni fatte in precedenza trovano un fondamentale arricchimento nel caso specifico di Heiner Müller, per il quale, dato lo spessore culturale e l'unicità del proprio profilo sia pubblico, che privato, Alexander Kluge rifiuta la definizione di icona¹⁹⁷ nell'accezione più comune del termine, che lo vedrebbe equiparabile ad un protagonista dello *star-system*.

Seguendo, però, una dicotomia mülleriana, è possibile tentare di definire il suo ruolo in ambito mediatico basandoci sulla differenza tra successo ed effetto in ambito artistico. Se per l'autore di *Hamletmaschine* l'appellativo di celebrità non risulta calzante, l'enorme richiamo del suo *habitus* e l'unicità della sua aura in ambito culturale e mediatico risultano innegabili e degni della stessa attenzione concessa ai suoi drammi per il teatro.

Una delle più poetiche, e puntuali allo stesso tempo, descrizioni della maschera mülleriana ci è innanzi tutto offerta da Dieckmann all'interno del saggio *Zeit-Wege*, pubblicato da Wolfgang Storch, in cui leggiamo la sintesi fra teatro e vita e allo stesso tempo la fragilità che si nasconde dietro quella che l'autore del testo appena citato chiama "un velo di caos apparente", dietro al quale celare la completa dedizione alla storia e al dramma:

Sarkastisch kann Müller als Person sein; wenn er es, selten genug, als Dichter ist, nie genießerisch. Das Pathos ist sein Feld. [...] Mit Witz und Pathos, einem Welt-Schmerz, der die Wunden des Herzens, der Geschichte hinter einem Schein von Chaosgläubigkeit

¹⁹⁶ W 10, p. 382 / Trad.: *E il teatro offre la possibilità della maschera, del mascherarsi*. Sì, certo. In particolar modo la tragedia è impensabile senza la maschera. Per i greci era un tabu. Era vietato parlare con il volto scoperto, poiché venivano portati in scena i morti, e attraverso la maschera la mimica viene quasi completamente delegata agli spettatori. Dunque l'espressione dei sentimenti che vengono trasmessi è delegata al di sotto del palcoscenico.

¹⁹⁷ Conversazione con Alexander Kluge del 27.04.2016.

zu verbergen sucht, ist er ein Romantiker, der mit beiden Beinen im Leben steht.¹⁹⁸

Nell'andare ad esaminare l'*habitus* dell'artista dell'intervista della DDR è infatti necessario tener presente che Müller è stato ed è sempre rimasto, in primo luogo, un uomo di teatro. Se ciò fornisce innanzi tutto un indizio sulla profondità delle radici che ha il concetto mülleriano di performance, è allo stesso tempo necessario considerare l'*habitus* dell'*Interviewkünstler* e del personaggio pubblico e letterario ad esso connesso prima di tutto come una maschera teatrale.

All'interno della nota conversazione pubblica con il regista e drammaturgo lussemburghese Frank Feitler, dal titolo epicureo *Wer wirklich lebt braucht weder Hoffnung noch Verzweiflung*¹⁹⁹, la maschera dell'attore viene definita il prerequisito fondamentale per l'esistenza stessa del teatro, a partire dalla tragedia greca. È la maschera stessa, come oggetto simbolico, come rituale, e in quanto tacito accordo con lo spettatore, che scinde l'interprete dalla propria identità, lo libera delle proprie responsabilità individuali, concedendogli di commettere omicidi ed incesti, affrontare tabù sociali e persino morire sulla scena. Come sottolinea Heiner Müller la maschera, inoltre, come oggetto che nasconde il volto, ha l'ulteriore funzione di privare l'interprete dei sentimenti, che vengono delegati al pubblico, come reazione a quanto avviene sulla scena.

L'attore è però soltanto colui che porta la maschera pubblicamente, offrendo al pubblico il risultato di un rituale che si è già compiuto. Come sostiene Müller a confronto con Olivier Ortolani in una conversazione riguardo a Shakespeare e la drammaturgia, infatti, è la forma stessa a nascere dalla maschera²⁰⁰. Il primo a dissimulare, a nascondersi e camuffarsi dietro al testo, a parole e personaggi altrui, è infatti colui che lo plasma: l'autore stesso.

Das ist ja genau das Problem der Maske. Die Texte sind die Masken, und Masken gibt es viele, die hängen da irgendwo bereit auf, ich nehme eine – *Müller lacht* – und schreibe den nächsten Text dann.²⁰¹

¹⁹⁸ Dieckmann, F., *Zeit-Wege*, in Müller, H., Storch, W. (Hg.), *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Edition Hentrich, Berlin 1988, p. 14. / Trad.: Müller sa essere sarcastico come persona; quando, raramente, lo è come poeta, non lo è mai con compiacimento. Il suo campo è il pathos. [...] Con umorismo e pathos, un dolore universale che tenta di nascondere le ferite del cuore e della storia dietro un caos apparente, [Müller] è un romantico con entrambe le gambe piantate nella vita.

¹⁹⁹ W 10, pp. 375-386.

²⁰⁰ W 10, p. 346.

²⁰¹ W 10, p. 383. / Trad.: Questo è esattamente il problema della maschera. I testi sono maschere, e di maschere ce ne sono tante, appese e pronte all'uso, allora io ne prendo una (*Müller ride*) e scrivo un nuovo testo.

Nel caso specifico di Heiner Müller, abile manipolatore testuale, nonché artista dell'intervista, il tema della maschera, e dunque dell'autorialità, è molto complesso e coinvolge ogni ambito della sua produzione letteraria.

Già all'interno di *Mauser* vediamo ad esempio come questa incarna l'*habitus* dell'individuo all'interno della società, sottomesso al potere dello Stato e ormai ridotto ad una "Menschmaschine":

Nähmlich er ist unsre Arbeit, der unbekante
Hinter den Masken, der begrabene im Kot
Seiner Gesichte, der wirkliche unter dem Aussatz,
der lebendige in der Versteinerungen.²⁰²

Il compito della rivoluzione, ovvero smascherare l'individuo, significa dunque riportarlo in vita, o ancor di più riscoprirne la vera identità. La maschera può dunque essere un'imposizione disumanizzante e spersonalizzante, come si avrà modo di vedere ancora nel corso di questo lavoro.

Innanzitutto è perciò necessario fare un primo distinguo tra la maschera utilizzata in ambito teatrale, nella rielaborazione del mito e di testi altrui, nelle citazioni e autocitazioni interne all'opera e nell'improvviso scambio di ruoli sulla scena messo in atto dai protagonisti di *Quartett*, e la maschera pubblica dell'autore stesso, utilizzata nelle interviste e nell'autoappresentazione di se stesso. Come si avrà modo di notare all'interno di questo lavoro, data l'impossibilità di scindere le opere del drammaturgo della DDR e la biografia dell'autore stesso da un unico *Gesamtkunstwerk*, si tratta di due facce della stessa medaglia, che si compenetrano costantemente. Dato il tema di questo lavoro, è innanzitutto necessario considerare la maschera dell'autore in quanto *habitus*, letterario e privato, che ha dato origine attraverso gli anni al "personaggio Heiner Müller".

All'interno del milieu intellettuale tedesco è Wolf Biermann, legato a Müller, per sua stessa ammissione, da un'amicizia profonda quanto segnata dalle differenze biografiche e dall'inconciliabilità delle posizioni dei due artisti nei confronti del rapporto fra arte e politica, a fornire una descrizione, per quanto ironica, estremamente indicativa e consapevole delle numerose sfaccettature della maschera mülleriana. All'interno del necrologio dedicato all'amico e rivale, pubblicato sullo "Spiegel" nei primi mesi del 1996, il cantautore espatriato dalla DDR nel 1976 riconosce infatti a Müller la completa

²⁰² W 4, p. 63 / Trad.: Infatti è il nostro lavoro, lo sconosciuto/Dietro le maschere, il sepolto nel vomito/ Il suo volto, quello vero sotto la lebbra/ quello vivo nella pietrificazione.

identità fra persona e personaggio, dunque tra essere umano e *habitus*:

Auch Heiner Müller trug fast immer wechselnde Masken über seinem Gesicht. Aber so kam er mir vor: Dieser Mensch trug zumindest niemals ein Gesicht über der Maske.²⁰³

Se, da un lato, il drammaturgo di Eppendorf, attraverso le proprie opere teatrali, si lega profondamente al contesto culturale, artistico e intellettuale della DDR, la sua tecnica di autorappresentazione e il corpus autobiografico all'interno della sua produzione letteraria sono prova della conflittualità posta alla base dell'identità del *Grenzgänger*, in bilico tra postmodernismo e classicità, estetica e impegno politico, consumismo occidentale e socialismo. La stessa rappresentazione di se stesso nelle interviste e nelle videointerviste è frutto di citazioni, manipolazioni testuali e maschere prese in prestito da illustri e meno illustri precursori.

In primo luogo, per delineare l'immagine pubblica di Heiner Müller è necessario affrontare la complessa questione, che comparirà sotto molteplici aspetti in vari contesti all'interno di questo lavoro, legata al tema dell'identità, da intendersi, sia come percezione di se stessi, che come consapevolezza e identificazione delle proprie radici culturali, che, aspetto enormemente rilevante ai fini di questo lavoro, come rappresentazione di se stessi. Ciò implica un'analisi dell'immagine pubblica del drammaturgo della DDR, arrivata al pubblico attraverso la sua produzione letteraria e attraverso la maschera che il controverso autore di frontiera e icona intellettuale ha sapientemente costruito nell'arco di oltre quarant'anni di visibilità pubblica.

²⁰³ Biermann, W., *Die Müller-Maschine*, in "Der Spiegel" n. 2/1996, p. 154. / Trad.: Anche Heiner Müller indossava sempre maschere in continuo cambiamento sul proprio volto. Ma me lo ricordo così: quantomeno quest'uomo non ha mai indossato un volto sopra la maschera.

3.1.1. *Ich ist ein anderer*. Heiner Müller spiege Heiner Müller

Ich habe ein paar Mal versucht, über mich zu schreiben, und das hat mich immer ganz schnell gelangweilt, weil es mir nicht wichtig genug erschien. Das mag ein Fehler sein.²⁰⁴

Alla luce delle considerazioni di Janine Ludwig, che all'interno di *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*²⁰⁵ dedica un'ampia analisi alla maschera mülleriana in ambito teatrale, si giunge alla conclusione che lo scrivere abbia avuto per Müller, oltre alla dichiarata funzione politica, un'altrettanto incisiva e profonda motivazione personale e introspettiva, costituendo di per sé la maschera con la quale mostrarsi al proprio pubblico.

Come è lo stesso drammaturgo di Eppendorf a dichiarare, infatti, la produzione letteraria ha significato per lui l'unico ambito protetto della propria vita, non intaccabile dall'avvicinarsi di eventi storici e privati che lo hanno reso un'oggetto della storia:

Was dieser Kern war, weiß ich nicht. Wahrscheinlich das Schreiben, ein Bereich von Freiheit und Blintheit gleichzeitig, völlig unberührt von allem Politischen, von allem, was draußen vorging.²⁰⁶

Attraverso questa confessione autobiografica, troverà, come si approfondirà nell'ultima sezione di questo lavoro, un'ulteriore e decisiva chiarificazione nell'intervista del 1995 tra Müller e Peter von Becker, in cui la produzione letteraria è paragonata alla psicoanalisi, e il silenzio, come assenza o impossibilità dello scrivere, viene identificato, insieme ai riflettori dei media, come principale causa della malattia che porterà l'autore alla morte.²⁰⁷

²⁰⁴ GI 1, p. 14 / Trad.: Ho provato un paio di volte a scrivere su di me, e mi sono sempre annoiato molto rapidamente, perché non mi sembrava abbastanza importante. Questo potrebbe essere un errore.

²⁰⁵ Ludwig, J., *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2009, p. 119.

²⁰⁶ W 9, p. 50 / Trad.: Non so che cosa fosse quel nucleo. Probabilmente era la scrittura: un territorio di libertà e allo stesso tempo di cecità, affatto estraneo al coinvolgimento politico, a quello che accadeva intorno.

²⁰⁷ W 12, p. 775. "Schweigen macht krank."

*Das Böse ist die Zukunft*²⁰⁸, è il titolo della conversazione del 1991 in cui Müller analizza con Raddatz un aspetto che risulta centrale per questo lavoro, ovvero la funzione della memoria come ultimo baluardo della soggettività. Qui troviamo ulteriore conferma della funzione terapeutica e autoanalitica della produzione drammatica mülleriana, attraverso un'inequivocabile definizione dell'arte, in primo luogo, come dialogo con se stessi, attraverso una spontanea associazione di pensieri e stimoli, che diverrà il tema ricorrente delle conversazioni tra Müller e Kluge:

Kunst machen ist nichts anders, als mit sich selbst zu reden. [...] Der Rhythmus von Schreiben, Malerei, Musik, oder von was immer ist eine ganz subjektive körperliche Angelegenheit, eine Kommunikation mit dem ganz eigenem individuellen Code.²⁰⁹

All'interno di *Theater des Unbewussten*²¹⁰, Peter Staatsmann definisce la produzione poetica mülleriana come "il costante tentativo di oggettivizzare la soggettività."²¹¹

Müller will die Vermischung der inneren und der äußeren Welt erfassen, und die (dialektische) Verschlingung von inneren und äußeren Welt erfahrbar machen.²¹²

Si tratta della produzione di un "inconscio in azione" che, celato dietro le molteplici maschere di una critica scettica quanto radicale, attraverso un continuo processo di decostruzione e ricostruzione, tende ad un fine didattico. La riflessione, e dunque l'apprendimento, nonché la presa di coscienza vengono indotti nello spettatore, e nell'autore stesso, attraverso la creazione di quelli che Staatsmann chiama "schockierende und faszinierende surreale Sprachbilder"²¹³, condensando in questa descrizione poetica mülleriana, basata sul conflitto e sulla centralità della parola.

Come si intende dimostrare all'interno di questo lavoro, questo approccio creativo troverà il proprio apice, in particolar modo proprio riguardo all'autorappresentazione e all'autobiografismo, nell'incontro fra l'autore di *Hamletmaschine* ed un altro artista dell'intervista, nonché teorico della continua scomposizione e ricomposizione della realtà, ovvero il filosofo e regista Alexander

²⁰⁸ JN, pp. 69-81.

²⁰⁹ JN, pp. 70-71 / Trad: Fare arte non è altro che parlare di se stessi. [...] Il ritmo della scrittura, della pittura, della musica, o di qualsiasi cosa, è un'esperienza soggettiva e corporea, comunicare con un codice del tutto individuale.

²¹⁰ Staatsmann, P., *Theater des Unbewussten. Der selbstanalytische Prozess im Schreiben Heiner Müllers*, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main 2015.

²¹¹ Ibid., p. 142.

²¹² Ibid., p. 138. / Trad.: Müller vuole mescolare il mondo interiore e quello esteriore, rendendo così possibile l'esperienza del (dialettico) fagocitarsi del mondo interiore e del mondo esteriore.

²¹³ Ibid., p. 155.

Kluge. A detta dello stesso Müller, i dialoghi tra i due *Interviewkünstler* si baseranno infatti su una convinzione filosofica comune:

Die Realität kann man nur sehen, wenn man sie in Teile zerlegt, in Segmente [...], auch in Verbindung mit der eigenen Traumrealität.²¹⁴

È proprio attraverso tale processo di frammentazione e straniante ricomposizione messo in atto dall'inconscio che, già a partire dagli albori della propria produzione, Heiner Müller produce se stesso in ambito letterario, costruendo la propria maschera attraverso una continua compenetrazione tra la dimensione storica del reale, la finzione letteraria, e la dimensione onirica e soggettiva dell'inconscio.

Il primo ritratto che Heiner Müller offre di se stesso è all'interno della poesia SELBSTBILDNIS ZWEI UHR NACHTS (AM 20. AUGUST 1959).²¹⁵ Se il titolo lascia pensare ad un autoritratto dell'artista, non privo di un'eco della letteratura romantica, il contenuto della lirica conduce in tutt'altra direzione. Il testo prodotto è ben lontano anche dalla lirica brechtiana *Von einem B.B. (1922)*²¹⁶, in cui troviamo una vera e propria descrizione dell'autore, dalle proprie origini alle proprie inclinazioni. Heiner Müller, infatti, non offre una descrizione di se stesso, ma del romanzo giallo che sta scrivendo.

“An der Schreibmaschine sitzen. Blättern/ in einem Kriminalroman”²¹⁷ sono le parole attraverso le quali il giovane autore sceglie di rappresentare se stesso, identificandosi immediatamente con la propria produzione letteraria. Tale impostazione introduce un aspetto che troverà riscontro attraverso l'intera opera mülleriana, fatta eccezione delle videointerviste con il regista e produttore Alexander Kluge, di cui si trova una dichiarazione esplicita nell'intervista del 1991 con Rudiger Schaper e Bernd Sucher per la “Süddeutsche Zeitung”:

Mir ist nur wichtig, was ich schreibe und was von mir übrig bleibt. Meine Person ist da sekundär.²¹⁸

²¹⁴ LV, p. 63. / Trad.: La verità è visibile solo suddivisa in pezzi, in segmenti [...], collegati anche alla realtà onirica individuale.

²¹⁵ W 1, p. 43.

²¹⁶ Brecht, B., *Bertolt Brechts Hauspostille*, Suhrkamp, Berlin 1961.

²¹⁷ W 1, p. 43 / Trad.: Sedere alla macchina da scrivere. Sfogliare/ un romanzo giallo.

²¹⁸ GI 3, p. 136. Trad.: Per me conta unicamente ciò che scrivo e ciò che resta di me. La mia persona è secondaria

Tale affermazione verrà ripresa più volte dal drammaturgo di Eppendorf, che la utilizzerà per giustificare le proprie scelte di vita, la contraddittorietà all'interno delle proprie opere politiche e i propri privilegi.

Was ich schreibe ist immer Dichtung und Wahrheit, eine Mischung aus Dokument und Fiktion. Ich erlebe etwas und bringe es auf eine poetische Formel, um eine Distanz zu schaffen. Wenn ich das später lese, ist es für mich wie der Text eines Toten.²¹⁹

Nel caso di Heiner Müller, che, come egli stesso ha più volte affermato, ha votato la propria vita allo scrivere, il tema della rappresentazione di se stesso in quanto uomo e in quanto artista è dunque profondamente legato al concetto di autorialità e al rapporto fra vita e arte, aspetto centrale del dibattito artistico a lui contemporaneo, problematizzato ed analizzato in primo luogo dal post-strutturalismo francese, che pone il drammaturgo della DDR in diretto collegamento con il panorama filosofico e intellettuale internazionale. A tale proposito, non appare infatti casuale la scelta di dedicare l'opera in cui Müller confessa sotto mentite spoglie il proprio blocco scrittoria, ovvero MOMMSENBLOCK (1993) all'appena scomparso Felix Guattari, teorico della fusione tra macchina e individuo e autore insieme a Gilles Deleuze di *Antiedipo* (1972), opera che verrà menzionata ancora all'interno di questo lavoro.

L'intervista, sia come mezzo espressivo molto vicino alla recitazione, che come strumento di indagine, e in particolar modo la videointervista, in cui la performance autoriale è arricchita dalla componente estetica, risulterà essere il piano in cui identità e autorialità arriveranno a convergere, arrivando a fornire un quadro completo dell'autorappresentazione del drammaturgo della DDR.

Alla luce della recente pubblicazione della raccolta di registrazioni audio originali di Müller pubblicata con il titolo di *Müller MP3* a cura di Kristin Schulz, meritano di essere inserite come importante fonte per uno studio su Müller in ambito mediatico, pur non trovando spazio per un'analisi approfondita in questa sede, le letture pubbliche che il drammaturgo della DDR ha fatto negli anni delle proprie opere, infatti, parafrasando le parole del moderatore radiofonico della DDR Jürgen Kuttner (1958)²²⁰, Heiner Müller è stato il miglior interprete dei propri drammi, poiché li ha recitati evitando ogni velleità attoriale, fingendo di non capirne il contenuto, con il distacco che chiedeva, e spesso non otteneva, dai propri attori.

²¹⁹ W 10, p. 583 / Trad.: Ciò che scrivo è sempre poesia e verità, un misto di documento e finzione. Io vivo qualcosa e la riporto in una formula poetica per creare una distanza. Quando rileggo ciò che ho scritto, per me è come il testo di un morto.

²²⁰ Ibid.

Al corpus del materiale autobiografico devono essere inoltre aggiunte le dichiarazioni pubbliche, che puntualizzano il ruolo svolto da Heiner Müller nel panorama teatrale della DDR e come oggetto della storia tedesca. Paradigmatiche a tale proposito appaiono il testo SELBSTKRITIK (1961)²²¹, scritto all'indomani del divieto di rappresentazione dovuto allo scandalo della *Umsiedlerin* (1961), indirizzato al dipartimento culturale della SED, in cui si legge il mea culpa dell'autore e la velata critica nei confronti di un partito che non può trovare una propaganda sincera in ambito artistico a causa del proprio operato, e ICH WAR UND BIN EIN STÜCK DER DDR-GESCHICHTE (1993)²²², in cui si leggono le principali ragioni che hanno portato l'autore alla scrittura autobiografica come forma di resistenza alla rimozione della DDR dalla memoria storica.

Bis zu meinem Tod muss ich mit meinen Widersprüchen leben, mir selbst so fremd wie möglich.²²³

Come si evince già dalla pungente dichiarazione citata in apertura al capitolo, il rapporto di Heiner Müller nei confronti di se stesso, sia come icona pubblica, che come uomo che ha assistito in prima persona al tracollo di due stati, all'arresto del padre, al nazismo e al suicidio della moglie, unica superstite della propria famiglia nei bombardamenti della seconda Guerra mondiale, è sempre stato estremamente sofferto e conflittuale. Si potrebbe infatti riconoscere in Müller l'apparente volontà di nascondere e di prendere deliberatamente le distanze dalla propria identità privata, facendo confluire la propria intera esistenza nel profilo pubblico del profetico e tormentato drammaturgo della Germania orientale, sintesi che diverrà totalizzante all'interno della produzione letteraria e delle videointerviste svoltesi negli ultimi anni della sua vita, fra il 1989 e il 1995.

Se l'analisi dell'*habitus*, seguendo Pierre Bourdieu, o della maschera mülleriana svolge in tale contesto una funzione centrale e merita un'analisi a sé stante, risulta innanzi tutto necessario approfondire la rappresentazione che l'autore dà di se stesso attraverso quello che è stato, almeno nei primi trent'anni della sua carriera, il suo principale mezzo espressivo, ovvero la letteratura.

Già nel 1976, durante l'intervista con il germanista Jost Hermand presso il workshop in Wisconsin, che ha presentato Heiner Müller al pubblico nordamericano, il drammaturgo della DDR, affrontando il tema della difficoltà di scrivere un testo teatrale

²²¹ W 8, p. 150.

²²² W 8, p. 435.

²²³ W 9, p. 366 / Trad.: Fino alla mia morte devo vivere con le mie contraddizioni, il più possibile lontano da me stesso.

di natura puramente storica, espone anche quella che può essere considerata una sua definizione di autorialità, dichiarando l'impossibilità di prescindere da sé e a dalla propria esperienza personale nel delineare qualsiasi personaggio in ambito letterario, e rivelando di essere il vero protagonista dei propri drammi:

Ich meinte nur, dass in die Gestaltung einer historischen Person auch meine eigene Biographie einfließt. Auch wenn ich über Münzer schreibe oder über Luther oder sonstwen, schreibe ich über mich.²²⁴

Tale negazione di oggettività storica rappresenta allo stesso tempo il primo passo verso quello che saranno le interviste con il regista Alexander Kluge, confermando la presenza di Heiner Müller, ancora sotto mentite spoglie, come oggetto del teatro e della storia.

È infatti già all'interno della stessa conversazione con Betty Weber che il drammaturgo della DDR teorizza lo "svuotamento dell'oggettività"²²⁵ davanti ad una realtà storica e sociale che rende il coinvolgimento dell'autore come individuo con il proprio bagaglio di soggettività. Numerose sono infatti le tracce, più o meno apertamente, autobiografiche disseminate e nascoste all'interno della sua opera²²⁶.

Sia per quanto riguarda la produzione letteraria, che le conversazioni pubbliche, nel corso della propria lunga carriera, non è raro trovare testi in cui Müller si riferisce esplicitamente a se stesso. Ciò avviene principalmente sotto forma di frammento, sia di lirica, che di prosa²²⁷, forme espressive che, insieme all'intervista, prenderanno il sopravvento nella produzione mülleriana dopo il 1989.

²²⁴ G I 1, p. 35 / Trad.: Volevo solo dire che anche nel definire l'immagine di un personaggio storico la mia biografia influisce. Anche quando scrivo di Münzer, di Lutero o di qualcun altro, scrivo di me.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Per un approfondimento sulla presenza di Heiner Müller all'interno delle proprie opere teatrali e sul processo autoanalitico all'interno della produzione letteraria mülleriana, con particolare attenzione ai drammi, si veda: Staatsmann, P., *Theater des Unbewussten. Der selbstanalytische Prozess im Schreiben Heiner Müllers*, Stroemfeld 2015.

Attraverso un attento confronto tra le liriche, i frammenti e i testi per il teatro, Staatsmann riconosce in Müller il principale protagonista della propria stessa opera, conferendo ai testi una funzione analitica e catartica in primo luogo per l'autore stesso. Nella propria analisi, Peter Staatsmann pone inoltre l'accento sulla dimensione onirica dei testi mülleriani, che rappresentano un costante tentativo di mettere gli spettatori e l'autore stesso in contatto con i propri spettri, le proprie paure e le proprie fantasie più reconditi e tribali.

²²⁷ La maggior parte delle poesie di Heiner Müller sono state pubblicate per la prima volta nel volume Müller, H., *Gedichte*, Alexander Verlag, Berlin 1992. I brevi testi in prosa, invece, si dividono fra quelli scritti e pubblicati fra il 195-1958 sul giornale "Sonntag" e sulla rivista "Neue Deutsche Literatur", e quelli successivi agli anni '60, editi in parte una prima volta nei volumi Müller, H., *Geschichten aus der Produktion 1-2*, Berlin (West) 1974, sul mensile "Theater der Zeit" e, insieme alle prime interviste, nel volume Müller, H., *Rotwelsch*, Merve Verlag, Berlin (West). Le edizioni postume dell'editore Suhrkamp, a cura di Frank Hörnigk, Müller, H., *Die*

Nell'arco dei circa quaranta anni di attività artistica e letteraria che hanno preceduto la riunificazione tedesca, i principali temi affrontati da Müller quando sceglie di porsi come soggetto e oggetto dei propri testi sono legati alla perdita, alla brutalità e al tradimento, nella storia quando nella vita privata, al sogno e all'illusione. Molto spesso, tali temi si eplicitano attraverso ricordi d'infanzia, e dunque inevitabilmente legati al nazionalsocialismo, è questo il caso di UND ZWISCHEN ABC UND EINMALEINS, al rapporto irrisolto con il padre, di cui è un importante esempio DER VATER, il suicidio della seconda moglie Inge Müller, che viene affrontato in TODESANZEIGE e la realtà, fatta di barriere e di privilegi, della propria vita nella DDR, esempi appena citati, che costituiscono dei casi di riferimento autobiografico esplicito, corrispondono altrettanti riferimenti indiretti all'interno delle opere teatrali.

In ambito teatrale, i riscontri sono numerosi quanto mai espliciti. Basti pensare al dramma *Philoktet* (1964), materiale più volte rielaborato da Müller, già a partire dagli anni '50, come si evince dalla poesia omonima, in cui, attraverso l'archetipo dell'allontanamento dell'individuo da parte della propria comunità, viene affrontato il dramma dell'isolamento dell'autore stesso, estromesso dalla realtà politica e culturale della DDR degli anni '60, e, allo stesso tempo, il rapporto conflittuale tra le esigenze dell'individuo e quelle del partito, aspetti che verrà ripreso pochi anni più tardi all'interno di *Zement*.

L'esempio più celebre è indubbiamente rappresentato dall'identificazione da parte dell'autore nella figura del protagonista di *Hamletmaschine* (1977), come dimostrano le parole affidategli nel monologo PEST IN BUDA SCHLACHT UM GROENLAND, in cui emerge la descrizione del ruolo di privilegiato, quanto schizofrenico ed errante, *Grenzgänger*:

Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber.²²⁸

*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*²²⁹, iniziato a scrivere nel 1949, costituisce un ulteriore esempio della profonda compenetrazione fra

Prosa, Werke 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999 e Müller, H., *Schriften, Werke 8*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, includono un consistente corpus precedentemente inedito, in seguito allo spoglio dello Heiner Müller Archiv presso la Akademie der Künste zu Berlin (Ost).

²²⁸ W 4, p. 550. Trad.: Il mio posto, se il mio dramma avesse ancora luogo, sarebbe da entrambi i lati del fronte, in mezzo ai fronti, al di sopra.

²²⁹ W 5, pp. 73-83.

l'opera e la vita privata dell'autore, reale protagonista del frammento, come viene indicato già a partire dall'incipit del frammento *Landschaft mit Argonauten*:

Soll ich von mir reden Ich wer/von wem ist die Rede wenn/von mir die Rede geht/ich wer ist das/Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell/ Oder anders Ich eine Fahne [...]²³⁰

Dal capitolo dedicato a *Verkommenes Ufer* all'interno dell'autobiografia dell'autore, si apprende come il testo teatrale altro non sia che un collage di sogni e ricordi a lungo rielaborato e manipolato.²³¹ La lirica frammentaria e disarticolata appena citata dimostra allo stesso tempo come, per quanto prescindere da se stessi risulti impossibile, lo scrivere riguardo alla propria identità e al proprio vissuto costituisca di fatto uno sforzo e un compito estremamente faticoso e conflittuale per l'autore di *Hamletmaschine*, che, a quasi venti anni di distanza sceglie l'incipit di *Landschaft mit Argonauten* anche come introduzione alla propria autobiografia, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (1992). Ciò che si può notare in primo luogo è un processo di spersonalizzazione attuato dal drammaturgo, che, ancora una volta all'interno della propria autobiografia, prende in prestito la dichiarazione contenuta nella *Lettera del Veggente* di Arthur Rimbaud "io è un altro"²³², facendola propria²³³. All'interno di questo lavoro si vedrà come "Ich ist ein anderer" verrà sviluppato e declinato attraverso la produzione mülleriana fino a culminare nell'autodistruzione dell'io, che si compie in primo luogo sul palcoscenico, attraverso la *Zerreiung der Fotografie des Autors*²³⁴, contestualmente alla rinuncia all'esistenza da parte del protagonista, all'interno di *Hamletmaschine*²³⁵.

Anche in ambito privato, pur compenetrandosi sempre con il piano letterario, la volontà autodistruttiva si compie attraverso la progressiva autoconvincione che il vero nemico è quello che ogni individuo vede riflesso nello specchio²³⁶ e con la tematizzazione della morte, sia corporea che come blocco scrittoreo, come principale argomento degli ultimi scritti, già a partire dalla fine degli anni '80, come dimostra lo scenario apocalittico

²³⁰ W 5, p. 80.

²³¹ W 9, p. 250 e ss.

²³² Rimbaud, A. *Oeuvres Complètes*, Editions Gallimard, Paris 1963.

²³³ W 9, p. 218.

²³⁴ W 4, p. 552.

²³⁵ W 4, p. 552: Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich Will nicht mehr sterben. Ich Will nicht mehr tten. //Trad.: non voglio pi mangiare bere respirare amare una donna un uomo un bambino un animale. Non voglio pi morire. Non voglio pi uccidere.

²³⁶ W 9, p. 284: "Wer keinen Feind mehr hat, trifft ihn im Spiegel." / Trad.: Chi non ha pi un nemico, lo incontra allo specchio.

e “jenseits des Todes”²³⁷ di BILDBESCHREIBUNG, l’esplosione di memoria all’interno di una struttura drammatica appartenente al passato e rielaborata ancora nell’ultimo anno di vita dell’autore²³⁸, in cui l’immagine comincia progressivamente a sostituire la parola e l’io si dissolve, prendendo le forme di una tempesta ghiacciata.

È durante il soggiorno a Sofia con la moglie e collaboratrice Ginka Tcholakova, nel 1977, che Müller compie un ulteriore passo verso la presa di distanza da se stesso, e dalla realtà, in cui “Ich wer ist das” precedentemente citato trova la propria naturale evoluzione nel rifiuto della propria identità:

Ich will nicht wissen wo ich herkomme, wo ich hingeh, wer ich bin. Draußen findet die Wirklichkeit statt [...].²³⁹

Seguendo quanto affermato dall’autore riguardo al proprio disinteresse nei confronti di se stesso in quanto individuo, ma unicamente come oggetto e soggetto storico e letterario, tale rifiuto, impresso nero su bianco negli stessi giorni in cui prendeva forma la sua macchina di Amleto, in un testo incentrato sul rapporto con il padre rimasto irrisolto, offre due chiavi di lettura che scorrono parallelamente, ancora una volta, sul piano pubblico e su quello privato. Se in ambito personale è possibile leggere nelle righe appena citate la volontà di rimuovere dal ricordo e dalla propria identità un passato traumatico e irrisolto, si legge d’altro canto un’altrettanto forte volontà di rendere la propria vita puro materiale letterario.

È interessante notare come anche i tentativi di prosa autobiografica, sia precedenti, che successivi alla stesura dell’autobiografia del 1992, siano caratterizzati, già a partire dal titolo, da una voluta presa di distanza dell’autore nei confronti del testo stesso. Ne è un esempio l’eliminazione degli aggettivi possessivi nei titoli delle liriche BERICHT VOM GROSSVATER, DER VATER o TODESANZEIGE, e nel sottotitolo dell’autobiografia, “Leben in zwei Diktaturen”, che rispecchia il doppio intento appena descritto, ovvero il riferirsi a se stessi come a degli estranei e, d’altro canto, il rendere la propria esperienza privata un esempio di microstoria. Il lettore Helge Malchow, che ha collaborato alla stesura e alla rilettura di *Krieg ohne schlacht*, testimonia infatti come, già

²³⁷ W 2, p. 113.

²³⁸ W 1, p. 308.

²³⁹ W 2, p. 168. / Trad.: Non voglio sapere da dove vengo, dove vado, chi sono. Fuori si compie la realtà.

a partire dalla fine degli anni '80, Müller intendesse scrivere “una piccola autobiografia sotto forma di dialogo con la/le storia/e come punto centrale.”²⁴⁰

“Ich beobachte, dass ich anfangs, ein Klassiker zu werden”²⁴¹ annotava sul proprio diario Bertolt Brecht poco prima di descrivere se stesso in *Vom armen B.B.* È sotto simili premesse, con la consapevolezza di essere un oggetto e soggetto della storia e un'istituzione culturale, che Müller intraprende la stesura dell'opera apparentemente più autoreferenziale della sua intera produzione letteraria, ovvero la sua autobiografia, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*.

Come nota Jost Hermand all'interno di *Mit den Toten reden*²⁴², Müller rappresenta in primo luogo uno dei numerosi casi all'interno di una vera e propria corrente di intellettuali politicamente impegnati, in particolar modo originari dal blocco sovietico e dalla Germania orientale, all'inizio degli anni '90.

Secondo quanto afferma il germanista tedesco, che è ben lungi dal definire Müller un autore politicamente schierato o un sostenitore della DDR tout court²⁴³, davanti al progressivo inabissarsi di un sistema ideologico e sociale, alla scomparsa di valori e utopie, si assiste infatti ad una spinta introspettiva dalle motivazioni egoistiche, o quanto meno preservative, da parte di numerosi membri dell'intelligenza europea. Tale forza centripeta, disimpegnata e orientata a interessi personali, che ha indubbiamente coinvolto la percezione dell'individuo stesso all'interno della società postmoderna, e viene recepita in molti casi come unica scelta coerente, non ha indubbiamente lasciato Müller indifferente.

Allo stesso tempo, l'invasione del presente a discapito della memoria e del futuro stesso, relegano l'autore in una condizione di morte apparente, in quanto appartenente ad una realtà scomparsa. È dunque anche dalla consapevolezza di essere “un protagonista della Storia” che nasce l'esigenza di raccontarsi:

²⁴⁰ W 9, p. 491: [...] Eine kleine Autobiographie in Gesprächsform mit Geschichte(n) als Schwerpunkt. / Trad.: Una piccola autobiografia in forma di dialogo, con la storia (delle storie) come tema principale.

²⁴¹ Müller, H. H., *Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt Brechts*, in *Autoreninszenierungen* (2007), p. 80.

²⁴² Hermand, J., Fehervary, H., *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*, De Gruyter, Berlin 1999, p. 95.

²⁴³ Hermand sottolinea come Heiner Müller, le cui opere hanno un chiaro contenuto politico, non sia mai stato, allo stesso tempo, un sostenitore acritico né di un partito, né tanto meno della Repubblica Democratica Tedesca, che per lui non ha mai rappresentato un'utopia, nell'accezione che poteva avere, ad esempio, per Peter Weiß. Si vedano a tale riguardo le pp. 98-100. L'impegno politico e la valenza politica dei testi e delle stesse interviste di Heiner Müller verranno ripresi più volte all'interno di questo lavoro.

Ich war und bin ein Stück der DDR-Geschichte, und ich glaube schon, es geht um die Auslöschung von DDR-Geschichte. [...] Und es ist ganz schwer in dieser giftgeschwollenen Atmosphäre, überhaupt vernünftig darüber zu reden.²⁴⁴

In un momento storico e politico come quello dei primi anni successivi alla riunificazione tedesca, in cui, sotto la spinta dell'appena conquistato progresso e del nuovo volto di un'Europa in via di costruzione²⁴⁵, è a rischio la stessa memoria storica della DDR, il nuovo impegno politico da parte dell'autore di *Germania Tod in Berlin* è in primo luogo quello di impegnarsi a preservarla, instaurando un dialogo con delle nuove vittime della storia, tra le quali pone se stesso.

Indubbiamente forte è a tale proposito la volontà, oltre che didattica, di legittimazione da parte dell'autore, sia come drammaturgo, che come uomo, davanti al giudizio nei confronti delle proprie opere, davanti al silenzio e davanti alle accuse riguardo alla sua possibile attività di collaboratore informale della Stasi. Inoltre, come nota Jan Christoph Hauschild, che ripercorre *Krieg ohne Schlacht* all'interno della biografia *Heiner Müller*²⁴⁶, questa è anche l'occasione per il drammaturgo della DDR, che in un'intervista con André Müller nel 1987 definiva se stesso "der beste lebendige Dramatiker"²⁴⁷, di collocare se stesso e la propria opera sull'Olimpo dei classici tedeschi.

Allo stesso tempo, nonostante la chiara quanto inevitabile operazione di mercato che si cela dietro quest'opera e l'aspetto narcisistico appena citato, non è possibile, a nostro parere, affermare che l'autobiografia sia stata scritta per accontentare il desiderio voyeuristico nato nel pubblico di massa dopo la fine delle utopie, aspetto sul quale punta, in parte, Hauschild, mettendo in risalto il confronto fra l'*habitus* e la vita pubblica di successo degli ultimi anni di vita del drammaturgo di Eppendorf con i primi anni trascorsi a Berlino Est.²⁴⁸

L'unico elemento certo è che, con l'autobiografia e, come si vedrà, con le videointerviste con Alexander Kluge, Heiner Müller ha scelto di divenire in prima persona il proprio materiale letterario.

²⁴⁴ W 8, p. 435 / Trad.: io ero e sono un pezzo di storia della DDR, e credo che stiamo affrontando la rimozione della storia della DDR. [...] Ed è molto difficile, in questa atmosfera immersa nel veleno, trovare un modo sensato per parlarne.

²⁴⁵ Casa Comune Europa. Il 7 febbraio 1992 la giovane Repubblica Federale Tedesca sottoscriveva, insieme a Italia, Belgio, Grecia, Gran Bretagna, Irlanda, Francia, Portogallo, Lussemburgo, Paesi Bassi, Spagna e Danimarca, il Trattato di Maastricht. A tale proposito si esprime Heiner Müller nelle conversazioni con Frank Michael Raddatz all'interno di *Jenseits der Nation*.

²⁴⁶ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001.

²⁴⁷ Müller, H., *Dichter müssen dumm sein*. In: "Die Zeit", 14. 8. 1987.

²⁴⁸ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001. Hauschild si sofferma ad esempio sulla paternità di Müller, affrontata in modo diverso attraverso gli anni, dal rifiuto della prima figlia alla devozione per Anna, nata nel 1993.

Come racconta l'assistente di Müller, Renate Ziemer, nel video-documentario *Ich will nicht wissen, wer ich bin*²⁴⁹, e come è lo stesso autore a confermare nell'introduzione pubblicata in appendice all'opera, l'autobiografia è stata scritta contro voglia, in una sola settimana²⁵⁰. Per la prima volta, nell'affrontare la stesura di una propria opera, Heiner Müller ha accantonato la macchina da scrivere e ha affidato le proprie parole ad un registratore vocale, facendo poi trascrivere il prodotto delle registrazioni. L'approccio nei confronti del ricordo è stato tutt'altro che spontaneo, ma fortemente filtrato e distaccato, in cui non viene lasciato spazio a digressioni sentimentali, per quanto non privo di aneddoti personali, come la macabra descrizione degli ultimi anni di vita della seconda moglie, Inge Müller, e il successo del suo ultimo tentato suicidio.

Lo stesso format dell'intervista, o meglio dell'autointervista, è il primo elemento che interpone una distanza tra il testo e il proprio l'autore, obbligandolo a scindere il proprio Io nel doppio ruolo dell'intervistatore e dell'intervistato. L'opera pubblicata nel 1992 è dunque un percorso guidato attraverso domande prestabilite, selezionate dal drammaturgo stesso, che chiede dandosi del tu e risponde in prima persona, apparentemente, senza un coinvolgimento emotivo, con un'impostazione del tutto simile a quella tenuta nelle conversazioni pubbliche. Già dalle prime pagine del testo è possibile notare come raramente Müller risponda direttamente a una domanda e affidi invece, ancora una volta, il vero messaggio al silenzio.

È alla luce di tali caratteristiche che *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, definita dallo stesso Hauschild "eine große Selbstinterview"²⁵¹, deve essere considerata come un'ulteriore conversazione pubblica dell'artista dell'intervista, che per la prima e unica volta sceglie di essere protagonista e unico interlocutore di se stesso, con esiti che, come si approfondirà, non si allontanano dalle confessioni verosimili e arricchite di aneddoti e citazioni, che costituiscono il principale contenuto dei dialoghi tra Heiner Müller e Alexander Kluge.

Per tale ragione la stessa autobiografia dell'autore impone innanzi tutto di affrontare l'aspetto della mimesi, ovvero della rappresentazione della realtà all'interno di un testo dall'implicito intento didattico, che dichiara, già dal proprio titolo, l'oggettività di un *exemplum* storico.

²⁴⁹ Rüter, C., *Heiner Müller. Ich will nicht wissen, wer ich bin*, 2009.

²⁵⁰ Il materiale di archivio presso lo *Heiner Müller Archiv* della Akademie der Künste di Berlino riguardante l'autobiografia è incompleto.

²⁵¹ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p. 463.

Come sottolinea lo stesso Müller, che definisce esplicitamente se stesso come il proprio materiale letterario nella conversazione *Heiner Müller oder Leben im Material* con Hermann Theissen²⁵², infatti:

Das sind merkwürdigerweise alle historische Daten, die mit Geschichte zu tun haben, und das ist vielleicht das einzig Interessante an dem, was ich da versucht habe zu erzählen, die Verbindung einer Biographie mit der Geschichte eines Landes.²⁵³

Illustri precedenti, a partire dal titolo dell'autobiografia di J. W. von Goethe, *Dichtung und Wahrheit* (1808-1831)²⁵⁴, mostrano come questo genere letterario, una delle prime forme di autorappresentazione dell'artista insieme all'autoritratto, sia in letteratura che nell'arte figurativa, è di per sé in bilico tra realtà e finzione letteraria. Tale aspetto viene accentuato nel caso di Müller, che, per la narrazione della propria vita come protagonista e testimone del secolo breve, sceglie per raccontare la propria "guerra senza battaglia" la formula dell'intervista, stringata e impersonale, con un risultato che si avvicina molto più ad un interrogatorio giudiziario che a una confessione, o a una narrazione basata sui ricordi.

La scelta della parola "Geschichte(n)"²⁵⁵ scelta come contenuto privilegiato dell'opera, che può essere esteso all'obiettivo dell'intera produzione mülleriana, è ulteriore prova della sottile linea di confine tra la narrazione personale e la storia esemplare. Questa percezione viene inoltre rafforzata dalla scelta fatta da Müller per la prima ristampa del volume presso Kiepenheuer & Witsch, nel 1994, di pubblicare in appendice all'autobiografia una sezione di documenti e dossier, tra cui gli atti che attestano i rapporti fra Müller e la Stasi, relative interviste²⁵⁶ e comunicati stampa.²⁵⁷

²⁵² W 12, p. 239.

²⁵³ W 12, p. 241. / Trad.: Si tratta di date dall'impressionante valore storico, e forse questo è l'unico aspetto interessante che ho cercato di narrare: il rapporto tra una biografia e la storia di una nazione.

²⁵⁴ Goethe, J. W. von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 Bde., Cotta, Stuttgart u. Tübingen 1808-1831.

²⁵⁵ Come si vedrà nel cap. 6 del presente lavoro, il termine "Geschichte" verrà utilizzato anche con Alexander Kluge, in riferimento alla biografia della madre di Müller.

²⁵⁶ Tra le interviste e i frammenti di intervista pubblicati in appendice è presente anche *Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit*, l'intervista tra Heiner Müller e Thomas Assheuer in cui il drammaturgo della DDR espone la propria versione dei fatti riguardo ai contatti avuti con la Stasi.

²⁵⁷ W 9, p. 489. A tale riguardo ci informa Frank Hörnigk nella *Editorische Notiz* dell'edizione Suhrkamp del 2005. Qui viene sottolineato dal docente della Humboldt Universität zu Berlin, nonché curatore dell'intera opera mülleriana per Suhrkamp, come l'autobiografia sia la prova di come le accuse del 1993 di essere stato un collaboratore informale abbiano colpito Müller molto più nel profondo, rispetto a quanto traspariva dalle sue prime reazioni. L'imponente modifica e l'ampliamento apportati all'opera per la sua prima ristampa nascerebbero quindi dalla volontà di legittimazione e riabilitazione da parte dell'autore.

L'opera è suddivisa cronologicamente per argomento, e ripercorre gli anni dal 1935 al 1989, concludendosi simbolicamente con ERINNERUNG AN EINEN STAAT, andando a coincidere con la cesura storica che ha bruscamente interrotto sia la vita quotidiana dell'autore, che l'esistenza della Repubblica Democratica Tedesca. Il contenuto ripercorre dunque i ricordi d'infanzia, l'esperienza della seconda Guerra mondiale, come vittima, come spettatore e come giovane soldato; la scelta, sostenuta anche dalla naturale voglia di indipendenza del giovane Müller, di trasferirsi senza la propria famiglia a Berlino Est; i primi lavori in ambito letterario e l'inevitabile confronto con Bertolt Brecht; alcuni modelli, contatti e punti di riferimento culturali, fino a giungere alla disamina e alla contestualizzazione storica di gran parte delle proprie opere.

Come sottolinea Frank Hörnigk²⁵⁸, l'autocritica nei confronti della propria produzione è infatti il secondo pilastro, insieme alla storia, sul quale si basa l'intera autobiografia. Come già si è notato, fatta eccezione dei brani dedicati alla famiglia d'origine e alla seconda moglie, Inge Müller, morta suicida nel 1966, che non a caso sono i protagonisti delle poche liriche dichiaratamente autobiografiche, rari sono i riferimenti alla vita privata. Numerosi sono invece i personaggi storici, i letterati e gli intellettuali chiamati in causa.

Molta parte di tali temi e di tali aspetti riguardanti propria esperienza come cittadino di quattro stati vengono trattati da Müller all'interno delle interviste, per tale ragione si avrà modo di affrontarli approfonditamente all'interno di questo lavoro, ponendoli a confronto con il contenuto delle conversazioni pubbliche. Sorge invece immediata la domanda, che diverrà centrale all'interno dell'ultimo capitolo di questo lavoro, ovvero se l'ultima fase della produzione mülleriana, che vede come protagonisti l'autobiografia, i frammenti in poesia e in prosa e le videointerviste con Alexander Kluge, sia da intendersi come un mettersi a nudo davanti al proprio pubblico, o come la creazione di una nuova, ultima maschera.

Se non è possibile confutare la veridicità di alcuni dei contenuti, né esiste materiale, se non le interviste, in grado fornire particolari o puntualizzazioni riguardo agli aneddoti narrati da Müller all'interno della propria autobiografia, è invece funzionale a questo lavoro accennarne l'approccio poetico e lo stile del contenuto, che fornisce un importante confronto con le conversazioni pubbliche e la produzione teatrale del drammaturgo di Eppendorf, e dunque un'importante spettro delle componenti della maschera mülleriana in ambito letterario.

²⁵⁸ W 9, p. 290.

“Wie verhalten sich diese Texte zur Wirklichkeit?”²⁵⁹. È con questo interrogativo rivolto a se stesso che Müller sceglie, non a caso, di aprire la narrazione.

Come è prevedibile, conoscendo l’artista dell’intervista, tale domanda non riceve una risposta diretta, ma offre la ben più importante motivazione della necessità autobiografica mülleriana. Per rispondere all’inevitabile domanda riguardante la *mimesis*, Müller offre al lettore due brani da mettere a confronto, entrambi aventi pressoché lo stesso argomento, ovvero la propria famiglia d’origine. Il primo brano narra la storia dei membri della propria famiglia, vissuti nella povertà che opprimeva la campagna tedesca nei primi anni ‘30, ricostruita attraverso ricordi personali.

Nel citare i propri avi, in particolare le figure maschili del padre e del nonno, l’autore identifica in loro i propri miti familiari²⁶⁰, come la virilità, la brutalità della storia, il complesso approccio nei confronti della figura femminile, il sostegno e il tradimento degli ideali politici, nonché i riferimenti culturali che lo accompagneranno lungo tutta la propria produzione letteraria e risulteranno particolarmente evidenti ed espliciti nelle videointerviste con Alexander Kluge.

Il primo brano di *Krieg ohne Schlacht* appare dunque scritto sulla falsa riga del precedente, BERICHT VOM GROßVATER²⁶¹, un’ulteriore biografia del nonno, scritta a pochi anni dalla morte di quest’ultimo, nel 1951, testo dal quale si evince in modo ancor più significativo la valenza negativa agli occhi del drammaturgo di una figura inevitabilmente legata al topos del tradimento dei valori e degli ideali politici in nome dell’interesse personale:

In der unruhigen Zeit nach 1918, als auch in Sachsen die Arbeiter um ein besseres Leben kämpften, flickte er die Schuhe der Streikenden wie der Streikbrecher, der Verräter wie der Tapferen, billig wie kein anderer. [...]. Er war nicht für Hitler. [...] Als mein Vater zum zweiten Mal im Gefängnis war, weil er sich mit der Neuordnung nicht hatte abfinden können, [da sagte er:] warum hält er den Mund nicht, man muss den Mund halten, es wird verlangt.²⁶²

²⁵⁹ W 9, p. 11. / Trad.: “Che rapporto hanno questi testi con la realtà?”.

²⁶⁰ Andolfi, M., Claudio, A., *Tempo E Mito Nella Psicoterapia Familiare*, Boringhieri, Torino 1987.

²⁶¹ W 2, pp. 7-10.

²⁶² W 2, pp. 8-9. / Trad.: Nei tempi inquieti dopo il 1918, quando anche in Sassonia i lavoratori si battevano per una vita migliore, lui sistemava le scarpe di chi scioperava e di chi si opponeva agli scioperi, dei traditori e dei valorosi, al prezzo più basso di tutti. [...] Non era per Hitler. [...] Quando mio padre andò in galera per la seconda volta, perché non riusciva ad inserirsi nel nuovo ordine delle cose, [allora lui disse]: perché non tiene la bocca chiusa. Bisogna tenere la bocca chiusa, ci è richiesto.

D'altro canto, all'interno del secondo brano da lui proposto, Müller afferma invece che la cronaca familiare appena narrata è stata scritta con l'atteggiamento di un "funzionario"²⁶³, ovvero basandosi unicamente sui dati di fatto, attribuendo inevitabilmente un giudizio, e che vorrebbe poterla riscrivere²⁶⁴.

Il padre e il nonno sono stati infatti vittime della storia, traditi dalla vita e illusi da un'utopia politica irrealizzabile:

Wenn ich meinen Text über ihn [den Großvater] jetzt lese, dann ist der natürlich aus meiner Identifikation mit der neuen Ordnung geschrieben, die Askese brauchte, Opfer brauchte, damit sie funktionieren konnte. Und das ist das Grundproblem: Die Opfer sind gebracht worden, aber sie haben sich nicht gelohnt.²⁶⁵

Viene spontaneo riconoscere nella sorte della vittima della storia, la cui esistenza viene sacrificata alle sorti di uno stato, di un ideale politico, dell'inevitabile susseguirsi di eventi storici, lo stesso Heiner Müller, bandito, osannato, e ancora una volta accusato di tradimento dalla propria patria di elezione, la DDR. Egli stesso dunque chiede implicitamente di non essere giudicato in toto in base a quanto viene detto di lui con una "Funktionärhaltung"²⁶⁶, ma di essere contestualizzato nel complesso avvicinarsi di eventi storici, che hanno segnato la vita dei singoli individui quanto l'assetto geopolitico mondiale.

Che rapporto ha dunque *Krieg ohne Schlacht* con la realtà? La risposta data da Müller è puramente filosofica. Quella che Hauschild ha definito "una grande autointervista" altro non è che una forma di "Befreiung der Vergangenheit"²⁶⁷, in cui si legge l'attenta ricezione da parte di Müller dell'utopia messianica di Walter Benjamin (1892-1940).²⁶⁸

Come, si apprende da numerose conversazioni pubbliche, in particolar modo con Frank Michael Raddatz e Wolfgang Heise, l'arte ha per il drammaturgo di Eppendorf il preciso compito di creare cultura attraverso il dialogo con il passato, e dunque attraverso una permanente rielaborazione storica:

²⁶³ W 9, p. 12: "Funktionärhaltung".

²⁶⁴ Anni più tardi, nascerà il testo *Ich schulde meinem Vater einen Brief*. W 2, p. 169.

²⁶⁵ W 9 p. 11. / Trad.: Se leggo adesso il mio testo su di lui [il nonno], mi rendo conto che è scritto, naturalmente, a partire dalla mia identificazione con il nuovo ordine, che, per poter funzionare, aveva bisogno di asceti, di sacrifici. E questo è il problema fondamentale: i sacrifici sono stati fatti, ma non sono valsi a nulla.

²⁶⁶ W 9, p. 12.

²⁶⁷ Benjamin, W., *Über den Begriff der Geschichte*, Suhrkamp, Berlin 2010.

²⁶⁸ Ibid.

Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. [...] Der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.²⁶⁹

Se il “dialogo con i morti” in ambito storico rappresenta per Heiner Müller il confronto con la memoria storica e la consapevolezza del peso e dell’influenza del passato sul presente, unica possibilità per la costruzione del futuro, nel contesto privato assume una connotazione che raggiunge quella che potremmo definire un’indagine psicologica.

Il piano di realtà/finzione posto da Müller a tale riguardo è infatti ben lontano dal binomio vita/letteratura, avvicinandosi invece al confronto fra la percezione oggettiva e quella soggettiva dell’individuo. Tale constatazione, come si approfondirà nei capitoli conclusivi di questo lavoro, costituisce uno dei principali anelli di congiunzione tra il pensiero di Heiner Müller, Walter Benjamin e Alexander Kluge.

Frank Michael Raddatz, che con *Dämonen unterm roten Stern*²⁷⁰ rappresenta il riferimento più autorevole e completo nell’analisi del rapporto personale tra Heiner Müller e la storia, sottolinea altrettanto il collegamento tra il proprio intervistato e Walter Benjamin, rimarcando la formazione della soggettività è inevitabilmente un processo politico, ancor più nel caso del protagonista di *Krieg ohne Schlacht*, la cui vita è stata inevitabilmente segnata dalla politica tedesca e internazionale:

Die Individuen selbst sind Schauplatz der historischen Konflikte, in ihnen kollidieren die Epochen.²⁷¹

I testi autobiografici presi a modello da Raddatz in questa analisi, ovvero le ultime prose mülleriane DER VATER e TODESANZEIGE, introducono un’ulteriore riflessione. Il rapporto fra soggettività e storia è infatti alla base di quelle che possiamo definire le costanti, o, ancora di più, le ossessioni, generate da trauma, che caratterizzano la poetica mülleriana²⁷².

²⁶⁹ GI 2, p. 64. / Trad.: Ciò che è morto non è morto nella storia. [...] Il dialogo con i morti non può concludersi fino a quando questi non lasceranno andare ciò che è sepolto con loro che riguarda il futuro.

²⁷⁰ Raddatz, F. M., *Dämonen unterm roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Metzler, Stuttgart 1991, pp. 33-38.

²⁷¹ Ibid., p. 37. / Trad.: Gli individui sono lo stesso palcoscenico dei conflitti storici, in loro collidono le epoche.

²⁷² Come nota Frank Michael Raddatz, un’ulteriore aspetto che deve a tal proposito essere analizzato è come tali ossessioni vadano ad identificarsi in tutti i casi con il tradimento, come troviamo dimostrazione anche nelle opere teatrali di Heiner Müller. Gli esempi citati da Raddatz sono DIE SCHLACHT, GERMANIA TOD IN BERLIN e LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI, da leggersi come una critica alla

Se la storia, come si approfondirà, rappresenta il tema centrale dell'intera opera di Müller, il dialogo privato tra l'autore e il susseguirsi di eventi che hanno segnato la civiltà umana è, come nota Raddatz e come dimostra la stessa autobiografia, filtrato da alcuni episodi emblematici dell'esperienza personale, definibili come traumatici, che vengono riproposti sotto varie sfaccettature nel corso degli anni attraverso la produzione letteraria. Ne è un esempio la brutalità della guerra, topos ricorrente all'interno dei drammi teatrali, basti pensare a *Die Schlacht*, *Germania Tod in Berlin* e *Wolokolamsker Chausee*, che trova spazio già nelle prime liriche come *WOHIN?*²⁷³ e *BERICHT VOM ANFANG*²⁷⁴ e nel primo ricordo d'infanzia citato dal drammaturgo all'interno della propria autobiografia: la visita al monumento ai caduti della prima Guerra mondiale nel cimitero di Eppendorf insieme alla nonna²⁷⁵.

Quello che rappresenta il primo trauma privato, nonché il peccato originale destinato ad accompagnare Heiner Müller, macerandosi ed estendendosi attraverso la sua produzione come un cancro, è il ricordo, o meglio ancora, il tentativo fallito di rimuovere i primi ricordi paterni, che coincidono con l'arresto di Kurt Müller da parte della polizia nazista nel 1933²⁷⁶:

Die beiden Männer neben ihm waren viel größer als er. Er war ein sehr kleiner Mann. Dann schaute er herein und sagte: "Er schläft." Dann nahmen sie ihn mit. Das ist meine Schuld. Ich habe mich schlafend gestellt. Das ist eigentlich die erste Szene meines Theaters.²⁷⁷

civiltà e la dimostrazione dell'oggettivo regresso portato avanti dalla naturale evoluzione storica. Un ulteriore testo, che è da considerarsi esemplare, quanto estremamente attuale per il momento storico in cui è stato scritto è *DIE HAMLETMASCHINE*, in cui la generazione dei figli, tradita dai padri, intraprende un percorso distruttivo e autodistruttivo, verso un'uscita di scena dalla storia: la stessa via intrapresa dalla frazione armata della RAF nei primi anni '70, come epilogo violento di un altrettanto forte tradimento generazionale.

²⁷³ W 1, p. 10.

²⁷⁴ W 1, p. 11.

²⁷⁵ W 9, p. 13.

²⁷⁶ W 9, p. 13. È interessante notare come, similmente a quanto avviene a confronto con Kluge, all'interno di *Krieg ohne Schlacht*, Müller vorrebbe evitare di evocare nuovamente tale ricordo, lasciando forse una delle poche tracce genuinamente personali. Egli vorrebbe infatti concludere la narrazione con un rimando ai testi precedenti che avevano già narrato l'episodio, con le parole "und im Wesentlichen War das schon so, Wie ich es aufgeschrieben habe." All'interno dell'autobiografia omette inoltre in parte l'elemento che lo rende partecipe della tradizione di tradimento che ha segnato la linea maschile della propria famiglia, ovvero l'aver fatto credere ai propri genitori di stare dormendo, nonostante le grida del padre che lo chiamavano.

²⁷⁷ W 10, p. 203 / Trad.: I due uomini accanto a lui erano molto più grandi di lui. Era un uomo molto piccolo. Poi lui ha guardato dentro e ha detto: "Dorme." Poi lo hanno portato con loro. Questa è la mia colpa. Ho finto di dormire.

In effetti è la prima scena del mio teatro.

Le radici di quella che Raddatz definisce l'ossessione del tradimento²⁷⁸, coincidono dunque con la prima scena del teatro mülleriano, nonché con la prima performance dell'autore stesso. È un tradimento familiare, nonché il fallimento del modello paterno, che trova la propria eco nella tragedia greca e nei testi shakespeariani a lungo ripresi dal drammaturgo di Eppendorf nel corso dei decenni.

La seconda apparizione in scena del drammaturgo di Eppendorf costituisce, come scopriamo grazie alla confessione presente nell'intervista con Sylvère Lotringer, il secondo tradimento destinato a divenire un'ossessione dal contenuto, questa volta, anche politico:

Ende 1935 gab es in der Schule zum Beginn des Autobahnbaus das Aufsatzthema "Die Straßen des Führers". [...] Wir aßen, und auf einmal sagte er [mein Vater]: "Ich helfe dir, den Aufsatz zu schreiben". Ein Satz, den er mir diktierte, lautete: "Es ist gut, dass der Führer Autobahnen baut, dann bekommt vielleicht auch mein Vater wieder Arbeit." Dieser Satz löst bei mir den Verratsschock aus. [...] Mein Vater bekam Arbeit bei der Autobahn.²⁷⁹

L'aneddoto appena citato, che Müller narra all'interno di *Krieg ohne Schlacht* rispondendo all'emblematica domanda "Was hat Dein Vater nach der Entlassung gemacht?"²⁸⁰, costituisce un'aggravante al peccato originale, dal quale è scaturita l'ossessione nei confronti della Storia, vista come dicotomia tra uomo e potere, offrendo allo stesso tempo la conferma del celato *leitmotiv* autobiografico che si nasconde, sommerso dai testi condensati e disorientanti, come nucleo centrale della sua produzione letteraria.

Se quelli appena descritti sono i principali aspetti contenutistici dei testi autobiografici²⁸¹, dato il tema trattato in questo capitolo, ovvero l'autorappresentazione dell'autore in ambito letterario, è necessario considerare tali testi anche dal punto di vista poetico e notare come, nell'approcciarsi a se stesso come materiale dello scrivere, un chiaro punto di riferimento per Heiner Müller sia l'autore del primo *Landvermesser* della letteratura, ovvero Franz Kafka (1883-1924).

²⁷⁸ Si vedano a tale proposito *Mauser, Philoktet e Hamletmaschine*.

²⁷⁹ W 9, p. 17 / Trad.: Alla fine del 1935, quando cominciarono a costruire l'autostrada, a scuola ci diedero un tema da svolgere: "Le strade del *Führer*". [...] Mentre stavamo mangiando, [mio padre] tutt'a un tratto disse: "Ti aiuto io a scrivere il tema." Una frase che mi dettò suonava così: "è un bene che il *Führer* costruisca le autostrade, così magari trova un lavoro anche mio padre, da tanto tempo costretto a starsene con le mani in mano." Questa frase provocò in me lo shock del tradimento. [...] Mio padre ebbe un lavoro nell'autostrada.

²⁸⁰ W 9, p. 16. / Trad.: Cosa ha fatto tuo padre dopo essere stato rilasciato?

²⁸¹ Per un'analisi ulteriore, si vedano i capp. 5 e 6 del presente lavoro.

3.1.1.1. Franz Kafka

Ich glaube singen kann ich auch nicht mehr
Ein Kloß im Hals Schon morgen eine L...
Ich und mein Schreibtisch oben noch ein Mensch
Kein Mensch mehr sondern eine Menschmaschine
Ein Möbelmensch oder ein Menschenmöbel.²⁸²

Franz Kafka, pur appartenendo ad un contesto storico, sociale, politico, e soprattutto letterario, apparentemente diametralmente opposto alla realtà di Heiner Müller, rappresenta uno dei suoi modelli poetici più costanti e longevi insieme a Kleist, Hölderlin e Brecht. Oltre alle numerose citazioni, a dimostrarlo è l'intervista con lo scrittore e artista di Rostock Joerg Waehner²⁸³ del 1991, interamente dedicata all'autore praghese, che Müller, seguendo un'annotazione di Carl Schmitt, arriva a identificare con il Fortebraccio della letteratura.

Come si evince dalla sopracitata "Menschmaschine" profetizzata all'interno di *Kentauren*, nonché dalla riscrittura mülleriana di *In der Strafkolonie* (1992)²⁸⁴ per Luigi Nono, dal collage NEW YORK ODER DAS EISERNE GESICHT DER FREIHEIT (1987)²⁸⁵ e dalla già citata intervista con Joerg Waehner, la principale fonte di interesse nei confronti di Kafka da parte dell'autore di *Hamletmaschine* è data dalla lettura della modernità come compenetrazione tra uomo e macchina. Come è lo stesso Müller a dimostrare nella scelta del titolo per il proprio Amleto, frutto della sintesi tra il dramma shakespeariano e gli esperimenti di Marcel Duchamp, la macchina è in primo luogo l'artificio per eccellenza, nonché il frutto della manipolazione della natura da parte dell'essere umano.

Se l'analisi di tale aspetto non trova sufficiente spazio in questa sede, offre tuttavia lo spunto per porre l'accento ancora una volta su quelli che sono temi centrali all'interno dell'opera e delle conversazioni pubbliche mülleriane, primo fra tutti

²⁸² W 4, pp. 243-261. Trad.: Credo di non poter neanche più cantare/ Un nodo alla gola già al mattino una L.../ Io e il mio tavolo sopra ancora uomo/non più uomo ma un uomomacchina/Un uomomobile o un mobiluomo.

²⁸³ W 12, pp. 125-142.

²⁸⁴ Kafka, F., *In der Strafkolonie*, in *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, pp. 100-123.

²⁸⁵ W 8, p. 328.

l'impiego della tecnologia come strumento di violenza e prevaricazione, e dunque come sintomo della brutalità umana.

Come si avrà infatti modo di approfondire nel contesto di un'analisi storica, oltre alla già citata *Strafkolonie*, *Der Bau*, *Traktor*, e il quarto episodio di *Wolokolamsker Chaussee*, *Kentauren*, offrono una lettura politica dell'autore di *Vor dem Gesetz*²⁸⁶, mettendo a diretto confronto il topos della giustizia, spietata e volta a privare l'individuo della propria umanità, da lui tematizzato con un illustre modello di entrambi, altrettanto apolide e ribelle, ovvero Heinrich von Kleist. *Ein Hungerkünstler*, che dà il nome al racconto²⁸⁷ e all'ultima raccolta di testi kafkiani pubblicata nel 1924 dall'autore stesso, è non a caso il titolo di una delle sezioni di *Traktor*, in cui il pubblico, ridotto a un pupazzo imbottito di parole anziché di segatura²⁸⁸, si sottopone alla tortura della macchina della letteratura, che incide sui corpi l'atrocità della guerra, privandolo delle proprie sembianze umane e raggiungendo la liberazione dei morti dal silenzio attraverso l'esplosione della macchina stessa.

Si vedrà anche inoltre, attraverso le interviste con Alexander Kluge, come il paragone con il protagonista di *Das Schloß*²⁸⁹, insieme alle figure letterarie kleistiane, sarà di grande interesse per Müller in seguito alla riunificazione tedesca e alle accuse di collaborazionismo con la Stasi.

Una prima ragione della vicinanza tra i due autori da citare in questo contesto è invece data proprio da ciò che sommamente li accomuna e li caratterizza, ovvero la definitiva coincidenza tra vita pubblica e vita privata attraverso la completa dedizione, per quanto controversa e contrastata, allo scrivere, oggetto e soggetto dell'opera e degli scritti privati di Kafka, ai quali risponde Müller, che, oltre a definire la letteratura come la propria esistenza²⁹⁰, pone il teatro al di sopra della politica, del tradimento sociale e delle accuse di essere un privilegiato:

Man hält mich immer für einen Menschen, der unmittelbar an Politik interessiert ist. Das ist Unsinn. Ich bin interessiert am Schreiben, an einigen anderen Dingen, und Politik ist ein Material, genau wie alles andere.²⁹¹

²⁸⁶ Kafka, F., *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

²⁸⁷ Kafka, F., *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. Verlag Die Schmiede, Berlin 1924.

²⁸⁸ W 4, p. 492.

²⁸⁹ Kafka, F., *Das Schloß*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

²⁹⁰ W 10, p. 204: Meine Hauptexistenz ist im Schreiben. Das andere ist mechanisch. / Trad.: Il principio della mia esistenza è lo scrivere. Tutto il resto è meccanico.

²⁹¹ G I 3, p. 94. / Trad.: Tutti mi prendono sempre per un uomo profondamente interessato di politica. Questo è insensato. A me interessano lo scrivere e poche altre cose, e la politica è un materiale, proprio come tutto il resto.

Ancora più forte è però il fascino subito dal drammaturgo di Eppendorf nei confronti dello stile e della poetica di Kafka, che si esprime utilizzando una prosa frammentaria, dai contenuti indefiniti, dipingendo scenografie surreali, volutamente indefinite e prive di coordinate, all'interno delle quali la dimensione onirica e l'emergere dell'inconscio sono protagonisti.

È sufficiente pensare alla selva nera attraverso la quale Müller si sposta in sogno all'interno di TRAUMWALD²⁹², per intravedervi il paesaggio popolato da lupi che circonda la stazione di Kalda²⁹³, a quanto leggiamo nelle prime annotazioni dei *Tagebücher (1910-1923)*:

Im dunklen Wald, im durchweichten Boden fand ich mich nur durch das Weiß seines Kragens zurecht.²⁹⁴

Come non è difficile riconoscere nelle ambientazioni stranianti e prive di riferimenti spazio-temporali delle prose kafkiane, basti pensare al villaggio che ospita l'agrimensore K. nel suo tentativo di raggiungere il castello²⁹⁵, o all'oasi in cui è ambientato *Schakale und Araber*, precursori della dissoluzione della parola in immagini che si incontra in BILDBESCHREIBUNG.²⁹⁶

Altro elemento ricorrente, nonché protagonista sia degli scritti mülleriani, che delle conversazioni con Kluge è il modello kafkiano dell'aforisma e della cosiddetta parabola dell'assurdo, nonché nella rilettura ironica quanto disincantata del mito. In primo luogo, come si avrà modo di approfondire successivamente, inoltre, per stessa affermazione di Alexander Kluge, l'autore dello *Jäger Gracchus* rappresenta insieme Ovidio, il principale modello per affrontare il tema della metamorfosi²⁹⁷.

È proprio Franz Kafka, ad esempio, il filtro attraverso il quale leggere le rielaborazioni mülleriane del ritorno di Ulisse in patria, introdotto dal canto del gallo, che nell'indefinito bilico tra la vita e la morte di Tschumalow molto ricorda lo *Jäger Gracchus*, e del mito di Prometeo all'interno di *Zement*. In particolar modo, il frammento BEFREIUNG DES PROMETHEUS²⁹⁸, in cui colui che ha donato il fuoco all'umanità

²⁹² W 1, p. 298.

²⁹³ Kafka, F., *Tagebücher, 1910-1923*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1990, pp. 549-553 e 684-694.

²⁹⁴ Ibid., p. 11 / Trad.: Nella buia foresta, sul terreno molle, mi raccapizzai soltanto per il candore del suo colletto.

²⁹⁵ Kafka, F., *Das Schloß*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

²⁹⁶ W 2, p.112.

²⁹⁷ W 12, p. 838.

²⁹⁸ W 4, pp. 401-407.

viene salvato dal proprio supplizio sul Caucaso e dal “Vogelkot”²⁹⁹ da Ercole, che lo porta in trionfo dopo il suicidio degli dei, offre la possibilità di notare come, sia per Müller, come già sostenuto da Raddatz in *Dämonen unterm roten Stern*, che per Kafka, sia di fatto impossibile scindere lo scrivere dall’ossessione autobiografica.

Il rapporto di Franz Kafka nei confronti della scrittura autobiografica rappresenta il fulcro attorno al quale ruota la sua intera poetica, e non trova perciò spazio per un’analisi completa all’interno di questo lavoro. Ciò che è da sottolineare in questa sede è l’approccio, e alcuni aspetti poetici che Müller ha tratto dall’autore di uno dei diari più conosciuti della letteratura tedesca.

Come nota Hans-Thies Lehmann³⁰⁰, il legame tra Müller e Kafka nell’ambito della scrittura autobiografica è già forte a partire dagli ’50. Ne sono esempio i titoli emblematici di alcuni racconti brevi pubblicati sul giornale “Sonntag” tra il 1951 e il 1953, come PARABEL, DREI PARABELN o DAS GESETZ. Ancora più esplicita è l’ammissione dello stesso Müller all’interno di *Krieg ohne Schlacht*, che racconta come il proprio racconto breve *Die Bankrott des großen Sargverkäufers* è stato rifiutato da una competizione letteraria perché “troppo kafkiano.”³⁰¹

Molti anni più tardi, nel 1992, nel testo dall’eco kafkiana BESCHREIBUNG EINER LEKTÜRE³⁰², affrontando il tema del ruolo della parola, e dunque della letteratura nell’epoca contemporanea, le profetiche parabole kafkiane dall’inesauribile attualità vengono descritte come il miglior ritratto della realtà:

[...] keine genauere Beschreibung der Zwischenzeit des fingierten Sozialismus als DAS STADTWAPPEN, kein unheimlicherer Blick auf die Fremdenangst von heute als EIN ALTES BLATT, kein besserer Reiseführer durch Palästina und nach Israel als SCHAKALE UND ARABER.³⁰³

Ancora durante una delle sue ultime apparizioni pubbliche, nel 1995, in occasione del conferimento del Büchner-Preis al giovane scrittore tedesco orientale Durs Grünbein (1962), Müller, all’interno del discorso pubblicato da Suhrkamp con il titolo di

²⁹⁹ W 5, p. 80.

³⁰⁰ Lehmann, H.-T., Primavesi, P., *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2003, p. 118.

³⁰¹ W 9, p. 119.

³⁰² W 8 p. 427.

³⁰³ W 8, p. 429. /Trad.: [...] non esiste una miglior descrizione per l’intermezzo del finto Socialismo di DAS STADTWAPPEN, un’immagine più straniante dell’odierna paura del diverso di EIN ALTES BLATT, una guida migliore della Palestina e di Israele SCHAKALE UND ARABER.

PORTRAIT DES KÜNSTLER ALS JUNGER GRENZHUND³⁰⁴, coglie l'occasione della premiazione per vestire i panni del "padre di famiglia", che teme per le sorti di una generazione "senza patria e senza lingua madre"³⁰⁵, paragonando i testi del giovane vincitore all'Odradek³⁰⁶ kafkiano, indefinibile, apolide e senza età.

Se le frammentarie confessioni contenute nei *Tagebücher* non sono paragonabili all'autointervista programmata e controllata che è *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, ciò che accomuna i testi autobiografici dei due autori, e che rende ancor più comprensibile l'istinto mülleriano di rifarsi a Kafka per parlare di sé, è proprio la presa di distanza da se stessi messa in atto da entrambi gli autori, per i quali il tentativo della stesura di un testo autobiografico rappresenta in primo luogo un'indagine critica, il mettere la propria vita pubblica al banco degli imputati, nel preciso intento di scomporla in unità atomiche dalle nuove infinite possibilità di assemblaggio:

Das Schreiben versagt sich mir. Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile. Daraus will ich mich dann aufbauen, so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres Haus bauen will, womöglich aus dem Material des alten.³⁰⁷

Come l'autore di *Das Schloß* si accorgerà ben presto che tale processo di scomposizione e ricostruzione altro non è che "la danza macabra di un cosacco, che ballando scava in realtà la propria tomba"³⁰⁸, altrettanto lugubre sarà il risultato raggiunto da Heiner Müller, che vedrà coincidere con la demolizione della propria identità il requiem per una nazione scomparsa dalle carte geografiche, rendendo se stesso il protagonista del dialogo con i morti. Inoltre, sul piano stilistico, nell'analizzare se stesso, o nel tentativo di sfogo, l'autore di *Die Brücke* attua un processo dialettico non dissimile da quello mülleriano, creandosi un doppio giudicante, che dà altrettanto del tu al proprio interlocutore, e si dimostra altrettanto in grado di spingerlo al silenzio, all'utilizzo di parabole e paradossi e a risposte evasive:

³⁰⁴ W 8, p. 499. Discorso tenuto da Müller in occasione del conferimento del Büchner-Preis all'autore Durs Grünbein.

³⁰⁵ W 8, p. 500.

³⁰⁶ Kafka, F., *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

³⁰⁷ Kafka, F., *Nachgelassene Schriften Und Fragmente*: Bd. 1-2, Frankfurt am Main: Fischer, 1992, p. 388. /Trad.: Lo scrivere si nega a me. Per questo pianifico ricerche autobiografiche. Non una biografia, ma ricerca e possibile reperimento di singole componenti. Su questo voglio basarmi, come qualcuno che ha una casa insicura e vuole costruirne una nuova e sicura accanto, possibilmente con il materiale della vecchia.

³⁰⁸ Ibid.

Bist du verzweifelt?
Ja? du bist verzweifelt?
Läufst weg? Willst dich verstecken?³⁰⁹

Venti anni più tardi rispetto ai primi tentativi di confronto con l'autore di *Die Verwandlung*, nel 1977, si nota come il modello kafkiano venga utilizzato anche nell'avvicinarsi ai traumi infantili.

Senza voler creare un parallelo tra due persone vissute in epoche e contesti geopolitici e sociali diametralmente opposti, è da notare come, per entrambi gli autori si possa parlare di una vita, e una produzione letteraria, segnate da ossessioni, che molto spesso risalgono all'infanzia e, per ragioni diametralmente opposte, alla figura paterna.

Nel caso di Franz Kafka, come si apprende da lui stesso attraverso le prime pagine di *Brief an den Vater*, uno dei primi ricordi traumatici, che ha generato l'ossessione dell'abbandono e dell'inefficienza, è stato rappresentato dall'essere stato punito dal padre con una notte al freddo sul ballatoio esterno alla casa per aver chiesto dell'acqua.³¹⁰

Allo stesso modo, confrontandosi con la volontà di allontanarsi da se stesso e con l'altrettanto forte spinta autodistruttiva che precedono la stesura di *Die Hamletmaschine*, una macchina del dramma che parla la lingua del terrore come l'"eigentümliches Apparat" che esegue le condanne all'interno della colonia penale, Heiner Müller inserisce un laconico quanto significativo:

Ich bin meinem Vater einen Brief schuldig, einen Neujahrsbrief.³¹¹

Una lettera per il nuovo anno, forse una riscrittura della storia dal punto di vista delle vittime, ancora auspicata all'interno dell'autobiografia trent'anni più tardi, in cui si riconosce la scelta di Franz Kafka di datare la stesura di *Das Urteil* con il giorno dello Yom Kippur.³¹²

Nel 1995, il drammaturgo della DDR, che similmente all'autore praghese, a pochi mesi dalla morte affida all'inchiostro quasi unicamente frammenti, conferma l'interesse costante per l'autore di *Die Verwandlung*, annotando ancora:

Über ein Blatt mit Gedichten

³⁰⁹ Kafka, F., *Tagebücher, 1910-1923*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1990, p.10. / Trad.: Sei deluso? Sì, sei deluso? Scappi via? Vuoi nasconderti?

³¹⁰ Kafka, F., *Brief an Den Vater*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl, 1990.p. 19.

³¹¹ W 2, p.167. / Trad.: Devo a mio padre una lettera, una lettera per l'anno nuovo.

³¹² 22 – 23 sett 1912.

Frisch aus der Schreibmaschine
Läuft ein Insekt.³¹³

3.2. *Habitus e maschera. L'immagine pubblica*

Und was das Maskenspiel angeht – das ist kein kalkuliertes Spiel. Man lebt mit verschiedenen Masken, ohne dass man sie sich aufsetzt: Die sind festgewachsen und wachsen jeweils nach, wie es sich gerade aus der Arbeit ergibt.³¹⁴

Se l'auto-rappresentazione in ambito letterario, come si è visto, rappresenta per Müller un'ulteriore occasione di rielaborazione storica che prevede l'annientamento dell'individualità del soggetto, altrettanto spersonalizzante, e caratteristica allo stesso tempo, è da considerarsi la maschera mülleriana nel contesto mediatico.

Un interessante prospettiva di osservazione per avere un'impressione complessiva di quelle che sono state le forme di rappresentazione e autorappresentazione di Heiner Müller all'interno dei media è data dall'immagine del drammaturgo della DDR fornita dagli stessi mezzi di comunicazione di massa tedeschi in occasione della sua morte.

War Heiner Müller schon zu Lebzeiten zu einer überdimensionalen öffentlichen Identifikationsfigur geworden, deren Symbolwert weit über seine Bedeutung als Dramatiker hinausging – im Tode sublimierte sich sein Bild zur Ikone.³¹⁵

Seguendo Richard Herzinger, è infatti possibile affermare che le effettive dimensioni del culto di Heiner Müller come icona mediatica si sono palesate nei giorni intercorsi tra la morte dell'autore e il suo funerale, alla presenza di personalità politiche,

³¹³ W 1, p. 311. / Trad.: Sopra a un foglio con poesie/Fresco dalla macchina da scrivere/Corre un insetto.

³¹⁴ W 12, p. 380. / Trad.: Per quanto riguarda il gioco delle maschere, non è un gioco calcolato. Si vive con maschere diverse, senza indossarle di proposito. Sono cresciute da sole e continuano a crescere, come risulta dal lavoro.

³¹⁵ R. Herzinger, *Der Tod ist die Maske der Utopie*, in AA.VV., *Heiner Müller*, Text+Kritik, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 73, Text + Kritik, München 1997, p. 51. / Trad.: Già quando era in vita, Heiner Müller era diventato un'enorme figura di identificazione pubblica, il cui valore simbolico andava ben oltre la sua funzione di drammaturgo. Con la morte la sua immagine si è sublimata in icona.

artistiche e intellettuali internazionali, trasmesso in diretta televisiva e in tutto paragonabile ad una cerimonia di stato.

Nei primi giorni di gennaio del 1996, mentre al Berliner Ensemble l'autore di *Hamletmaschine* viene celebrato da amici, colleghi e intellettuali internazionali con una veglia funebre durata quasi due settimane³¹⁶, i giornali tedeschi si popolano di necrologi dedicati a quello che viene definito uno dei principali autori tedeschi del ventesimo secolo.

Prendendo in considerazione le principali testate tedesche, che impegnano illustri firme, come Martin Wuttke, Wolf Biermann, Thomas Assheuer e Stephan Hermlin per il necrologio dell'appena scomparso "pezzo di storia della DDR"³¹⁷, emergono infatti alcune costanti nella descrizione delle numerose e inafferrabili maschere mülleriane.

*Der böse Engel. Heiner Müller und die Geschichte: Walzer im Schlachthaus*³¹⁸, *Die Müller-Maschine, Asche und Dynamit. Ein Heiner-Müller-Mosaik*³¹⁹, *Der Katastrophenliebhaber*³²⁰, *Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn*³²¹, questi sono i titoli che compaiono su quotidiani come la "Süddeutsche Zeitung", "Die Welt" e la "Frankfurter Allgemeine Zeitung", mettendo in risalto il rapporto del drammaturgo di Eppendorf con la storia e la poetica votata alla catastrofe e alle contraddizioni. Parallelamente al valore politico e artistico della produzione letteraria, al centro degli articoli spicca infatti la figura di Heiner Müller come icona intellettuale e mediatica.

Mentre si incontreranno le dirette citazioni che descrivono la maschera mülleriana all'interno dei necrologi, descrivendo la stessa, è necessario anticipare che la summa della descrizione del ruolo di Heiner Müller in ambito intellettuale e mediatico si realizzerà con il discorso funebre tenuto da Alexander Kluge il giorno del funerale dell'amico e interlocutore al Berliner Ensemble e riproposto dallo stesso regista di Halberstadt nel 2015, sotto forma di saggio poetico, corredato di video e stralci di interviste, per la "Frankfurter Allgemeine Zeitung", con il titolo di *Was hätte er in dieser*

³¹⁶ Si tratta di un vero e proprio rituale collettivo, in cui vengono recitati testi, nascono dibattiti e viene proiettato il documentario di Christoph Rüter, *Die Zeit ist aus den Fugen*. Nell'articolo scritto per il settimanale "Der Spiegel", *Die Müller-Maschine*, Wolf Biermann parlerà del funerale di Heiner Müller come del commiato collettivo alla stessa DDR. Si veda Biermann, W., *Die Müller-Maschine*, "Der Spiegel" n. 2/1996, p. 154.

³¹⁷ ICH BIN UND WAR EIN STUCK DER DDR GESCHICHTE.

³¹⁸ Assheuer, T., *Der Böse Engel. Heiner Müller und Geschichte: Walzer im Schlachthaus*, in "Frankfurter Rundschau", 2.1.1996

³¹⁹ Henrichs, B., *Asche und Dynamit*, in "Die Zeit", 5.1.1996

³²⁰ Urs, J., *Der Katastrophenliebhaber*, in "Der Spiegel", 2/1996, pp. 156-157.

³²¹ Müller, H., *Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn*, <http://www.welt.de/print-Welt/article653705/Meine-Gedanken-sind-Wunden-in-meinem-Gehirn.html>

*Zeit geschrieben?*³²², che troverà ampia analisi all'interno degli ultimi capitoli di questo lavoro.

Wer traut den Medien?³²³

Risponderà invece Heiner Müller a Frank Michael Raddatz nella sua ultima intervista, nel 1995, mettendo provocatoriamente in discussione la propria produzione artistica degli ultimi cinque anni.

Nel prendere in esame la funzione della maschera mülleriana in ambito mediatico, in primo luogo è infatti necessario considerare la posizione di Müller nei confronti degli stessi media contemporanei.

Da abile manipolatore e assemblatore testuale intermediale quale era, come si vedrà a breve, l'autore di *Hamletmaschine* nonché, spesso con lo pseudonimo di Max Messer, di numerosi testi per la radio della DDR, è stato presente all'interno dei media in ogni loro forma, dalla prosa scritta alla televisione. Come si vedrà inoltre analizzando i casi specifici, l'opinione di Müller riguardo ai mezzi di comunicazione contemporanei, che molto deve ad un'impronta bejaminiana e alle teorie diffuse dalla *Frankfurter Schule* di Theodor W. Adorno, è schizofrenica, segnata dalla contemporanea attrazione e repulsione nei confronti della notorietà e, allo stesso tempo, dalla privilegiata condizione di frontaliero tra due epoche e due sistemi politici, economici e mediatici contrastanti. Molto critica appare indubbiamente la sua posizione riguardo alla televisione, definita più volte il principale veicolo di propaganda politica occidentale:

Das politische Teil des Programms ist die Werbung. Sie ist auf zwei Weisen politisch. Auf der einen Seite bedeutet sie die Akkumulation – nicht von Unzufriedenheit, sondern von Bedürfnisse.³²⁴

Se, come l'autore di *Krieg ohne Schlacht* ripeterà più volte all'interno delle proprie interviste, la fruibilità della televisione della Germania federale in molte aree della DDR sarà una delle ragioni del fallimento della Repubblica socialista stessa, poiché favorirà la progressiva sostituzione degli ideali e delle utopie con il desiderio di successo, il medium televisivo contribuisce inoltre all'appiattimento dell'arte stessa. Seguendo le

³²² Kluge, A., *Was hätte er in dieser Zeit geschrieben*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/20-todestag-von-heiner-mueller-Was-haette-er-in-dieser-zeit-geschrieben-13982555.html>

³²³ W 12, p. 646. / Trad.: Chi crede nei media?

³²⁴ W 10, p. 183. / Trad.: La parte politica del programma è la pubblicità. È politica sotto due aspetti. Da una parte, significa accumulazione, non di, ma di bisogni.

orme di Walter Benjamin, all'interno delle conversazioni con Frank Michael Raddatz, Müller profetizza infatti la fine dell'arte davanti alla notorietà e alla produzione artistica come fenomeno collettivo:

Es ist ein Plädoyer für die Abschaffung der Kunst. Die Kunst kann man nur abschaffen, indem jeder zu Künstler wird.³²⁵

Se questa appare come un'aperta critica alla società occidentale, che ha da poco visto nascere la pop art, in cui anche la fantasia viene veicolata da clichés, anche attraverso la rimozione di pulsioni e paure primordiali, come la morte, in ambito mediatico, altrettanto determinata appare la convinzione mülleriana della detenzione da parte dello stesso mondo occidentale del cinema³²⁶ e della rappresentazione iconografica della realtà tout court, poiché la DDR non può essere rappresentata:

Ich glaube, das kommt daher, dass die DDR nicht fotografierbar ist, weil auch bei uns im Film Schauspieler sind – die können nicht “Guten Tag” sagen, ohne dass es wie eine Lüge klingt.³²⁷

All'interno della stessa conversazione con l'artista Haroun Farocki, Müller rivendica l'importanza e l'attualità del teatro, sempre meno frequentato rispetto al cinema, poiché ancora in grado incidere sulla coscienza dello spettatore.

Alla luce di tale diffidenza nei confronti della tecnologia e dei nuovi media, mista al desiderio e alla necessità di notorietà, il drammaturgo della DDR fa il proprio ingresso in ambito mediatico, come stiamo per approfondire, in primo luogo grazie alle interviste, costruendo un'immagine pubblica originale e incisiva, quanto incoerente e frutto di un collage che attinge a modelli in ambito artistico e letterario.

La maschera, come si è già avuto modo di accennare, nelle sue numerose funzioni e nelle sue molteplici valenze, svolge un ruolo centrale all'interno della poetica mülleriana. Vedremo attraverso questo lavoro come questo elemento, proprio del teatro, viene utilizzato da Müller nei contesti più disparati come simbolo del doppio, della molteplicità di identità, e come mezzo per ribaltare il punto di osservazione.

³²⁵ JN, p. 89. / Trad.: Si tratta del sostenere l'abolizione dell'arte. L'arte può essere abolita solo se tutti diventano degli artisti.

³²⁶ Di grande rilevanza e interesse è il rapporto di Heiner Müller con il cinema, aspetto che verrà in parte affrontato e approfondito all'interno di questo lavoro, ma non trova in questa sede, per ragioni di coerenza tematica, un'analisi completa.

³²⁷ W 10, p. 159. / Trad.: Penso che dipenda dal fatto che la DDR non è fotografabile, perché da noi sono tutti come gli attori dei film: non possono dire “Buongiorno” senza che questo suoni come una bugia.

DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES. DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION.³²⁸

Recita, ad esempio, il dramma che mette in discussione l'efficacia e il valore stesso della rivoluzione, *Der Auftrag* (1980), ritraendo nella morte e nel proprio doppio quanto era già stato reso esplicito dieci anni prima in *Mauser*³²⁹.

Inoltre, come diverrà palese attraverso l'analisi dell'*habitus* mülleriano come artista dell'intervista, la maschera in Heiner Müller arriva ad assumere l'accezione, sia di performance artistica, che di menzogna stessa.

Nell'intervista con Sylvère Lotringer, *Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts*³³⁰, questo è infatti il termine utilizzato per definire, sia il benessere dell'Occidente, che le diverse ideologie:

Vielleicht gibt es eine Differenz innerhalb der Ideologien. Ideologien sind nur Masken. [...] Kein Deutscher kann lange eine Lüge sagen, ohne sie zu glauben.³³¹

Se, in primo luogo, essa rappresenta il fondamento stesso del teatro, sottraendo temporaneamente all'attore la propria identità individuale e rendendolo protagonista di un rituale catartico collettivo, la maschera è dotata allo stesso tempo di un profondo ruolo connotativo. È sufficiente citare la commedia dell'arte, per comprendere come ciò che nasce come travestimento, ribaltamento o annientamento dei ruoli prestabiliti, è in effetti allo stesso tempo veicolo di informazioni e caratteristiche ben precise riguardo ad un'identità alternativa, dotata di una psicologia propria, spesso tipizzata e ben riconoscibile. Sia in ambito artistico, che religioso e sociale, è infatti la maschera, intesa, questa volta in senso più esteso, come *habitus* e summa delle caratteristiche estetiche, simboliche e allegoriche, a delineare il ruolo stesso di chi la indossa. Inoltre, come lo stesso Müller afferma più volte fornendo la propria definizione di *habitus* dell'artista postmoderno, e come emerge dalle interviste stesse, la maschera, per il personaggio pubblico è un rifugio, un paravento dietro il quale nascondere la propria identità e vulnerabilità.

³²⁸ W 5, p. 21 / La rivoluzione è la maschera della morte, la morte è la maschera della rivoluzione.

³²⁹ W 4, p. 249: Wozu das Töten und Wozu das Sterben / Wenn der Preis der Revolution die Revolution ist / Die zu Befreienden der Preis der Freiheit. / Trad.: Perché uccidere e perché morire/ Se il prezzo della rivoluzione è la rivoluzione stessa/ I soggiogati il prezzo della libertà.

³³⁰ W 10, pp. 175-224.

³³¹ W 10, pp. 189-190 / Trad.: Forse esiste una differenza all'interno delle ideologie. Le ideologie sono solo maschere. Nessun tedesco riesce a mentire a lungo senza convincersi di ciò che sta dicendo.

Come si è già avuto modo di analizzare riguardo ad esempi del ventesimo secolo, l'identificazione di un'icona o di un personaggio pubblico in ambito mediatico è indubbiamente legata alla connotazione estetica che gli viene attribuita, o che il soggetto stesso sceglie di darsi. L'importanza della maschera, intesa come corredo estetico e veicolo di identificazione rappresentando una costante dell'arte figurativa a partire dai suoi albori, dalle rappresentazioni simboliche e allegoriche primordiali di ambito religioso, per giungere all'ambito artistico e alla già citata *Fountain* di Bruce Nauman di epoca contemporanea, come ultima frontiera della mimesi dell'artista, che porta a coincidere se stesso con la propria opera d'arte.

È con approccio teatrale che Müller intende la maschera come travestimento e identità fittizia dell'artista in ambito pubblico, plasmando la propria aura di intellettuale e drammaturgo anche dal punto di vista estetico, rifacendosi, similmente a quanto avviene nella costruzione della sua identità letteraria, a modelli ben precisi e riconoscibili, giocando ancora una volta con il collage e l'assemblaggio vampiresco di materiale altrui.

È a tale proposito che, all'interno dell'analisi dell'autorappresentazione e dell'autobiografismo mülleriani, è necessario soffermarsi anche sulla sua rappresentazione e autorappresentazione nel contesto mediatico, tema che verrà ripreso più volte all'interno di questo lavoro, poiché centrale per l'analisi delle videointerviste fra l'autore di *Hamletmaschine* e l'artista dell'intervista Alexander Kluge.

La notorietà della maschera pubblica di Heiner Müller, definito da Theo Buck e Jean-Marie Valentin "die schwarze Sphynx mit Whisky und Zigarre"³³², nel contesto mediatico è andata crescendo, di pari passo con l'aumentare del numero di interviste rilasciate e con la presenza sempre più costante in ambito internazionale, a partire dagli anni '70, fino a divenire un cliché. Allo stesso tempo, grazie anche alla stessa presenza mediatica, Müller è divenuto un'icona, ne è consapevole e, nel suo continuo oscillare fra l'attrazione e la repulsione nei confronti della notorietà, ironizza sulla propria maschera pubblica. Ancora nel 1994, prospetta ad esempio a se stesso un futuro nel cinema, rispondendo alla pungente domanda di Hyunseon Lee riguardo alla sua onnipresenza nei mezzi di informazione:

K: Wollen sie auch Filme machen?

HM: Irgendwann, ja. Wenn ich 90 bin oder so (*lacht*).³³³

³³² Buck, T.; Valentin, J.-M., (Hg.) *Heiner Müller-Rückblicke, Perspektiven*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1995, p. 9.

³³³ HMA 3214. / Trad.: K: Vuole fare anche dei film? HM: Sì, prima o poi. Quando avrò più o meno 90 anni. (*ride*).

Come nota Christoph Hauschild nell'introduzione alla biografia di Heiner Müller da lui scritta³³⁴, negli ultimi anni della sua vita, Müller ha fatto della presenza mediatica il proprio palcoscenico, producendo effetti contrastanti nella ricezione da parte dell'intelligenza tedesca e internazionale. All'interno di *Explosion of a Memory*, Dieckmann compie persino un passo ulteriore, innalzando il ruolo del drammaturgo della DDR nel contesto mediatico al pari della sua produzione per il teatro, esaltandone il valore contenutistico e la profonda identificazione tra uomo e palcoscenico stesso:

Wenn das Theater in Bildern verstummt, wird die Zeitung, die Zeitschrift zum theatralischen Ort; Müller besetzt ihn mit der selben leichten und heiteren Professionalität, mit der er sich, als er not tat – und es tut mehr denn je Not –, in den wichtigsten der Regisseure verwandelte. Wenn es Theater gilt, kann er alles, was er muss.³³⁵

Le videointerviste con Alexander Kluge, girate a partire dal 1988, hanno inoltre aperto le porte ad una serie di video-documentari riguardanti il drammaturgo della DDR, primi fra tutti *Die Zeit ist aus den Fugen*³³⁶, in cui il regista Christoph Rüter accompagna con la propria telecamera le prove generali della prima rappresentazione nella DDR di *Hamletmaschine*, tenutasi al Deutsches Theater di Berlino Est negli stessi giorni in cui la caduta del Muro rappresentava una realtà sempre più concreta e tangibile.

Di notevole spessore stilistico e contenutistico è inoltre il documentario-collage *Geschichte, ein Greuelmärchen*³³⁷, girato nei mesi intercorsi fra la caduta del blocco sovietico e la riunificazione, in cui la carriera di Heiner Müller viene ripercorsa di pari passo alla storia della DDR. In questo contesto la metamorfosi intrapresa e subita in ambito sia pubblico che privato dall'autore mostra i suoi primi cenni. L'icona degli anni '80 conclude, non a caso, la videointervista citando il secondo monologo di *Traktor* (1955-1961-1974)³³⁸, in cui il trattorista, primo precursore della figura di Amleto, auspica dal campo minato popolato da morte e mutilazione delle rovine d'Europa la dissoluzione della lingua in immagini, mostrando in tal modo la continuità interna alla propria opera e, allo stesso tempo, il silenzio che incombe nell'immediato futuro, attraverso la ricerca di

³³⁴ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p.7.

³³⁵ Dieckmann, F., *Zeit-Wege*, in Müller, H., Storch, W. (Hg.), *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Edition Hentrich, Berlin 1988, p. 13. / Trad.: Quando il teatro ammutolisce nelle immagini, i giornali e le riviste divengono luoghi teatrali; Müller li occupa con la stessa professionalità, leggera e serena, con cui, quando era necessario (e oggi è più necessario che mai), si è trasformato in uno dei più grandi registi. Quando è per il teatro, riesce in qualsiasi cosa.

³³⁶ Rüter, C., *Die Zeit ist aus den Fugen*, 1991.

³³⁷ HMA 7143.

³³⁸ W 4, p. 492.

una lingua che si infranga su se stessa, liberandosi dai propri confini grazie alla propria implosione:

Das Gefühl des Scheiterns, das Bewusstsein der Niederlage beim Wiederlesen der alten Texte ist gründlich. [...] Das Bedürfnis nach einer Sprache, die niemand lesen kann, nimmt zu. [...] Eine Sprache ohne Wörter. Oder das Verschwinden der Welt in den Wörtern. [...] Das Verlöschen der Welt in den Bildern.³³⁹

A questi esempi seguiranno tre importanti ritratti mülleriani per la televisione tedesca e francese, ovvero *Gesichter hinter Masken* (3sat, 1992), di Jürgen Miermeister, *J'etais Hamlet* (1993), del regista e drammaturgo francese Dominik Barbier e, dieci anni più tardi *Deutsche Lebensläufe: Kommt Zeit, kommt Tod. Der Dichter Heiner Müller*³⁴⁰, realizzato per la televisione tedesca a cura di Gabriele Conrad e Gabriele Denecke.

Di altrettanto notevole valore storico e artistico risultano anche i ritratti forniti dal giovane regista teatrale e cinematografico tedesco, Thomas Heise, a cui si deve anche la messa in scena di *Zement* del 1994, autore dei documentari *Heiner Müller I* (1987), *Der Ausländer* (1987-2004), e *Der Glück (Neger)* (1999/2006), che vedono Heiner Müller come protagonista o come diretta fonte di ispirazione.

Innumerevoli, e ancora oggetto di spoglio presso lo *Heiner Müller Archiv* della Akademie der Künste di Berlino³⁴¹, sono inoltre le apparizioni televisive del drammaturgo, sia nelle due Germanie, che in ambito internazionale, in particolar modo a partire dal 1990.

Tra queste, particolarmente emblematico risulta il breve cameo all'interno del documentario musicale *Elektrokohle*³⁴², ovvero le riprese del primo concerto del gruppo

³³⁹ W 4, pp. 491-492 / Trad.: Il sentimento di esitazione, la consapevolezza della sconfitta nel rileggere i vecchi testi è fondamentale. [...] L'esigenza di una lingua che nessuno può leggere cresce. [...] Una lingua senza parole. O la scomparsa del mondo nelle parole. [...]. La dissoluzione del mondo nelle immagini. / A tale riguardo è interessante notare come la pittura stessa, e in particolar modo la figura del pittore come oscuro demiurgo, divenga un tema molto presente all'interno delle ultime liriche mülleriane. (Si vedano W1, pp. 309-310)

³⁴⁰ Denecke, Gabriele, Heiner Müller, and Gabriele Courach. *Deutsche Lebensläufe: Kommt Zeit, Kommt Tod: Porträt Des Deutschen Dichters Heiner Müller*. S.l., 2001.

³⁴¹ I video catalogati nel nono volume (09.01-09.07) dello HMA sono stati visionati per la stesura di questo lavoro. Il materiale è variegato e spazia dalle videointerviste alle premiazioni in televisione, passando per documentari e cameo cinematografici. Una selezione di tale spoglio, valutata di contenuto particolarmente innovativo o esplicativo ai fini della ricerca viene esplicitamente citata all'interno del presente lavoro. Non trovano invece spazio le innumerevoli interviste televisive, di contenuto non dissimile dalle conversazioni pubblicate in forma scritta dall'editore Suhrkamp, spesso ripetitive e frammentarie. È tuttavia da notare come la maggior parte di tali videointerviste siano state filmate successivamente alla caduta del Muro di Berlino e abbiano per oggetto l'opinione di Müller sul crollo della DDR e sulla riunificazione tedesca, messe in correlazione con l'opera *Die Hamletmaschine*.

³⁴² Schüppel, U. M., *Elektrokohle*, 2009.

musicale tedesco occidentale degli *Einstürzende Neubauten*, già da tempo collaboratori di Müller, a Berlino Est, all'interno dell'omonima fabbrica dismessa. Il profeta della subcultura berlinese compare qui nelle vesti di icona intellettuale internazionale, introducendosi dietro le quinte del concerto e presentando il cantante Blixa Bargeld all'allora ministro della cultura francese Jack Lang.

Come dimostrano le prime fotografie e i primi video dell'artista ripresi agli albori della sua notorietà internazionale e della sua riabilitazione nella DDR, l'*habitus* scelto da Heiner Müller è inconfondibile e dotato di un potenziale esplosivo e magnetico che eguaglia, se non supera, quello della maschera da lui utilizzata nello scrivere e nelle interviste.

Der meistfotografierte deutschsprachige Gegenwartsautor war ein Mann von scheinlosem Äußeren: eine kleine, schlanke Gestalt in Bluejeans und schlichtem Blazer, schwarz oder dunkelgrau; schwarzgerandet auch das Brillengestell; am linken Handgelenk die nach unten gedrehte Uhr. Im Gespräch stets freundlich, höflich und bescheiden; die Stimme leise und ausdruckslos. Zwischen den Sätzen ein kurzes Räuspern, zwei, drei Züge an der Zigarre, ein Nippen am Whiskyglas, den unverzichtbaren Requisiten seines Einmann-Theaters.³⁴³

È attraverso questa precisa descrizione che si apre la biografia di Heiner Müller scritta dal pubblicista Jan Christoph Hauschild nel 2000. Il ritratto fornito da Hauschild offre una perfetta rappresentazione dell'*habitus* mülleriano, definito dall'autore parte integrante dello one-man-show in ambito mediatico portato in scena negli ultimi anni della propria vita da parte del drammaturgo della DDR.

Ad accrescere e delineare l'*habitus* mülleriano contribuisce anche il ruolo da lui ricoperto nel panorama intellettuale tedesco, che molto si avvicina a quello di un postmoderno Stefan George. Gli anni '80, oltre alla fama conclamata in ambito teatrale e all'aumentare della popolarità di Heiner Müller in ambito internazionale grazie alle numerose interviste, lo vedono imporsi come icona intellettuale nelle due metà di Berlino, da lui definita "la città dai due cuori"³⁴⁴.

³⁴³ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2000, p. 7. / Trad.: Il più fotografato autore contemporaneo era un uomo poco appariscente: una figura piccola, magra, in bluejeans e blazer leggero, nero o grigio scuro, vestito di nero, anche gli occhiali; al polso sinistro l'orologio rivolto verso l'interno. Sempre gentile nelle conversazioni, la voce bassa e inespressiva. Tra le frasi, si schiariva la gola, qualche boccata al sigaro, un sorso dal bicchiere di whisky. Ecco i principali requisiti del suo one-man-show.

³⁴⁴ W 8, p. 372.

Nach Wolf Biermann weg war, war ich eine Art Institution, einer Krtistallisationspunkt.³⁴⁵

Com'è lo stesso drammaturgo ad affermare nel 1993 all'interno di un'intervista col settimanale "Der Spiegel", dopo la scomparsa di Bertolt Brecht e l'espatrio forzato di Wolf Biermann, nasce e si consolida l'"istituzione-Heiner Müller", come dispensatore di consigli, black humor, caustico sismografo della realtà contemporanea, ospite fisso dei caffè di Kurfürstendamm e della caffetteria del Berliner Ensemble, nonché polo catalizzatore del milieu intellettuale berlinese. Come si apprende dalla monografia *Subkultur Westberlin 1979-1989*³⁴⁶ scritta dall'artista Wolfgang Müller, fondatore della band molto nota al pubblico berlinese degli anni '80, *Die tödliche Doris*, tale fenomeno coinvolge sia l'alta cultura, che la subcultura della ex capitale tedesca, e delle due Germanie tout court. È lo stesso Müller a raccontarne un esempio, narrando la sua prima esperienza da "pop-star" su un palcoscenico europeo in compagnia del musicista Heiner Goebbels:

Ja, ich hab eine solche Erfahrung gemacht mit dem Heiner Goebbels, der hat einen Text von mir aus einem Stück, „Der Auftrag“... es ist ein längerer Prosatext oder ein innere oder äußere Monolog, wie man will. Daraus hatte er ein einstündiges Rock-Konzert gemacht und ich bin da auch mit aufgetreten und als Pop-Star, also zum ersten Mal in meinem jungen Leben. Auch in Leipzig, ja von Leipzig bis Bruxelles. Das war schon sehr merkwürdig als aber ein ganz anderes Publikum als ich gewöhnt bin und also kein Theaterpublikum, ein junges Publikum, das dahin geht im wesentliche, um die Musik zu hören, und da gab es eine ganz andere Aufmerksamkeit auf den Text.³⁴⁷

L'autore di *Hamletmaschine* riesce infatti a riunire attorno a sé attori e registi emergenti, come Ulrich Mühe, Margarita Broich e Christof Schlingensief, icone pop occidentali, come il cantante Udo Lindenberg, e autori e letterati di rilevanza internazionale, come Fritz Raddatz, Jean Jourdeuil e Heiner Goebbels, rispecchiando nella propria realtà quotidiana la commistione di generi e di registri che si riscontra all'interno della sua produzione letteraria.

³⁴⁵ Heiner Müller, *Gespräch mit Spiegel TV*, 1993, su SAT 1, 13.04.1993 / Trad.: "Dopo che Wolf Biermann se era andato, sono diventato una sorta di istituzione, di punto di cristallizzazione."

³⁴⁶ Müller, W., *Subkultur Westberlin 1979-1989*, Philo Fine Arts, Hamburg 2013.

³⁴⁷ MP3, n. 68. / Trad.: Sì, ho fatto un'esperienza simile con Heiner Göbbels. Ha messo in scena una parte di un mio pezzo, „LA MISSIONE“, ...è un testo in prosa più lungo, o un monologo interiore e esteriore, come lo si vuole intendere. Lui ne ha tratto un concerto rock di un'ora, e io ho partecipato, come una popstar, per la prima volta nella mia giovane vita. Anche a Lipsia, sì, da Lipsia a Bruxelles. È stato impressionante, perchè c'era un pubblico totalmente diverso da quello che conosco io, non un pubblico teatrale, un pubblico giovane, che partecipa per sentire la cmusica, con un'attenzione totalmente diversa al testo.

La poliedricità dell'icona artistica e intellettuale Heiner Müller trova un ulteriore riconoscimento nel 1987, anno in cui "Müller-Deutschland" viene chiamato a partecipare, insieme, tra i numerosi artisti, a Joseph Beuys, Marina Abramovic e Dziga Vertov all'ottava edizione della manifestazione di arte contemporanea di Kassel, dOCUMENTA, dedicata in quell'anno all'arte postmoderna. Qui Müller presenta al pubblico per la prima volta MAELSTROMSÜDPOL (1987)³⁴⁸, in collaborazione con Heiner Goebbels e Erich Wonder.

Emblematica a tale riguardo risulta l'intervista rilasciata, o meglio elusa, nei Caffè di Kantstraße (Berlino Ovest) alla rivista *American Theater*³⁴⁹, in cui il drammaturgo di Eppendorf alterna dichiarazioni su Samuel Beckett e Robert Wilson a bicchieri di schotch, silenzi e risposte contraddittorie, e dichiarando al proprio interlocutore che il modo migliore per scrivere un buon articolo su Heiner Müller non è porgli delle domande, ma calarsi nell'atmosfera culturale di Berlino Ovest e riportare ciò che si è visto.

Tutt'oggi l'autore di *Philoktet* (1964) è noto e riconoscibile al pubblico grazie ad alcuni oggetti dalla funzione altamente simbolica, che lo hanno sempre caratterizzato, ovvero l'abito nero, gli spessi occhiali scuri che ne nascondono lo sguardo, l'inseparabile sigaro Davidoff sempre acceso e il bicchiere di whisky o di scotch, sempre a portata di mano. Anche se non sempre presente, è necessario aggiungere a tale corredo iconografico la macchina da scrivere dell'autore, oggetto di numerosi suoi scritti e protagonista di numerose fotografie e videointerviste. Si tratta di una vera e propria simbologia fatta, come spesso avviene nel caso del drammaturgo della DDR, di riferimenti letterari e citazioni, e dunque di un'ulteriore presa di distanza da se stessi in ambito estetico.

È proprio impersonando se stesso, corredato dai propri oggetti simbolici, che Müller prende parte al film di produzione tedesca occidentale *Keine Hand wäscht die andere*³⁵⁰, ritratto per pochi fotogrammi seduto in un caffè di Berlino Ovest mentre recita macabre battute di spirito e frammenti di testi di Edgar Allan Poe, in perfetta coerenza con la propria maschera pubblica.

Ancora nel 1995, sono questi oggetti i veri protagonisti della sua ultima (pseudo)intervista con il pubblicista Frank Michael Raddatz, *Das Schweigen des Müller*³⁵¹, attraverso la quale è possibile comprendere come, a conclusione della propria vita e della propria carriera, davanti alla malattia e all'impossibilità di scrivere, il drammaturgo della DDR ha, di fatto, lasciato la parola al proprio corpo, in quanto *habitus*

³⁴⁸ http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_documentations/1988/voest.html

³⁴⁹ Kalb, J. *In search of Heiner Müller*, in "American Theater", 2/1990.

³⁵⁰ Mühlbrock, H., *Keine Hand Wäscht die andere*, 1988.

³⁵¹ W 12, pp. 646-655.

e in quanto sintomo di una malattia ben più grande e lungimirante del cancro all'esofago che lo ha condannato alla morte, ovvero l'inevitabile declino culturale della società occidentale e dunque della appena riunita popolazione tedesca.

Se la conversazione con Raddatz rappresenta una delle ultime performance dell'icona Müller, nell'intento di sferzare un ultimo pungente attacco da artista dell'intervista prima di arrendersi alla malattia, in seguito al sopravvento dell'*habitus* sull'individuo e autore teatrale, la "maschera Heiner Müller" ha iniziato ad essere portata in scena e scelta come personaggio teatrale anche al di là della volontà del proprio ideatore e proprietario.

Un affascinante caso, quanto poco conosciuto al di fuori della realtà tedesca, di rielaborazione della maschera mülleriana nel suo complesso è rappresentato dal testo teatrale *Missing Müller*³⁵², che porta l'assai emblematico sottotitolo di *Heiner – Müller – Monument – Moment – Mimesis*. Qui il giovane drammaturgo tedesco John von Düffel inserisce se stesso e l'autore di *Hamletmaschine* nello scenario di una surreale stanza ospedaliera di terapia intensiva, che molto ricorda l'ambientazione delle ultime interviste del drammaturgo della DDR con Alexander Kluge. I tre letti presenti nella stanza sono occupati da tre personaggi inizialmente senza nome, che vengono delineati progressivamente:

BETT 2: Dunkel. Und Licht. [...]. Darin Heiner Müller mit Zigarre und Whisky-Glas. Vor ihm auf Knien eine recht fundusverdächtige Theaterkunstfigur. Germania. [...] Auf dem Rücken einen Originalflügel des Siegestäulengengels. Gesichtsausdruck: preußisch.³⁵³

Già a partire dalla prima comparsa in scena di Müller, inizialmente presentato con il non casuale nome di "K.", l'autore offre la sintesi delle componenti estetiche e poetiche dell'*habitus* mülleriano.

All'interno di una scenografia che ha tutte le caratteristiche una veglia, portando in sé l'eco di un monumento funebre tra il neoclassico e il postmoderno, il più celebre drammaturgo della DDR, definito prussiano, come la sua corte di riferimento, è circondato dai propri geni e dalle proprie opere. Oltre all'esplicito riferimento a *Germania 3*, è infatti ben riconoscibile la doppia citazione, che unisce il monologo

³⁵² Düffel, J. von, *Missing Müller. Heiner – Müller – Monument – Moment – Mimesis*, Merlin Theater, Berlin 1997.

³⁵³ *Ibid.*, p. 20. / Trad.: LETTO 2: Buio. E luce. Dentro Heiner Müller con sigaro e bicchiere di whisky. Davanti a lui in ginocchio una figura teatrale molto sospetta. Germania. [...] Alle spalle un'ala originale dell'angelo della *Siegestäule* [Colonna della Vittoria, Ndt]. Espressione: prussiana.

iniziale³⁵⁴ del protagonista di *Hamletmaschine* allo *Engel der Verzweiflung* di stampo benjaminiano.

Il passo successivo da parte dell'autore è quello smascherare l'occupante del letto numero 2 attraverso un sapiente monologo *à la* Müller, procedendo con la metaforica uccisione del drammaturgo attraverso un abile collage di materiale testuale e il progressivo annientamento dell'identità, portando il personaggio a negare se stesso, attraverso la scomposizione della propria maschera:

Ich bin Heiner Müller.
Ich bin nichtexistent.

Meine Brille ist aus Fensterglas.
Meine Garderobe eine Verkleidung.
[...]
Ich existiere nicht, es geht mir gut.
Mein Name ist nicht Heiner Müller.
Ich grüße den Rest der Welt.
Ich bin's nicht.
Nie gewesen.
A vacant body
And a harmful soul.
Goodbye.
Forget me.³⁵⁵

A riprova della progressiva decostruzione dell'autore e dell'icona Heiner Müller attraverso il testo, è la copertina del volume stesso, che ritrae, al posto del drammaturgo della DDR, o della stanza di terapia intensiva, il giovane e sorridente John von Düffel, che ripropone così ancora una volta Müller come perno attorno al quale porre in discussione il concetto di autorialità.

Un esempio più recente di messa in scena del personaggio Müller è stato inoltre offerto da Frank Castorf, che nel riproporre *Mauser* alla Volksbühne di Berlino nel 2008, fa sedere l'autore stesso dell'opera ad un tavolo al centro della scena, caratterizzato da tutti i propri cliché.

Se la maschera come pratica di autorappresentazione comporta la costruzione di un'immagine ben delineata, identificabile e in grado di caratterizzare un'icona, allo stesso

³⁵⁴ W 4, p. 543.

³⁵⁵ Düffel, J. von, *Missing Müller. Heiner – Müller – Monument – Moment – Mimesis*, Merlin Theater, Berlin 1997, p. 77. / Trad.: io sono Heiner Müller. Io sono inesistente. I miei occhiali sono vetri di bottiglia. Il mio guardaroba un travestimento. [...] Io non esisto, sto bene. Il mio nome non è Heiner Müller. Saluto il resto del mondo. Non sono io. Mai stato. A vacant body. And a harmful soul. Goodbye. Forget me.

tempo ha l'ulteriore funzione di nascondere la fragilità dell'individuo. In un'intervista rilasciata a Christoph Rüter successivamente alla morte di Müller, il letterato francese Jean Jourdheuil mostra una fotografia del drammaturgo tedesco senza occhiali³⁵⁶, evidenziandone la fragilità e ricordando come le spesse lenti scure fossero un mezzo per nascondere al pubblico i sentimenti e, in alcuni casi, addirittura le lacrime.

Per stessa ammissione di Heiner Müller in una delle ultime conversazioni con Alexander Kluge dal titolo di *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, una funzione molto simile è svolta dal fumo:

Und wahrscheinlich ist es ein Vehikel für die Stoa, wenn man raucht. Es gibt bei Brecht im *Ui* so einen Satz: "Wer raucht, sieht kaltblütig aus." Und wer raucht, wird kaltblütig.³⁵⁷

Come si nota dallo sviluppo da parte dell'autore di *Hamletmaschine* della citazione brechtiana, attraverso la sostituzione del verbo "werden" al verbo "aussehen" l'autore arriva ad identificarsi completamente con il proprio *habitus*, ad ulteriore conferma di una, quanto meno apparente, completa rinuncia ad un'identità privata.

La citazione-confessione fatta ad Alexander Kluge offre però la possibilità di un'ulteriore analisi. Infatti, se, per quanto riguarda l'autorappresentazione e l'autobiografismo in ambito letterario, si è notata la forte rielaborazione da parte di Müller nei confronti dell'opera di Franz Kafka, è necessario aggiungere un'ulteriore fonte, che ha fortemente influenzato la maschera mülleriana in ogni sua sfumatura.

3.2.1. Bertolt Brecht

Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.³⁵⁸

Sia in ambito letterario che iconografico è infatti necessario chiamare in causa uno fra i principali, quanto controversi e complessi, modelli mülleriani, ovvero Bertolt

³⁵⁶ Rüter, C., *Cameos*, 2008.

³⁵⁷ *Wer raucht sieht kaltblütig aus* /Trad.: E forse fumare è un veicolo dello stoicismo. Nell'*Ui* di Brecht c'è una frase: "Chi fuma sembra avere sangue freddo." E chi fuma diventa a sangue freddo.

³⁵⁸ Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 220/ Trad.: Utilizzare Brecht senza criticarlo è un tradimento.

Brecht, che resterà un punto di riferimento costante all'interno di questo lavoro come oggetto di numerose conversazioni pubbliche, nonché una delle principali fonti delle citazioni mülleriane.

Wirklich er lebte in finsternen Zeiten.
Die Zeiten sind heller geworden.
Die Zeiten sind finsterner geworden.
Wenn die Helle sagt, ich bin die Finsternis
Hat die Wahrheit gesagt.
Wenn die Finsternis sagt, ich bin
Die Helle, lügt sie nicht.³⁵⁹

È proprio con una citazione dalla celebre *An die Nachgeborenen* (1956)³⁶⁰ che Müller celebra il più celebre “Kristallisationspunkt” del panorama teatrale tedesco del '900, nonché il proprio principale modello e antagonista, in occasione della sua morte, nel 1956, osservando il mutare dei tempi, e lasciando presagire le difficoltà e le contraddizioni interne alla costruzione dello stato socialista tedesco, che il poeta di Augusta aveva potuto unicamente intravedere negli eventi del 1953.

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten.³⁶¹

Recita la celebre dedica alle generazioni future, in cui è ancora possibile leggere il coinvolgimento diretto dell'autore, che si pone non come oggetto, ma come soggetto della storia, nonché l'utopia di un teatro politico, che, ancora nel 1939, vede nel teatro la funzione di mediazione tra soggettività e collettività, con un preciso intento didattico, come si evince dalla stessa concezione brechtiana del *Lehrstück*³⁶².

³⁵⁹ W 1, p. 36.

³⁶⁰ Brecht, B., *An die Nachgeborenen*, in “Die neue Weltbühne”, Paris 1939. / Trad.: Davvero, ha vissuto in tempi bui. I tempi sono divenuti più chiari. I tempi sono divenuti più bui. Se la luce dice io sono il buio afferma il vero. Se il buio dice io sono la luce non mente.

³⁶¹ Ibid./ Trad. di Franco Fortini, da Brecht, B., *Ai posteri*, in *Poesie politiche*, Einaudi, Torino 2015, p. 290: Nelle città venni al tempo del disordine/ Quando la fame regnava./ Tra gli uomini venni al tempo delle rivolte/ E mi ribellai insieme a loro./ Così il tempo passò/ Che sulla terra m'era stato dato./ Il mio pane, lo mangiai tra le battaglie.

³⁶² Riguardo al rapporto fra Müller e il *Lehrstück* brechtiano si veda Gatti, L., *Erinnerung an die Revolution. Heiner Müllers Quartett und das Brecht'sche Lehrstück*, in *Weimarer Beiträge*, 60

Insieme a Shakespeare, e forse ancor di più, l'autore di *Mutter Courage*³⁶³ ha rappresentato la principale fonte di emulazione, nonché la principale ossessione mülleriana in ambito letterario, e non solo, come dimostrano i primi drammi, come *Lohndrucker* e *Die Umsiedlerin*, scritti nel segno dell'utopia socialista, alla risposta a *Furcht und Elend des Dritten Reiches*³⁶⁴ contenuta in *Die Schlacht* (1974), fino alle esplicite riletture e manipolazioni del materiale di *Fatzer* (1978).

Se ancora oggi numerosi sono gli esempi che vedono, a nostro parere erroneamente, nell'autore di *Hamletmaschine* il diretto epigono di Brecht, come è Müller a raccontare all'interno della propria autobiografia, da lui stesso definita "una guerra senza battaglia" a sottolineare la posizione politica ben più controversa di quella del fondatore del nuovo Berliner Ensemble, Bertolt Brecht ha costituito per la sua formazione e per la sua carriera, allo stesso tempo, un punto di riferimento e un pensiero costante, al quale attingere e dal quale fuggire. Se infatti il trasferimento a Berlino Est non ebbe inizialmente altro obiettivo se non quello entrare a far parte della compagnia brechtiana, il commento retrospettivo dell'autore di *Quartett*, in grado di distinguersi già nei primi anni '50 per il proprio spirito critico e per la forte esigenza di indipendenza artistica, è stato: "Gott sei Dank ging das schief."³⁶⁵

All'interno delle conversazioni con Alexander Kluge, l'onnipresente poeta di Augusta è uno dei protagonisti, insieme a Ernst Jünger, dell'intervista dedicata alle esperienze di vita legate al potere, e dunque all'inevitabile brutalità insita nell'essere umano, ovvero *Geist, Macht, Kastration*³⁶⁶.

È proprio all'interno di una delle numerose sedute psicoanalitiche con il regista di Halberstadt che il fondatore del nuovo Berliner Ensemble viene descritto nei suoi ultimi anni di vita in una giovane DDR in costruzione come un modello paterno, virile, potente e irritabile, nonché espressione, insieme al padre naturale del drammaturgo di Eppendorf,

(2014) 3, 2014, pp. 344-369. Qui viene posto l'accento sulla svolta che gli anni '70 hanno rappresentato per la produzione mülleriana, in cui la storia, che non abbandona mai il primo piano, inizia ad essere rappresentata sotto mentite spoglie, sottoponendo il lettore ad enigmi e depistaggi. Luciano Gatti, che sottolinea in questa sede la vicinanza microstrutturale fra Müller e Kafka, vede in *Quartett* la prima chiara manifestazione di tale fenomeno. Seguendo le parole dello stesso Müller (W 9, p. 248) infatti, quella che viene proposta al pubblico attraverso la rielaborazione delle *Liaisons Dangereuses* è una riflessione sul terrorismo, in cui il materiale utilizzato, almeno superficialmente, non ha niente a che vedere con il tema trattato.

VERABSCHIEDUNG DES LEHRSTÜCKES (si veda W 8, p. 187) rappresenta la presa di distanza formale da parte di Müller nei confronti del modello brechtiano. La motivazione fornita a Markus SteinWeg è, già nel 1977, la scomparsa del teatro, della sua funzione collettiva e del suo pubblico di riferimento. Tutto ciò che è rimasto sono singoli testi che aspettano la storia, ovvero il riappropriarsi della storia da parte dei singoli individui.

³⁶³ Brecht, B., *Mutter Courage und Ihre Kinder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010.

³⁶⁴ Brecht, B., *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Aufbau Verlag, Berlin 1948.

³⁶⁵ W 9, p. 64. / Trad.: Per fortuna è andata male.

³⁶⁶ *Geist, Macht, Kastration*, 8 marzo 1993.

dell'ossessione del tradimento, in questo caso ideologico. Allo stesso tempo, le stesse conversazioni con Kluge rappresentano un'ulteriore conferma dell'importanza di Brecht dal punto di vista teatrale, come dimostra l'ossessione per il frammento *Fatzer*, che vede l'annullamento degli schieramenti militari e politici davanti alla natura intrinseca dell'essere umano, fornendo, già nel 1939, una critica della civiltà in grado di prevedere gli eventi della seconda Guerra mondiale e di risultare ancora attuale nel 1990, che dal punto di vista filosofico. Questo è il principale aspetto che si riscontra all'interno delle conversazioni *Die Stimme des Dramatikers* e *Herzkönigin am jüngsten Tag*, in cui il drammaturgo della DDR vede nel proprio teatro il tentativo di prosecuzione di quello che per Brecht è rimasto unicamente un sogno, ovvero la scomposizione della realtà in segmenti, lasciando allo spettatore la libertà di plasmarne una nuova, attraverso la ricomposizione:

Die Realität sehen kann man nur, wenn man sie in Teile zerlegt, in Segmente zerlegt. Wenn jeder Zuschauer die Möglichkeit hat, sie neu zusammensetzen, diese Segmente, zu eigenen Realität, in Verbindung auch mit der eigenen Traumrealität. Das wäre das ideale Theater. Ob wir das noch erleben, weiß ich nicht. Das war auch ein Traum von Brecht, und er hat es nie gemacht. Weil das Schreckliche ist am Theater, du stehst einem Apparat gegenüber, der einen ungeheuren Sog, eine ungeheuere Macht hat.³⁶⁷

Vedremo nei capitoli centrali di questo lavoro, in cui torneremo più volte a chiamare in causa il *Fatzer-Fragment*, come questo aspetto rappresenti il nucleo della poetica, sia di Müller, che dell'autore di *Geschichte und Eigensinn*, ovvero lo stesso Alexander Kluge, attraverso il quale si avrà modo di analizzare anche il ruolo del poeta di Augusta nel pensiero storico mülleriano.

Emblematica, invece, riguardo al conflittuale rapporto di Müller con il proprio predecessore è l'intervista *Man muss nach der Methode fragen*³⁶⁸ in cui Müller analizza con Werner Heinitz il fatale parricidio artistico, necessario per la propria indipendenza e autorialità, definendo Brecht, più che un maestro, un "impianto di depurazione"³⁶⁹, ovvero un filtro attraverso il quale catalizzare il proprio materiale per creare un teatro del conflitto. Come vedremo, il poeta di Augusta manterrà questa funzione anche all'interno

³⁶⁷ *Herzkönigin am jüngsten Tag*, 9.10.1995. / Trad.: La realtà è visibile solo se la si suddivide in parti, in segmenti. Quando ogni spettatore ha la possibilità di ricomporre questi segmenti in una realtà propria, connessa anche alla propria realtà onirica. Questo sarebbe il teatro ideale. Non so se lo vivremo ancora. Questo era anche un sogno di Brecht, e non ci è mai riuscito. L'aspetto più inquietante del teatro, infatti, è che ci si trova davanti a un apparato estremamente forte, in grado di risucchiarci.

³⁶⁸ GI 2, p. 26.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 27.

delle conversazioni pubbliche mülleriane, costituendo molto spesso la fonte, anche non dichiarata, delle citazioni utilizzate come enigmatica risposta.

Se Brecht rappresenta per Heiner Müller un'importante fonte di aneddoti, poetica e materiale in ambito letterario e teatrale, quanto una figura controversa e una pesante eredità da cui mantenersi indipendente, come si legge nella conversazione pubblica con Frank Michael Raddatz, *Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show*³⁷⁰, è necessario tenere presente il suo ruolo di principale punto di riferimento della realtà intellettuale, in particolar modo a Berlino Est, negli anni della fondazione della DDR. Si potrebbe dunque affermare che, sotto alcuni aspetti, l'ultimo direttore del Berliner Ensemble, quando questi faceva ancora parte della Repubblica Democratica Tedesca, abbia voluto cercare una continuità iconografica con il proprio modello e predecessore. Se la massima identificazione sul piano autobiografico verrà raggiunta da Müller con il personaggio del pensatore Keuner, come si avrà modo di approfondire nei capitoli seguenti, un primo elemento degno di nota è dato dall'immagine che Brecht dà di se stesso all'interno di *Von armem B.B.* messa a confronto con l'*habitus* mülleriano, in cui si riscontrano numerosi punti in comune:

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Von allem Anfang
Versehen mit jedem Sterbsakrament:
Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein.
Mißtraurisch und faul und zufrieden am End.³⁷¹

Nel saggio *Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt Brechts*, Hans-Harald Müller mostra in prima pagina una fotografia³⁷² dell'autore di *Mutter Courage* (1939) del 1927, ritratto con il sigaro in bocca e il tipico cappotto di pelle alla moda, elementi costantemente presenti nell'*habitus* brechtiano. Come nota Hans-Harald Müller, l'abbigliamento di Brecht rappresenta una vera e propria uniforme, che “nasconde il corpo e incorpora un programma”³⁷³, definizione che, come la seguente, ben descrive anche l'autorappresentazione mülleriana:

³⁷⁰ LN, pp. 59-79.

³⁷¹ Brecht, B., *Hauspostille*, Suhrkamp, Berlin 1961. / Trad. di Franco Fortini, da Brecht, B., *Poesie*, Einaudi, Torino 2005: Nella città d'asfalto mi sento a casa mia./ Munito dall'inizio di ogni sacramento di morte: di giornali, tabacco e acquavite. Sono pigro e diffidente ma contento.

³⁷² Künzel, C., Schönert, J., (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007, p. 79.

³⁷³ Ibid., p. 81.

Die Simultaneität von Selbstdarstellung und Versteck, das Verlangen nach Unbesehbarkeit und Unsichtbarkeit es ist ein Charakteristikum der Selbstinszenierungen Bert Brechts, das uns in seiner Lyrik wieder begegnen wird.³⁷⁴

È infatti proprio basandosi sulle parole di Hans Harald Müller che è necessario avvicinarsi all'argomento del sottocapitolo successivo, ovvero l'iconografia dell'*habitus* mülleriano in ambito mediatico.

3.3. *Habitus* e media visuali

Das Verlöschen der Welt in den Bildern.³⁷⁵

È con una maschera altrettanto enigmatica e ben riconoscibile, calibrata sulla causticità e sulla provocazione delle affermazioni, sulla voce pacata quanto inespressiva e sull'uniforme, cupa e spersonalizzante allo stesso tempo, che l'autore di *Krieg ohne Schlacht* sceglie di mettere in scena se stesso in ambito mediatico già dalle prime apparizioni pubbliche degli anni '70, come dimostra il quarto video-documentario del regista tedesco Christoph Rüter.

*Cameos*³⁷⁶ ritrae in apertura un giovane Müller, quasi scheletrico, nascosto dietro a un paio di enormi occhiali neri, sigaro alla mano, davanti ad un anonimo muro della Germania Federale, che racconta come gli eventi storici che hanno definito il ventesimo secolo abbiano segnato la sua vita, a partire dalla deportazione del padre, iscritto al Partito Socialista in Sassonia, nel 1938, alla fondazione della DDR, definendo la BRD degli anni '70 un paese privo di impulsi per l'arte e completamente invivibile.

L'atteggiamento ritroso e vampiresco e il tono lento e inespressivo, unito alle parole sibilline e critiche nei confronti della Germania occidentale, in grado di cogliere lo spirito del tempo, che vede come protagonista il conflitto generazionale tra i protagonisti

³⁷⁴ Ibid., p. 81 / Trad.: La simultaneità di autorappresentazione e camuffamento, il pretendere di non essere visto, è una delle caratteristiche dell'autorappresentazione di Bert Brecht, che incontreremo nuovamente nelle sue poesie.

³⁷⁵ W 4, p. 492 / Trad.: Il dissolversi del mondo in immagini.

³⁷⁶ Rüter, C., *Cameos*, 2008.

e i figli della seconda Guerra mondiale, sono le stesse che ritroveremo dieci anni più tardi all'interno delle conversazioni tra Müller e Frank Raddatz³⁷⁷.

La completa identificazione di Heiner Müller con la propria immagine pubblica, sia dal punto di vista estetico che poetico, anche nella ricezione in ambito intellettuale e letterario, è testimoniata dai due volumi dedicati all'icona intellettuale Heiner Müller, frutto di un collage di testi, interviste inedite, arte figurativa e fotografie del drammaturgo della DDR, ovvero *Explosion of a Memory*, pubblicato nel 1988 a cura di Wolfgang Storch e il quaderno *Ich wer ist das im Regen aus Vogelkot im Kalkfell* edito a cura della rivista mensile tedesca di drammaturgia "Theater der Zeit" nel 1996, a un anno dalla morte del drammaturgo stesso.

Explosion of a Memory, come si evince dal titolo stesso dell'opera, nato come traduzione inglese per *BILDBESCHREIBUNG*, presenta Heiner Müller come artista totale, contemporaneamente oggetto e soggetto della storia e delle proprie opere, che attingono alle più disparate discipline artistiche, offrendo al lettore immagini di scena, materiale inedito, testi e arte figurativa dedicati al drammaturgo della DDR da parte di colleghi, interlocutori fissi, artisti e intellettuali internazionali, a dimostrazione di come l'"Universo-Müller" sia descrivibile e comprensibile unicamente attraverso collage intermediali.

In realtà, non si tratta però della prima volta in cui ciò accade all'interno della produzione del drammaturgo di Eppendorf. Il primo prodotto mülleriano, definito da Kristin Schulz "die früheste Müller-Kompilation"³⁷⁸ ascrivibile a questa categoria è infatti la raccolta *Rotwelsch*, edita da Merve Verlag (Berlino Ovest) nel 1982. Si tratta dell'assemblaggio esplosivo di diciassette scritti, cinque interviste, quattro poesie, un testo in prosa e una serie fotografica di cui l'autore non viene dichiarato. Si tratta del primo effettivo exploit dell'*Interviewkünstler* Müller, che sceglie di presentarsi al proprio pubblico, questa volta di respiro internazionale, come una controversa eco tedesca al post-strutturalismo francese³⁷⁹, ponendosi come bastian contrario votato alla scomposizione dei dogmi della società occidentale attraverso lo choc e creando un vero e

³⁷⁷ Ne sono esempio le conversazioni *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft* (JN, pp. 7-35), in cui si legge un'infuocata critica al matrimonio fra l'essere umano e la macchina a cui si assiste nella società contemporanea, e *Dem Terrorismus die Utopie entreissen* (LN, pp. 9-24), in cui si ha un provocatorio elogio dei fondamentalismi come unici ordini monastici esistenti alla fine del ventesimo secolo.

³⁷⁸ Schulz, K., *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der „Ausschweifung und Disziplinierung“*, Alexander Verlag, Berlin 2009, p.138. / Trad.: La prima compilazione mülleriana.

³⁷⁹ È necessario ricordare a tale proposito che pochi anni prima rispetto alla pubblicazione di *Rotwelsch*, la casa editrice Merve Verlag era stata la prima a tradurre in tedesco, insieme a molti altri, Foucault, Baudrillard e Deleuze.

proprio codice linguistico denso di significato e di non immediata interpretazione, nonché un vero e proprio genere testuale.

È proprio alla luce di tale riflessione che il primo volume commemorativo pubblicato dopo la morte di Heiner Müller, ovvero *Ich wer ist das im Regen aus Vogelkot im Kalkfell*, è strutturato attraverso la stessa formula di *Explosion of a Memory* e del videodocumentario di Christoph Rüter, *Die Zeit ist aus den Fugen*³⁸⁰. Per descrivere Heiner Müller e per ricordarlo è dunque necessario rendere lui stesso un *Gesamtkunstwerk*, o ancor di più un *readymade* postmoderno, in cui ogni elemento si rivela fondamentale per la comprensione del tutto, rendendo più centrali che mai gli interrogativi di ambito internazionale riguardanti l'identità e l'autorialità dell'artista dell'era postmoderna già affrontati nel precedente capitolo. Allo stesso tempo, risulta controversa la volontà da parte di Müller stesso di mostrarsi come opera d'arte totale e di offrirsi in pasto ai media nella propria dimensione sia pubblica che privata, aspetto che rimarrà al centro di questo lavoro, culminando con l'analisi delle videointerviste con Alexander Kluge.

Il primo ostacolo è innanzi tutto rappresentato dall'approccio controverso nei confronti degli stessi veicoli dell'arte figurativa e visuale contemporanea. Se, in generale, la tecnologia e la sua fruizione rappresentano per Müller la religione del ventesimo secolo e il principale surrogato dei sentimenti, come si apprende dalle conversazioni con Frank Michael Raddatz, altrettanto diretta risulta la critica mülleriana specificamente riguardo all'effetto anestetizzante e disumanizzante del film e della fotografia.

Das Sichtbare
Kann fotografiert werden
OH PARADIES
DER BLINDHEIT
[...]
Alles Menschliche wird fremd³⁸¹

È l'effetto straniante e disumanizzante della tecnologia moderna a dominare SCHWARZFILM, dedicata a Jean-Luc Godard, sostenitore dello schermo nero come unica possibilità per le masse di riappropriarsi delle proprie percezioni e dei propri sentimenti, prive di implicazioni dettate dalla moderna fruizione consumistica e appiattita dell'arte.

³⁸⁰ Rüter, C., *Die Zeit ist aus den Fugen*, 1991.

³⁸¹ W 1, p. 275 / Trad.: Il visibile può essere fotografato. OH PARADISO DELLA CECITÀ [...] Tutto ciò che è umano si fa estraneo.

Se come vedremo, questo approccio costituirà un importante visione comune tra Müller e Kluge, la prima fonte filosofica alla quale entrambi attingono è ancora una volta Walter Benjamin, che costituisce per Müller uno dei principali modelli, non soltanto per l'analisi storica, ma anche per l'approccio nei confronti dell'arte nell'epoca della società di massa.

Agli studi benjaminiani del 1936 precedentemente citati riguardo l'irreversibile metamorfosi dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, risponde nel 1994 Heiner Müller in un'intervista riguardante la fotografia per la rivista "Magazine", riprendendone la tesi.

Il drammaturgo della DDR definisce infatti la fotografia come crisi della rappresentazione, parlando dei primi servizi fotografici dell'ultima moglie e fotografa, Brigitte Maria Mayer.

All'interno della conversazione, Müller definisce tali opere un "esperimento di narcisismo" attraverso il quale la rappresentazione e, allo stesso tempo, distorsione della realtà, arriva a coincidere con la perdita di identità:

Mit der Geometrie oder gegen sie wird die Farbe dominant, nicht mehr nur ein Farbton. Deutlich ist der Wunsch, der gleichzeitig eine Furcht ist, sich selbst fremd zu werden.³⁸²

La riflessione che ne segue fornisce ulteriori indizi riguardo al controverso approccio di Müller nei confronti della rappresentazione di se stesso, che può essere utilizzata come chiave di lettura per interpretare la scelta di concedersi alla macchina fotografica della moglie e, come si approfondirà negli ultimi capitoli di questo lavoro, alla telecamera dell'allievo di Theodor W. Adorno, Alexander Kluge. Secondo Heiner Müller, infatti, nel contesto del servizio fotografico, chi svela se stesso e offre maggiori informazioni riguardo ai propri valori e alla propria vita privata non è il modello, bensì il fotografo. Lo stesso si potrebbe affermare riguardo alle interviste, che rivelano la formazione, gli interessi e il background culturale dell'intervistatore, più che dell'intervistato.

Heiner Müller si avvicina dunque al pensiero di Jacques Lacan³⁸³, che affermava nel 1936, attraverso la teoria dello specchio, come lo scatto fotografico sia per l'artista il momento in cui viene catturata e realizzata la propria identità, rendendo di conseguenza

³⁸² W 8, p. 485. / Trad.: Con la geometria o contro di essa il colore diviene dominante, non è più solo un tono di colore. Chiaramente è il desiderio, e allo stesso tempo il timore, di divenire estranei a se stessi.

³⁸³ Lacan, J., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974.

l'autoritratto (o, in questo caso, l'autoscatto), l'attimo della presa di coscienza del proprio essere e della propria individualità.

Il sostenitore della forza esplosiva affidata al non detto, riferendosi ai lavori della moglie, dichiara inoltre il suo interesse maggiore per i modelli nudi, poiché i vestiti, e dunque l'*habitus*, sono elementi rivelatori. Se ciò è vero riguardo alla fotografia, si vedrà analizzando le videointerviste fra Heiner Müller e Alexander Kluge come le conversazioni a tema pubblico, storico o artistico risultano ben più veritiere e rassicuranti rispetto a quelle che indagano sulla vita privata del drammaturgo di Eppendorf, dando conferma del verdetto che si legge a conclusione di *PERFECT SISTER. Fotografie als Krise der Abbildung* nel 1994, ovvero:

Nacktheit ist Geheimnis.³⁸⁴

Allo stesso modo, è proprio mostrandosi nella propria nudità e fragilità alla macchina fotografica della moglie che l'autore di *Quartett* porta la propria maschera al massimo della sua intensità, dimostrando di non deporre mai del tutto il proprio *habitus* di drammaturgo, e risultando ancor più enigmatico e imperscrutabile.

Gli scatti privati che ritraggono il drammaturgo di Eppendorf negli ultimi anni della sua vita, sono però, come si è già avuto modo di accennare, solo l'epilogo della performance della maschera mülleriana in ambito iconografico, come si evince dalle innumerevoli apparizioni televisive a partire dagli anni '80 e dai cameo cinematografici, tra i quali, oltre ai già citati *Elektrokohle* e *Keine Hand wäscht die andere*, è necessario annoverare il film televisivo, prodotto dalla DEFA e rapidamente vietato, sulla vita di Georg Büchner, *Lieb' Georg* (1988)³⁸⁵, che ha come protagonista uno dei principali allievi di Müller stesso, nonché Amleto prediletto, ovvero l'attore Ulrich Mühe.

Allo stesso tempo, però, l'*habitus* creato da Müller già negli anni '70, si è consolidato anche attraverso dei veri e propri servizi fotografici, come dimostrano, fra i tanti, i ritratti in bianco e nero del fotografo berlinese Roger Melis (1940-2009)³⁸⁶ e Grischa Meyer³⁸⁷, si è confermato e consolidato negli anni, arrivando a coinvolgere le arti figurative già nel 1975, con il ritratto a matita e acquerello *Heiner Müller und Gummihammer*³⁸⁸ dell'artista

³⁸⁴ W 8, p. 485. / Trad.: La nudità è mistero.

³⁸⁵ Hermann, K., *Lieb Georg*, DEFA 1988.

³⁸⁶ Davidis, M., (Hg.) *Kalkfell - Berlin - Berlin. Schriftstellerporträts aus 30 Jahren. Herausgegeben von Michael Davidis. Mit einem Vorwort von Klaus Völker*. Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar 1992

³⁸⁷ AA. VV., *Ich wer ist das. Im Regen aus Vogelkot im KALKFELL*, Theater der Zeit, Berlin 1996.

³⁸⁸ Müller, H., Storch, W. (Hg.), *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Edition Hentrich, Berlin 1988, p. 25.

tedesco Einar Schleaf (1944-2001), e raggiungendo proprio apice nella seconda metà degli anni '80, quando, ai noti appellativi "Interviewkünstler" e "Müller-Deutschland", carichi di contenuto poetico, risponde il ritratto *Heiner Müller*³⁸⁹ della pittrice italiana, nonché scenografa e collaboratrice di Müller³⁹⁰, Titina Maselli (1929-2005).

Per completare l'analisi della rappresentazione e autorappresentazione dell'*habitus* mülleriano è però necessario annoverare anche i due volumi fotografici a lui dedicati, ovvero *Heiner Müller 1929 bis 1995. Bilder eines Lebens*³⁹¹ e *Der Tod ist ein Irrtum*. Se in entrambi i casi, si tratta di pubblicazioni avvenute successivamente alla morte dell'autore, i contenuti delle due opere sono notevolmente diversi, se non addirittura contrastanti.

Heiner Müller 1929 bis 1995. Bilder eines Lebens, pubblicato nel 1996 a cura della firma del quotidiano *Neues Deutschland* Hans-Dieter Schütt, a un anno dalla morte del drammaturgo della DDR è una raccolta di più di settecento immagini che ritraggono Müller principalmente in ambito pubblico e teatrale, come i noti scatti che lo ritraggono durante la manifestazione degli intellettuali e artisti della DDR il 4 novembre 1989 ad Alexanderplatz e i ritratti in bianco e nero del fotografo belga Marc Trivier (1948) e dell'austriaco Joseph Gallus Rittenberg (1948)³⁹², in grado di cogliere il forte contrasto fra la maschera mülleriana e la profonda sensibilità affidata al silenzio e all'inespressività mimica e gestuale.

Tutt'altro esito ha invece l'opera pubblicata nel 2005 dall'ultima moglie di Müller, la fotografa Brigitte Maria Mayer, all'interno della quale l'autore di *Hamletmaschine* ha concesso di farsi ritrarre nella propria dimensione privata, pubblicato dalla fotografa nel 2005, a dieci anni dalla morte del marito.

Se Brigitte Maria Mayer, all'interno della prefazione alla raccolta di fotografie da lei pubblicata nel 2005, rivendica la dimensione privata di tali scatti, definendo il libro "una dichiarazione d'amore"³⁹³, è altrettanto interessante come sia la prima a definirlo parte integrante del *Gesamtkunstwerk* mülleriano, conferendo all'autore "eine neue Dimension und die Intensität des Plastischen"³⁹⁴. Ciò che abbiamo davanti è dunque, dal

³⁸⁹ Ibid., p. 28

³⁹⁰ Titina Maselli è stata la scenografa dello spettacolo *Le cas Müller*, tradotto e curato in francese da Béatrice Perregaux, Jean-François Peyret e Jean Jourdeuil, portato in scena ad Avignone nel 1991 nell'ambito del *Festival d'Avignon*: WWW.festival-avignon.com/fr/spectacles/1991/le-cas-muller-iii.

³⁹¹ *Heiner Müller 1929 bis 1995. Bilder eines Lebens*, Schütt, H. D., (Hg.), Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 1996.

³⁹² Rittenberg nel 199 ritrarrà anche Christoph Schlingensief, crocifisso in una terra desolata (Ndr: Rittenberg, J. G., *Christoph Schlingensief*, Stadthaus Ulm).

³⁹³ Mayer, B. M., *Heiner Müller: Der Tod ist ein Irrtum*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, p.1.

³⁹⁴ Ibid.

punto di vista estetico, il più alto esempio di performance d'artista per Heiner Müller, che appare, per la prima e unica volta nella propria vita, completamente decontestualizzato dal teatro e dalla letteratura, disarmato, poiché privato della parola, e, allo stesso tempo, figura impleta di se stesso come icona intellettuale.

Der Tod ist ein Irrtum, sebbene pubblicato postumo, e quindi al di là delle volontà del drammaturgo stesso, o forse proprio per tale ragione, fornisce infatti la documentazione sull'ultima metamorfosi estetica messa in atto dall'artista dell'intervista Müller. Gli scatti di Brigitte Maria Mayer ritraggono Müller nei suoi ultimi anni di vita, dal 1992 al 1995, costituendo dunque, in primo luogo, un importante apparato iconografico alle videointerviste concesse dall'autore alla *dctp*.

Come si avrà modo di approfondire proprio attraverso le conversazioni pubbliche fra Heiner Müller e Alexander Kluge, già il titolo dell'opera, citazione esplicita della frammentaria rielaborazione del 1994 di BILDBESCHREIBUNG³⁹⁵, nonché aperto richiamo alla raccolta di conversazioni mülleriane *Gesammelte Irrtümer 1,2,3*, vuole far intendere la morte dell'autore come una sua ultima produzione artistica, o, ancora di più, come una sua ultima performance. Gli scatti di Brigitte Maria Mayer vengono dunque innanzi tutto proposti come un ritorno dell'artista dell'intervista dall'oltretomba, per un'ultima apparizione sulla scena, come si evince dalla lirica mülleriana scelta come titolo del volume stesso:

ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST
NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST
TOT.
Der Tod ist ein Irrtum.³⁹⁶

L'immagine di Heiner Müller che viene presentata al lettore è ben lontana da quella del lugubre e ironico profeta dal volto impassibile precedentemente descritto, ma una sapiente commistione tra la rappresentazione artefatta di un'icona mediatica e il crudo realismo documentaristico.

Ne troviamo una prima conferma già a partire dalla copertina del volume, che vede Heiner Müller ritratto in primo piano con un accappatoio rosa, senza occhiali, in una posa che molto ricorda i ritratti di Rose Sélavy³⁹⁷, creando un parallelo tra la metamorfosi dell'artista dell'intervista e quella dell'altrettanto provocatorio inventore del *readymade* Marcel Duchamp. Egli rappresenta infatti il secondo modello mimetico mülleriano, fra i

³⁹⁵ W 1, p. 308.

³⁹⁶ Ivi. / Trad.: IO TI HO DETTO NON DEVI/ RITORNARE MORTO È/MORTO./ La morte è un errore.

³⁹⁷ Si veda a tale riguardo il ritratto di Rose Sélavy scattato da Man Ray (1921).

numerosi che verranno chiamati in causa all'interno di questo lavoro, oltre ad essere, a detta di Müller stesso, una delle più importanti fonti della scelta del titolo di *Hamletmaschine*³⁹⁸, con il preciso intento di insinuare nello spettatore il dubbio della coincidenza di identità fra il protagonista e il drammaturgo. L'inventore del *readymade*, che sarà oggetto anche del prossimo capitolo, era infatti noto per essere altrettanto inseparabile dal proprio sigaro, e per nascondersi dietro alle nuvole di fumo³⁹⁹, in particolar modo durante eventi pubblici, le partite di scacchi e le innumerevoli interviste. *Der Tod ist ein Irrtum* prosegue e si conclude con immagini private, ritratti di famiglia e primi piani che ritraggono un Heiner Müller ormai deperito e irriconoscibile sprofondare nel letto della terapia intensiva, nei panni dell'ultimo personaggio del suo teatro, come si avrà modo di approfondire all'interno dell'ultimo capitolo di questo lavoro.

3.3.1. La maschera del privilegiato: il rapporto con gli USA

Das neue Rom heißt USA, Che Guevara ist das Kreuz des Südens.⁴⁰⁰

Quella di schizofrenico *Grenzgänger* con un piede in entrambi i settori separati dalla Cortina di ferro costituisce a pieno titolo un'ulteriore maschera mülleriana, rappresentando un vero e proprio ambito specifico, oltre che degli scritti e della lirica, delle interviste e conversazioni degli anni '80, che vedono i privilegi del drammaturgo di Eppendorf, uno fra gli intellettuali e artisti della DDR, da lui stesso definiti il secondo partito politico della Germania socialista oltre la SED, ad avere il privilegio del *Reisevisum*⁴⁰¹, come uno dei temi di maggior interesse da parte delle testate giornalistiche e dei mass media.

Wie stehen Sie zur Währungsunion, oder wie haben Sie als Privilegierter diese DDR-Zeit erfahren und was meinen Sie dazu, Sie konnten reisen, Sie konnten ja immer reisen, Sie

³⁹⁸ Per approfondire si vedano W 9, p. 299 e W 10, p. 235.

³⁹⁹ <https://www.cigars-connect.com/atomic-cigars-marcel-duchamp/>

⁴⁰⁰ Müller, H., *Material*, Reclam Verlag, Stuttgart 1989, p. 64 / Trad.: La nuova Roma si chiama USA, Che Guevara è la croce del sud.

⁴⁰¹ Permesso temporaneo, concesso per un periodo prestabilito e per giustificati motivi, per soggiornare al di fuori del Blocco Orientale. La concessione dei *Reisevisa* ebbe un notevole aumento dopo il 1971, quando Herich Honecker, prendendo il posto di Walter Ulbricht, divenne il Segretario Generale della SED.

hatten Privilegien, die anderen Menschen konnten das nicht, und wie haben Sie das erfahren, wie haben Sie das empfunden oder solche Geschichten.⁴⁰²

Queste sono le domande voyeuristiche con cui i giornalisti assilleranno il drammaturgo della DDR ancora nei primi anni '90, come lo stesso Müller racconta ad Alexander Kluge all'interno del *Garather Gespräch*, conversazione in cui vediamo ripresentarsi il parallelo fra l'autore privilegiato e il suo doppio teatrale, Amleto, eroe impotente e sconfitto, quanto intellettuale ed emarginato, che trova nei propri privilegi la causa della propria follia e dell'autodistruzione.

In der Einsamkeit der Flughäfen Atme ich auf Ich bin
Ein Privilegiertes Mein Ekel
Ist ein Privileg
Beschirmt die Mauer.
Stacheldraht Gefängnis⁴⁰³

Dichiara non a caso l'Amleto mülleriano, poco prima che la foto dell'autore venga stracciata sulla scena, descrivendo la condizione dello stesso Müller, che varca gli aeroporti internazionali come un fantasma che attraversa una realtà parallela.

Manchmal wenn ich meine Privilegien genieße Zum Beispiel im Flugzeug Whisky von Frankfurt nach (West)Berlin Überfällt mich was die Idioten vom SPIEGEL meine wütende Liebe zu meinem Land nennen Wild wie die Umarmung einer totgeglaubten Herzkönigin am Jüngsten Tag.⁴⁰⁴

L'essere privilegiato rispetto a numerosi altri cittadini della DDR genera in Müller-Amleto reazioni contrastanti, la propria libertà dall'abbraccio mortale della gabbia che lo tiene prigioniero a Berlino Est è infatti allo stesso tempo anche la principale fonte di disgusto, nonché un'ulteriore concausa nell'ossessione del tradimento. Come più volte ribadito da Müller, la sua dedizione nei confronti dello scrivere e del teatro si è da sempre spinta ben oltre la morale e la vita privata e la possibilità di spostarsi dalla DDR, che in molti casi ha mantenuto il divieto di rappresentazione delle sue opere fino alla

⁴⁰² *Garather Gespräch*. / Trad.: Cosa ne pensa dell'unione monetaria, o come ha vissuto l'epoca della DDR da privilegiato, e cosa ne pensa: poteva viaggiare, ha sempre potuto viaggiare, aveva dei privilegi, le altre persone non potevano. E cosa ha provato, come ha vissuto queste storie.

⁴⁰³ W 4, p. 552. / Trad.: Nella solitudine degli aeroporti respiro Io sono/ un privilegiato il mio disgusto/ è un privilegio/ protegge il muro/ filo spinato prigioniero.

⁴⁰⁴ *Herzkönigin am jüngsten Tag*. / Trad.: Qualche volta quando godo dei miei privilegi Ad esempio il whisky in aereo da Francoforte a Berlino Ovest mi assale ciò che gli idioti dello "Spiegel" chiamano il mio amore rabbioso per la mia patria selvaggio come l'abbraccio di una regina di cuori creduta morta il giorno del giudizio.

capitolazione nel 1989, ha, di fatto, rappresentato la sua principale occasione di portare avanti una vita per il teatro:

Das schlechte Gewissen schärft auch den Blick für das eigne Bewusstsein. [...] Wenn ich gesagt hätte: “Ich reise nicht, bevor alle reisen können”, hätte ich eine ganze Menge nicht schreiben können, die ich geschrieben habe, weil ich reisen konnte. Und meine erste moralische Verpflichtung ist meiner Arbeit gegenüber.⁴⁰⁵

Se la possibilità di viaggiare ha permesso a Müller di allargare i propri orizzonti, stringere contatti lavorativi e sperimentare la vita al di fuori della Repubblica Democratica Tedesca, nei suoi privilegi consumistici, nelle sue libertà personali e nel suo crescente distacco tra individuo e politica, nella sua attività di *Zeitpendler*⁴⁰⁶, che lo visto Müller una presenza costante a Berlino Ovest, a partire dagli anni '80, di particolare rilievo risultano i viaggi tra le due sponde dell'oceano Atlantico.

Quella di privilegiato osservatore del Nuovo Mondo con gli occhi della DDR è di fatto l'unica maschera mülleriana che non viene mai indossata all'interno delle videointerviste con Alexander Kluge e, proprio per tale ragione, oltre che per la sua presenza in innumerevoli conversazioni pubbliche, merita di essere affrontata separatamente.

L'assenza di questo aspetto dell'esperienza privata dell'autore, ben documentata all'interno di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*⁴⁰⁷, a confronto con il regista di Halberstadt non trova spiegazione unicamente nel momento cronologico in cui si svolgono le videointerviste, prova ne è che il Nord America rappresenta, invece, il simbolo della società occidentale, e dunque uno dei principali punti di riferimento per l'analisi critica nei confronti del capitalismo portata avanti da Müller all'interno delle coeve conversazioni con Frank Michael Raddatz.

Considerando la complessa maschera mülleriana, è infatti interessante notare come il rapporto con gli USA, ben più che il rapporto con la BRD, in cui già all'inizio degli anni '80 il drammaturgo trascorreva metà della propria esistenza, costituisce uno dei massimi punti di tensione, ancora in gran parte irrisolto, in cui la presenza di Franz Kafka come modello poetico torna ad essere un aspetto ricorrente. È infatti all'interno della conversazione con Jeorg Waehner, *Kafka ist Fortinbras*, in cui il regista di Eppendorf

⁴⁰⁵ Mermeister, J., *Heiner Müller. Gesichter hinter Masken*, 1996, min 23:00. /Trad.: Il senso di colpa affina anche la consapevolezza di se stessi. [...] Se avessi detto: “Non viaggerò, fino a quando tutti non potranno viaggiare”, non avrei potuto scrivere moltissime cose che ho scritto proprio perché potevo viaggiare. E il mio primo obbligo morale è nei confronti del mio lavoro.

⁴⁰⁶ GI 1, p. 69.

⁴⁰⁷ W 9, pp. 222-225.

coglie l'occasione di una domanda su *Der Verschollene* per enucleare i conflitti interni alla realtà americana e trasponendo gli interrogativi kafkiani su se stesso:

[...] Geht es immer hin und her, zwischen Sehnsucht nach einem Urzustand, [...] und der Angst vor einer kritischen Struktur, die von Menschen nicht mehr gebraucht wird.⁴⁰⁸

Come appare chiaramente dagli scritti, dalle conversazioni a tema americano e da numerosi aneddoti contenuti all'interno dei *Cameos* di Christoph Rüter, l'attrazione e la repulsione nei confronti del nuovo continente, in cui pubblicità, automatismo, paesaggi sconfinati e sconfinata autodeterminazione si incontrano, sembrano avere pari intensità, aspetto che è certamente dovuto anche alla molteplicità di correnti artistiche, realtà culturali e sociali, nonché scenari naturali che popolano la patria di Bob Wilson e John Cage.

L'autore di *Hamletmaschine* è stato più volte negli Stati Uniti, che lo hanno ospitato ancora nel 1995, a pochi mesi dalla morte nella nota Villa Aurora (Santa Monica, CA) appartenuta a Lion Feuchtwanger (1884-1958), importante luogo di incontro e punto di riferimento per intellettuali e artisti in fuga dalla Germania nazista, tra cui si annoverano Thomas Mann, e lo stesso Bertolt Brecht.

Müller giunse per la prima volta negli USA nel 1975, ad un anno dallo scandalo Watergate⁴⁰⁹ e in piena guerra fredda, quando, invitato come "writer in-residence" a tenere un ciclo di lezioni sul teatro e guidare un workshop per mettere in scena quella che è stata la prima assoluta rappresentazione di *Mauser*⁴¹⁰ (1970) da Betty Weber, germanista del dipartimento di arte drammatica della University of Texas ad Austin, ottenne un *Reisevisum* di sei mesi. I sei mesi concessi, come racconta lo stesso drammaturgo all'interno della propria autobiografia⁴¹¹, vennero ampiamente superati, trasgressione che comportò il licenziamento dal Berliner Ensemble, ma non impedì la possibilità di ottenere ulteriori *Reisevisa* negli anni successivi.

Ancor prima di essere la fonte di fruttuose collaborazioni remunerative, nonché l'apertura ad un pubblico nuovo, fin'ora sconosciuto e digiuno della densità e della conflittualità dei testi mülleriani, i primi viaggi negli USA costituiscono per l'autore della

⁴⁰⁸ W 12, p. 139. / Trad.: Oscilla costantemente fra la nostalgia di uno stadio primordiale [...] e la paura di una struttura critica, che non è più necessaria agli uomini.

⁴⁰⁹ Scandalo politico scoppiato nel 1972 in seguito alle intercettazioni abusive effettuate da parte del Partito Repubblicano nei confronti del Partito Democratico che portò alle dimissioni del presidente Nixon nel 1974.

⁴¹⁰ Quest'opera, considerata la risposta dal carattere provocatorio al *Lehrstück* (1930/31) di Bertolt Brecht, fu messa scena per la prima volta negli USA, già nel 1977, con la traduzione di Helene Fehervary, e solo successivamente, nel 1991, in Germania e nel resto d'Europa.

⁴¹¹ W 9, p. 222.

DDR la prima occasione di vedere personalmente “l’invasione del presente”, in una realtà in cui il dialogo con i morti è reso impossibile dall’apparente assenza di passato. È già in questo aspetto che è possibile cogliere l’innegabile fascino suscitato in Müller da una realtà agli antipodi di quella europea, schiacciata dal peso della propria storia. Non a caso l’autore di *Germania Tod in Berlin* si mette immediatamente sulle tracce dello spirito del tempo, scegliendo di soggiornare nella prima “Death Valley”⁴¹² e poi a Cielo Drive, nei pressi di Beverly Hills, nell’abitazione davanti alla villa appartenuta a Roman Polanski. Allora suo principale scopo era quello di entrare in contatto con Charles Manson⁴¹³ perché voleva utilizzare la sua figura come presidente degli USA, che Lessing incontra in uno sperduto cimitero di automobili del Dakota nella scena finale di *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*⁴¹⁴.

*Autofriedhof. Elektrischer Stuhl, darauf ein Roboter ohne Gesicht. Inzwischen unter den Autowracks in verschiedenen Unfallposen klassische Theaterfiguren und Filmstars. Musik: WELCOME MY SON WELCOME TO MACHINE (Pink Floyd WISH YOU WERE HERE). Lessing mit Nathan dem Weisen und Emilia Galotti, Namen auf dem Kostüm.*⁴¹⁵

I grandi spazi americani ospitano le carcasse della produzione di massa e sono teatro di morte, paragonabili ad una moderna *Strafkolonie*⁴¹⁶ kafkiana che si confronta con nuove dinamiche sociali. Il “Sei gerecht!” tatuato sul condannato a morte della colonia penale è stato sostituito dai cadaveri sparsi delle star hollywoodiane, e a morire sono i valori illuministi del teatro tedesco, ma potremmo anche dire del teatro della vecchia Europa, impersonati da Emilia Galotti e Nathan il Saggio.

Müller era rimasto affascinato dall’interpretazione data da Manson alle proprie azioni. Questi infatti riteneva di essere stato scelto come capro espiatorio, portando l’esempio del solo presidente Nixon, che, a sua detta, aveva commesso molti più omicidi di lui.⁴¹⁷

⁴¹² Parco Nazionale situato nella parte meridionale della California.

⁴¹³ Charles Manson (1934), musicista statunitense e fondatore del gruppo dalle caratteristiche settarie che prese il nome di “Manson-Family”, è stato mandante ed esecutore, tra gli altri, dell’omicidio di Sharon Tate, attrice e moglie del regista Roman Polanski, che fu uccisa nella propria abitazione all’ottavo mese di gravidanza il 9 agosto del 1969.

⁴¹⁴ *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen.*

⁴¹⁵ W 4, pp.534-535. / Trad.: *Cimitero di automobili. Sedia elettrica, sopra un robot senza volto. Nel mezzo, tra le carcasse di auto disposte in diverse pose da incidente figure del teatro classico e star cinematografiche. Musica: WELCOME MY SON WELCOME TO MACHINE (Pink Floyd WISH YOU WERE HERE). Lessing con Nathan il Saggio e Emilia Galotti, il nome sul costume*

⁴¹⁶ Kafka, F., *In der Strafkolonie*, in *Erzählungen*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1996, p. 121.

⁴¹⁷ È necessario ricordare che la Guerra del Vietnam, durata quindici anni, si è conclusa il 30 aprile 1975 con la caduta di Saigon.

Il viaggio negli USA è stato per lo *Zeitpendler* Heiner Müller non tanto una scoperta legata al tempo, quanto allo spazio:

Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft, zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein Gefühl für Landschaft, für den Raum.⁴¹⁸

La vera dimensione degli Stati Uniti non è dunque il tempo, ma l'estensione sconfinata del territorio, ancora rigoglioso e disabitato o abbandonato dall'uomo, in cui è possibile scorgere i margini del capitalismo nelle trivelle arrugginite e ormai abbandonate dalla civiltà vicino a foreste vergini e canyon a perdita d'occhio. Il confronto con la ben più "addomesticata" vecchia Europa, e ancor di più con i territori regolari e razionalizzati in funzione dell'uomo della DDR fu sicuramente grande fonte di ispirazione per il drammaturgo tedesco, abituato a vedere anche il teatro regolato dal tempo e non dallo spazio.

Un altro aspetto di grande rilevanza dal punto di vista sociologico è costituito dalla percezione della Storia e della politica da parte della società americana, giovane e senza storia, privata del passato e del futuro e sottoposta alla dilagante "invasione del presente" imposta dal mercato, come è lo stesso Müller a descrivere nell'intervista *Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst*, in cui gli Stati Uniti vengono presi come metro di paragone per analizzare la società della vecchia Europa e della Germania da poco riunificata, che, seguendo le orme americane, sta perdendo la propria tradizione culturale lasciandosi soggiogare dal capitalismo reale e dai nuovi media e perdendo la propria capacità di riflessione.

Die Amerikaner haben keine geschichtlichen Bindungen, keine Traditionen, keine Toten, die sie befreien müssen. Deshalb suchen sie das Heil in der Zukunft und sehen andauernd UFOs. Die Attraktivität des Hamburgers ergibt sich aus seiner Analogie zum UFO. Er ist völlig steril, von allen Beziehungen zum Tod, zur Vergangenheit gereinigt. Er ist eßbare Zukunft.⁴¹⁹

Gli UFO, come del resto il culto delle celebrità già citato riguardo a GUNDLING, sono dunque un surrogato della Storia, una forma di dedizione al presente e ai propri vivi poiché non si hanno morti da ricordare.

⁴¹⁸ W 9, p. 222 / Trad.: L'esperienza fondamentale per me negli Stati Uniti, è stato il paesaggio. Per la prima volta nella mia vita ho avuto la percezione del paesaggio, dello spazio.

⁴¹⁹ W 12, p. 10. / Trad.: Gli americani non hanno legami storici, non hanno tradizioni, morti da riscattare. Per questo cercano il sacro nel futuro e vedono UFO in continuazione. L'attrattiva dell'hamburger risulta da una chiara analogia con gli UFO. È del tutto sterile, ripulito da ogni legame con la morte e con il passato. È futuro commestibile.

L'aneddoto successivo, una delle piccole storie dell'assurdo piene di pungente ironia che perfettamente rispecchiano il carattere di Heiner Müller, è il ribaltamento dell'*american dream*, qui presentatoci come *american nightmare* di una società capitalista perseguitata dagli stessi prodotti che ha creato.

Als ich in Texas war, träumte ich von einer „flying sausage“, von einer fettriefenden, fliegenden McDonald's Wurst. In ungenießbares Weißbrot gehüllt. Ich fuhr fünfhundert Kilometer geradeaus auf einem Highway, und über mir flog dieses Riesenwurst-UFO. Das ist ein Bild des realen Amerikanischen Alptraums.⁴²⁰

Sarà lo stesso regista Robert Wilson a raccontare all'amico Müller che il suo incubo di bambino era proprio il consumismo. Gli anni '50 del ventesimo secolo hanno infatti visto la rinascita dell'*american dream*. L'ottimismo del paese giovane che, nonostante il crollo vissuto prima della seconda guerra mondiale crede nel progresso, nel successo individuale in seguito al duro lavoro e nel consumo. La Dichiarazione d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America (1776) porta in sé i pilastri dell'*american dream* ponendo tra i diritti inalienabili dell'individuo, insieme alla vita e alla libertà, la ricerca della felicità⁴²¹.

È ancora nell'intervista con Frank Michael Raddatz che il drammaturgo tedesco, a un anno dalla riunificazione tedesca, riporta un episodio che ben esplica le conseguenze dell'assimilazione di una Germania, ancora priva di equilibrio e in via di definizione, al modello economico, e ancor di più ad un sistema di valori basato unicamente sul presente, di oltre oceano:

Vor Kurzem wurde von einem Albaner berichtet, der eine Woche lang in einem Hamburger Kaufhaus ging und glücklich war, daß alle es sich nehmen durften, was sie nur tragen konnten. Das war für ihn der Kapitalismus, sein albanischer Traum. Erst danach entdeckte er die Kassen. Die konnte er eine Woche lang übersehen, weil er in einer kommunistischen Utopie erzogen wurde. Die Öffnung der Grenzen wird für den Westen noch ungeahnte Folgen haben. Denn erst in den entwickelten Ländern ist die kommunistische Utopie sinnvoll. Die russische Variante war: „Ein Smoking für alle“ gegen die europäische: „ein Smoking für mich“.⁴²²

⁴²⁰ Ibid. / Trad.: Quando sono stato in Texas ho sognato una "Flying sausage", una salsiccia volante e trasudante grasso di McDonald's. Avvolta da un immangiabile pane bianco. Viaggiavo in macchina per cinquecento chilometri su una highway e sopra di me volava questa salsiccia-UFO gigante. Questa è un'immagine del concreto incubo americano.

⁴²¹ Si legge all'interno della Costituzione degli Stati Uniti d'America. "All men are created equal and that they are endowed by their Creator with certain inalienable Rights including Life, Liberty and the pursuit of Happiness." Si veda: *The Constitution of the United States of America*. Champaign, Ill: Project Gutenberg, 1990.

⁴²² JN, p. 18. / Trad.: Poco tempo fa si diffuse la notizia di un albanese che ha passato una settimana in un centro commerciale di Amburgo ed era felice perché si poteva prendere tutto ciò

Come si è già accennato, lo spazio che Heiner Müller scopre negli USA non è soltanto il Canyon incontaminato, ma anche le discariche e le enormi metropoli. Nella sua critica al capitalismo reale il drammaturgo tedesco si concentra negli anni sulla a lui ben nota New York, la “città di ferro” e violenza, contrapposta a Mosca simbolo dell’apparente benessere delle democrazie occidentali. Citando *Untergang des egoisten Fätzer* (1930) di Brecht, Müller collega così il sogno americano alla grande mela, paragonabile ad una gorgone che pietrifica al solo guardarla:

da ist ein zeitungsbblatt! / darin steht daß wir viele/ städte gebaut haben/ über/ dem atlantischen meer, zwanzig / stockwerke hoch, aus reinem / zement und eisen [...].⁴²³

Il parallelo con la Statua della Libertà che accoglie Karl Roßmann⁴²⁴ brandendo minacciosamente una spada al posto della fiaccola è immediato. L’impressione descritta settanta anni prima da Franz Kafka, che non aveva mai lasciato l’Europa, in *Der Verschollene* (1914) ci viene riproposta da Müller all’ennesima potenza. New York attraverso gli occhi del drammaturgo della DDR è tutt’altro che il *melting pot* con cui viene descritta dagli entusiasmi occidentali, è luogo di isolamento e ghettizzazione, basti pensare al fatto che ogni diversa etnia occupa un quartiere a sé: è il “ventre della bestia”⁴²⁵, in cui regnano la legge della giungla, le banche e le moderne tecnologie. La grande mela degli anni ’70, succube di una mentalità puritana e vergine da guerre e attacchi esterni, paragonabile, seguendo Müller⁴²⁶, ad un illuminismo reale protrattosi nel tempo, può essere considerata come l’ultima città della vecchia Europa del diciannovesimo secolo che ha dimenticato le proprie radici storiche. Citando Bronsky⁴²⁷, potremmo d’altro canto affermare che, mentre il milieu artistico del vecchio continente

che riusciva a trasportare. Questo era per lui il capitalismo, il suo sogno albanese. Solo dopo ha scoperto le casse. A quelle non aveva fatto caso per un’intera settimana, poiché è cresciuto in un’utopia comunista. L’apertura delle frontiere avrà delle conseguenze del tutto inaspettate per l’occidente. Perché l’utopia comunista ha senso prima di tutto nei paesi sviluppati. La variante russa era: “uno smoking per tutti”, contro quella europea: “uno smoking per me.”

⁴²³ W 8, p. 327. /Trad.: è un foglio di giornale! C’è scritto che abbiamo costruito molte città sull’oceano atlantico alte venti piani di puro cemento e ferro.

⁴²⁴ Kafka, F., *Der Verschollene*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002.

⁴²⁵ È lo stesso Müller a citare Ernesto Che Guevara.

⁴²⁶ MP3, n. 113, *Warum Kunst nach Auschwitz*.

⁴²⁷ Müller gegen „Amerikanismus“: „Europa sei die große Oper, in der en suite die blamierten Utopien gespielt werden würden. Amerika hingegen vergnügte sich mit seiner banalisierten und verwirklichten Utopie in Disneyland. Und die Werte seien einer wilden Pragmatik unterworfen, und jeder Versuch, mit klassischen Mitteln der Wüste beizukommen, müsse scheitern.“ / Trad.: Müller contro il filo-americanismo: “L’Europa è la grande opera, in cui è possibile mettere in scena le utopie sotto accusa. AL contrario, l’America si diletta con l’utopia semplificata e realizzata a Disneyland. E i valori sono sottoposti ad un selvaggio pragmatismo, e chiunque voglia cimentarsi nel tentativo di superare il deserto con mezzi classici è costretto a rinunciare.

continua a riproporre le proprie utopie irraggiungibili e ormai ridicolizzate, l’America del secondo dopoguerra, giovane e pragmatica, per quanto direttamente coinvolta in scandali politici e protagonista della guerra in Vietnam, incarna nelle arti rivolte alla massa valori ancora definibili come positivisti e, allo stesso tempo, liberi da una tradizione precedente.

È proprio in questo scenario, paragonabile ad un postmoderno Teatro di Oklahoma kafkiano⁴²⁸, che si contestualizza l’opinione dell’autore di *Krieg ohne Schlacht* sul cinema hollywoodiano, che raggiunse il successo che tutt’oggi detiene a partire dagli anni ’50, anche grazie alla cosiddetta commedia americana, basata su racconti leggeri che incarnano l’*american dream*, e all’avvento di Walt Disney⁴²⁹.

L’intervista del 1981 con Harun Farocki⁴³⁰, *Mich interessiert die Verarbeitung von Realität*, esprime gran parte dell’opinione del drammaturgo tedesco sul cinema americano.

Sebbene avesse lavorato per gli studi cinematografici di Babelsberg⁴³¹, Müller, appassionato di Jean-Luc Godard, ha dichiarato più volte di andare al cinema soltanto in occidente e mai nella DDR, questo perché a interessarlo non era la rappresentazione della realtà, ma il modo in cui questa veniva rielaborata e rappresentata, e la realtà della DDR non è rappresentabile. Allo stesso tempo, l’accusa nei confronti del cinema americano, un cinema accessibile alle masse e in grado di influenzarle, è quella di superficialità e di abuso di cliché, ne è un esempio lampante il cartone animato musicale *Fantasia*⁴³² di Walt Disney:

Das Barbarische daran war, was ich erst später gehört habe, daß fast jedes amerikanische Schulkind mit sechs oder acht Jahren den Film sieht: Und das heißt, es ist sein Leben lang nicht mehr imstande, bestimmte Musiken zu hören, ohne diese Bilder zu sehen.⁴³³

Come è in effetti universalmente noto, questo cartone animato di Walt Disney, oltre ad avere indissolubilmente legato nella memoria di numerose generazioni

⁴²⁸ Kafka, F., *Der Verschollene*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002.

⁴²⁹ Walt Disney (1901-1966), pioniere dell’animazione già a partire dal 1920, è stato il primo a realizzare un cartone animato a colori, oltre che l’inventore del cartone animato con il sonoro sincronizzato. *Fantasia*, dopo *Biancaneve* e *Pinocchio*, è il terzo lungometraggio da lui realizzato.

⁴³⁰ Harun Farocki (1944) è un regista e sceneggiatore dell’odierna Cecoslovacchia. Redattore della rivista “Filmkritik” fino al 1984, ha collaborato con Müller nella messa in scena di *Die Schlacht e Traktor* per il Theater Basel nel 1976.

⁴³¹ Sede della DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), casa cinematografica principale della DDR per cui Heiner Müller ha lavorato tra il 1962 e il 1964.

⁴³² Film di animazione del 1940 composto da otto segmenti animati impostati su brani di musica classica.

⁴³³ W 10, p. 164 / Trad.: La barbarie, che ho saputo in seguito, è che ogni bambino americano di sei o sette anni vede il film. Ciò significa che non sarà più in grado, in tutta la sua vita, di ascoltare determinata musica senza associarla a queste immagini.

inconsapevoli lo *Zauberlehrling* (1797) di J.W. von Goethe all'immagine di Mickey Mouse, per la colonna sonora ha utilizzato numerosi brani di Beethoven, Tschaiowsky, Bach e Händel. La prima accusa dell'autore di *Hamletmaschine* si rivolge dunque al fatto che, come le masse non sono più in grado di riconoscere Goethe dietro le mentite spoglie di un cartone animato, vengono altrettanto private della possibilità di accostarsi spontaneamente alla musica classica, liberi dall'associazione mentale secondo la quale lo "Schiaccianoci" non è altro che la colonna sonora di un film per bambini.

Ciò che Müller trova inaccettabile è la forzatura secondo la quale la fantasia viene stimolata attraverso cliché e quindi, *de facto*, cessa di esistere, portando all'omologazione dell'immaginario degli spettatori. Proseguendo, al cinema americano manca la capacità di fornire metafore, per lasciare lo spettatore libero di apprendere attraverso la propria esperienza. Inoltre, rispetto al teatro, il motore del cinema è inevitabilmente legato ai soldi e al successo della produzione.

Al primo viaggio americano ne seguirono molti altri, fra il 1977 e il 1994⁴³⁴, che videro il proliferare di collaborazioni lavorative e rappresentazioni delle opere di Müller oltreoceano.

Infatti, come si è già accennato, l'anno dopo il rientro dal primo soggiorno americano si registra un vero e proprio "Heiner-Müller-Boom", allo stesso tempo Müller interrompe la propria collaborazione con il Berliner Ensemble, allora diretto da Ruth Berghaus, quindi il successo dell'autore di *Hamletmaschine* si rivolge significativamente anche al di fuori della DDR, grazie anche alla pubblicazione delle opere attraverso la Rotbuch Verlag (a partire dal 1974) e alla rappresentazione all'estero delle proprie opere, di workshop e alle conferenze universitarie cui veniva invitato a partecipare. È dunque innegabile che Müller debba molta della propria fama internazionale al successo ottenuto, oltre che in Francia, proprio nella realtà di tensioni e contraddizioni che sono gli USA, e in particolar modo nella viva e pulsante realtà artistica della New York degli anni '80.

Se dunque gli Stati Uniti rappresentano tutto ciò che di negativo, straniante e brutale è presente nelle democrazie capitaliste occidentali, allo stesso tempo essi attraggono Müller fucina artistica. Infatti, la principale contraddizione culturale sta nel fatto che la più ricca avanguardia artistica del secondo dopoguerra è nata proprio nel cuore del capitalismo globale, contrapponendosi allo spirito pomposo e paralizzato della vecchia Europa.

⁴³⁴ 1977, 1979, 1984, 1987, 1989, 1994. Da *Heiner Müller. Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, pp.385-386.

Verblüffend war für mich bei Bob [Wilson] die Selbstverständlichkeit, mit der Leute auf der Bühne sterben, dann aufsethen und abgehen. [...] Auch im Shakespeare-Theater gibt es keinen Unterschied zwischen Lebenden und Toten [...], den gibt es nur außerhalb des Theaters.⁴³⁵

Heiner Müller riconosce infatti agli artisti, e in particolar modo al teatro, americani la libertà di attingere alle viscere dell'arte stessa, e un'apertura alla fantasia che gli europei hanno ormai perduto, schiacciati, sia dal peso storico e culturale del passato, che dalle ferite aperte del presente. Si tratta di una forma di ingenuità che permette la libera espressione artistica, di cui il regista teatrale Robert Wilson costituisce per il drammaturgo di Eppendorf uno dei principali protagonisti, in grado di avvicinarsi con le proprie rappresentazioni al teatro auspicato da Brecht e, ancor prima, da Heinrich von Kleist.

3.3.1.1. Robert Wilson

In a way he was quite certain that not any one not coming to be loving him could be coming to completely listening to him. In a way he was quite certain that not any one was coming to be loving him. In a way he was not certain of this thing.⁴³⁶

Die Kindheit kostümieren è, non a caso, il titolo attribuito alla conversazione mülleriana del 1994 che esamina la poetica, “priva di note a piè di pagina”⁴³⁷ dell'autore di *Death, Destruction&Detroit* (1979), che nella propria apparente ingenuità, ovvero nella capacità di ricondurre al teatro agli elementi che lo compongono, è riuscito a liberare, sia il pubblico, indipendente nel mettere in gioco i propri sentimenti e la propria

⁴³⁵ W 8, p. 414. / Trad.: Ciò che ho sempre trovato impressionante in Bob è la semplicità con cui le persone muoiono sul palcoscenico, poi si alzano e se ne vanno [...]. Anche nel teatro di Shakespeare non c'è differenza tra vivi e morti, [...] esiste solo fuori dal teatro.

⁴³⁶ Frank Höringk et. Al. (a cura di), *Ich Wer ist das/ Im Regen aus Vogelkot/ KALKFELL, Für Heiner Müller. Arbeitsbuch*, Theater der Zeit, Berlin 1996, p. 80. Testo letto da Robert Wilson al funerale dell'amico Heiner Müller. / Trad.: p. 80/ In un certo senso era abbastanza convinto che non tutti coloro che non giungessero fino al punto di amarlo senza riserve, potessero giungere fino al punto di ascoltarlo fino in fondo. In un certo senso era abbastanza convinto che non tutti giungessero fino al punto di amarlo. In un certo senso non era convinto di ciò.

⁴³⁷ W 12, p. 574.

fantasia nella ricezione di un'opera, che l'attore, finalmente innocente marionetta al servizio del testo:

Und das ist das andere, was mir zum Theater von Robert Wilson einfällt: das Marionettentheater von Kleist. Das zweite Essen vom Baum der Erkenntnis, um in den Zustand der Unschuld zurück zu kommen.⁴³⁸

Se non è possibile in questa sede fornire un'analisi approfondita del contributo apportato dal regista teatrale americano nell'opera dell'autore di *Hamletmaschine*, è necessario considerare come, tra le varie collaborazioni internazionali avute da Heiner Müller a partire dagli anni '80 quella con il regista americano Robert Wilson, durata con costanza pressappoco fino alla morte del drammaturgo tedesco, è stata indubbiamente una delle più proficue e significative. È infatti anche grazie al successo americano di *Hamletmaschine* e *Quartett*, riletti e stravolti dall'approccio visionario del regista texano, che il drammaturgo di Eppendorf ha raggiunto la fama internazionale.

Ciò trova conferma anche nello spazio dedicato al regista di *Einstein on the Beach* (1976) all'interno delle conversazioni pubbliche, e della stessa autobiografia da parte del drammaturgo di Eppendorf, che, proprio all'interno di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, riserva a lui, per la prima e unica volta nell'intero volume, l'appellativo di amico.⁴³⁹

Già dal punto di vista storico e biografico, i due amici e collaboratori provenivano da realtà contrapposte: l'uno cresciuto in Texas durante il boom economico, terrorizzato dall'avvento del consumismo; l'altro, cittadino della DDR per propria scelta, cresciuto durante in nazismo e vissuto "tra due dittature". Sarà proprio Wilson, durante il loro primo incontro informale a Rotterdam nel quale i due trascorsero gran parte della notte bevendo e raccontandosi reciprocamente la propria infanzia, a scoppiare in una risata, commentando le due diverse prospettive di osservazione del ventesimo secolo con un semplice: "we're so different!"

Robert Wilson (1941), fondatore del Watermill Center/The Bird Hoffman Foundation, fucina artistica multidisciplinare tutt'oggi attiva e avanguardistica, si è posto già dagli albori della propria carriera come artista poliedrico e visionario, profondamente sensibile e attento all'essere umano come *outsider*, discriminato per le proprie fragilità, e per la propria unicità rispetto alla massa.

⁴³⁸ W 12, p. 565 / Trad.: E questo è l'altro aspetto che mi viene in mente riguardo al teatro di Robert Wilson: il teatro delle marionette di Kleist. Il nutrirsi per una seconda volta dall'albero della conoscenza per tornare allo stadio dell'innocenza.

⁴³⁹ W 9, p. 257.

Originario del Texas, dopo gli studi di architettura e design al Pratt Institute di Brooklyn, ha sviluppato i propri innumerevoli progetti innovativi e visionari non soltanto come regista, ma anche come coreografo, designer, video artista e scultore. I suoi stessi lavori teatrali risentono notevolmente della sua formazione improntata sulle arti figurative e sul profondo interesse per il rapporto, privo di gerarchia, tra linguaggio verbale e linguaggio del corpo.

È proprio grazie anche alla collaborazione con Wilson che Müller, già assemblatore di materiale, teorico del collage e della scomposizione dell'opera d'arte in elementi indipendenti, si avvicina ad altri linguaggi che conducono al suo stesso obiettivo, allontanandolo per la prima volta dalla centralità del testo.

In gewisser Weise hat der Amerikaner Bob Wilson das europäische Theater vom Zwang zur naturalistischen Abbildung befreit. In seiner Arbeiten inszeniert er Träume. In Träumen kommen fast immer Texte vor, die man schon gehört hat – also Zitate.⁴⁴⁰

In tale affermazione è possibile leggere l'inizio del percorso che condurrà Müller a liberare l'immagine dalla rigidità del teatro, abbandonandosi ad una prosa e ad una lirica dense quanto visionarie, e spezzate da silenzi radicali, vicini alle posizioni di John Cage e di Wilson stesso, e da costellazioni di materiali e citazioni, elementi fondanti della nuova poetica strutturata di comune accordo con Alexander Kluge per le videointerviste.

3.4. Maschera, autorappresentazione e performace: Heiner Müller come intervistato

Warum machen Sie sich die Mühe zu schreiben? Oder ist das eine zu naive Frage? Damit jemand kommt, um Sie zu interviewen?

Bestimmt nicht. Das wäre ein Grund aufzuhören.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ W 8, p. 455 / Trad.: In un certo senso, l'americano Bob Wilson ha liberato il teatro dall'imposizione della rappresentazione realistica. Nei suoi lavori porta in scena i sogni. Nei sogni compaiono quasi sempre testi che si sono già sentiti, ovvero citazioni.

⁴⁴¹ GI 2, p. 100 / Trad.: Perché vi prendete la briga di scrivere? O forse è una domanda troppo ingenua? Perché qualcuno venga a farle un'intervista? / Assolutamente no. Questo sarebbe un motivo per smettere.

Obiettivo di questo lavoro è analizzare come l'intervista sia stata per Müller la formula scelta per portare in scena se stesso, sia come performer postmoderno, che come individuo, icona, intellettuale e sibillina Cassandra del ventesimo secolo, ed evidenziare come tali identità, raccolte sotto la maschera dell'*Interviewkünstler*, arrivino a dar forma all'ultima metamorfosi del drammaturgo della DDR, che si compie all'interno delle conversazioni televisive con il regista Alexander Kluge.

Per raggiungere tale scopo è innanzi tutto necessario analizzare la figura di Heiner Müller come artista dell'intervista, e dunque la maschera specifica del drammaturgo come intervistato.

Ciò implica il tentativo di classificare e contestualizzare l'*habitus* e le conversazioni pubbliche del drammaturgo della DDR all'interno della sua produzione letteraria, aspetto che, come si è già avuto modo di accennare, non può che avere esiti riduttivi e limitanti. L'intera opera mülleriana risulta infatti di difficile definizione in ambito letterario, basti pensare alle liriche, spesso in bilico tra il frammento, la parabola e l'aforisma, da NACHTZUG BERLINFRIEDRICHSTRASSE⁴⁴² a VILLA AURORA⁴⁴³, ai testi per il teatro stessi, in cui i confini tra lirica, prosa e drammaturgia risultano estremamente labili, basti pensare a *Verkommenes Ufer* o a *Wolokolamsker Chaussee*, ai collage interartistici, come *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, e ai testi in prosa dall'impronta fortemente figurativa, come TRAUMWALD o BILDBESCHREIBUNG, paragonabili a delle scenografie per un teatro surrealista.

Alla luce dell'analisi delle forme di rappresentazione e autorappresentazione in ambito letterario e mediatico di Heiner Müller, le interviste, e ancor di più le videointerviste, rappresentano il piano ideale in cui l'artista, la maschera e l'opera d'arte arrivano a convergere. Sebbene, come si è avuto modo di affrontare nel precedente capitolo, questa si sia rivelata la forma espressiva scelta dall'autore, innanzitutto, per i testi autobiografici, il legame tra il drammaturgo della DDR e tale genere letterario resta tuttavia ricco di sfaccettature e aspetti controversi.

SZ: Herr Müller, Sie haben in einem Interview gesagt, dass sie große Schwierigkeiten hätten, mit Ihrer Berühmtheit fertig zu werden. Nun scheint mir aber, dass Sie die Öffentlichkeit nicht gerade fliehen, sondern im Gegenteil in jedes Mikrophon reden, das vor Ihren Mund gehalten wird.

HM: Völlig richtig beobachtet. Ich hatte mir vorgenommen, ab Oktober vorigen Jahres keine Interview mehr zu geben. [...] Außerdem bin ich nie konsequent gewesen, außer

⁴⁴² W 1, p. 213.

⁴⁴³ W 1, p. 313.

beim Schreiben, denn das ist eine andere Existenz. Beide Bereiche sind sehr schwer reinzuhalten von Öffentlichkeit.⁴⁴⁴

Tale affermazione del 1991 pone immediatamente la maschera mülleriana di *Interviewkünstler* con la produzione letteraria dell'autore stesso, che rivendica l'inconciliabilità di tali aspetti della propria vita, rendendoli allo stesso tempo interdipendenti e rivendicando definitivamente la supremazia dell'arte e della letteratura sulla propria stessa vita privata.

Infatti, come si è in parte visto, e come si analizzerà dal punto di vista filologico ed editoriale all'interno del prossimo capitolo, la presenza di Müller in ambito mediatico come intervistato, a partire dai primi anni '80 ha subito un incremento costante, diventando parte integrante della sua produzione letteraria, fino a sostituirsi quasi completamente a qualsiasi altra forma espressiva da lui precedentemente intrapresa, in primis al teatro.

All'interno di *Geschichte als persönliches Drama*, Sascha Löschner registra la vera e propria esplosione mediatica di Heiner Müller dopo il 1989. Dalla caduta del Muro di Berlino fino alla morte, il drammaturgo della DDR arriverà a rilasciare addirittura otto interviste al giorno⁴⁴⁵, per la maggior parte a tema politico.

All'interno della densa costellazione che costituisce il materiale della produzione mülleriana, le interviste, legate a ruoli fissi e innegabilmente frutto dello scambio dialettico tra il drammaturgo di Eppendorf e i numerosi interlocutori, che ne sono, quanto meno formalmente, altrettanto autori e protagonisti, agevolano, come vedremo, solo apparentemente un'analisi letteraria del corpus oggetto di questo lavoro, poiché Müller, definito non a caso l'artista dell'intervista, è stato in grado anche in questo caso di fare proprio un genere letterario, stravolgendone le coordinate e i punti di riferimento fino a renderlo irricognoscibile e solo in parte paragonabile all'intervista d'autore analizzata da Jens Ruchatz chiamata in causa nei capitoli precedenti. Vedremo come, di volta in volta, i testi che fanno parte del corpus letterario qui oggetto di analisi saranno invece da considerarsi come dialoghi filosofici, testi teatrali, interviste, interrogatori, conversazioni artistiche o amichevoli, sedute psicoanalitiche e dibattiti politici e sociali.

⁴⁴⁴ GI 3, p. 129. / Trad.: SL: Signor Müller, in un'intervista ha detto di aver avuto molte difficoltà a sentirsi a proprio agio con la notorietà. Ecco, adesso mi sembra che lei non rifugga la dimensione pubblica, ma piuttosto, che parli in ogni microfono che le viene messo davanti alla bocca.

HM: Ottima osservazione. Mi ero ripromesso di non rilasciare più interviste da ottobre dell'anno scorso. [...] D'altronde non sono mai stato coerente, tranne che nello scrivere, poiché è un'altra esistenza. Entrambi questi ambiti sono difficili da proteggere dalla sfera pubblica.

⁴⁴⁵ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002, p. 75.

Per comprendere a pieno la ricchezza e l'importanza del ruolo svolto dal "più brillante e più nero dei corvi"⁴⁴⁶ come intervistato, la prima analisi da prendere in considerazione è in primo luogo quella dell'autore stesso, che, come *Interviewkünstler*, è stato più volte interpellato riguardo al proprio rapporto con la forma espressiva dell'intervista.

Considerata la notorietà raggiunta e la fama di oracolo e profeta della Germania orientale, le interviste, in particolar modo a partire dagli anni '80, sono in primo luogo un'inevitabile conseguenza e un disturbo al quale è impossibile sottrarsi. Ancora nei primi anni '90, come si approfondirà nei prossimi capitoli, liquiderà la meta-intervista di Alexander Kluge incentrata sulle conversazioni pubbliche successive alla caduta del Muro di Berlino⁴⁴⁷, affermando la propria totale dipendenza dall'intervistatore e dalla ripetitività delle domande poste.

"Ich bin vielleicht zu sehr schauspielerisch"⁴⁴⁸ dichiara Müller all'interno del *Garather Gespräch*, definendosi, come intervistato, totalmente succube della persona che si trova davanti.

La maschera mülleriana da *Interviewkünstler* è infatti camaleontica, in grado di spaziare dall'adulazione al silenzio, senza mai perdere la compostezza.

Numerose sono, ad esempio, le occasioni in cui l'artista dell'intervista mostra il lato più istrionico della propria maschera, cercando di stupire o di compiacere i propri interlocutori, come avviene con la presentatrice radiofonica di DDR-SF I in occasione dell'intervista *Neues Denken tritt immer auf als verworrenes Denken*⁴⁴⁹, in cui il drammaturgo della DDR afferma di aver accettato di partecipare al programma unicamente per simpatia nei suoi confronti:

Ne, eigentlich nicht nur, weil ... ich Sie sympathisch finde. Ich wusste überhaupt nicht, wie das hier von Starten geht, und was Sie hier starten.⁴⁵⁰

Inoltre, l'intervista, in quanto genere letterario, come è stato analizzato all'interno dei capitoli precedenti, teoricamente basato sulla dialettica e sull'attribuzione di ruoli specifici agli interlocutori è in primo luogo per Müller forma espressiva molto vicina al teatro stesso, come è egli stesso ad affermare nella conversazione con Ulrich Dietzel⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Henrichs, B., *Asche und Dynamit. Ein Heiner-Müller-Mosaik* in "Die Zeit", 5.1.1996.

⁴⁴⁷ *Garather Gespräch*.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ MP3, n. 53.

⁴⁵⁰ Ibid./ Trad.: No, in realtà non è soltanto perché... la trovo simpatica. Non avevo idea di come si inizia qui e di ciò che lei intende iniziare.

⁴⁵¹ Ulrich Dietzel (1938) è stato, a partire dal 1955, il direttore della Akademie der Künste della DDR ed è rimasto attivo in ambito culturale anche dopo la *Wende*. Nel 2003 ha pubblicato il

del 1984, *Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie*:

[...] Einmal sind mir Interviews im Grunde lästig. Es ist aber viel anstrengender für mich, Theoretisches auszuformulieren, also zu schreiben, und deswegen bin ich manchmal, auch wider besseres Wissen oder manchmal wider Willen, bereit mich in Gespräche einzulassen. Das andere ist, daß man mit Gesprächen etwas leichtfertiger formulieren kann, als wenn man schreibt. Man ist ja nicht sehr in die Pflicht genommen. Man kann am nächsten Tag das Gegenteil sagen. Und natürlich hängt das, was da an Aussagen herauskommt bei Interviews und Gesprächen, auch bei gedruckten, die ich meistens erst gar nicht zu redigieren versucht habe, weil das sowieso kein Sinn hat, weil das doch ein anderes Genre ist, sehr von der Situation und vom Gesprächspartner ab, vom Verhältnis zum Gesprächspartner usw. Insofern sind es mehr Performances, es hat vielleicht mit Theater zu tun als mit Literatur. Man produziert sich auch in dem Sinne, wie sich Leute auf der Bühne produzieren.⁴⁵²

Tale affermazione offre la possibilità di contestualizzare Müller all'interno del dibattito sull'autorialità dell'artista postmoderno analizzato nel precedente capitolo, chiamando in causa la prima parola chiave che Müller stesso utilizza descrivendo il proprio rapporto con le conversazioni pubbliche, ovvero la performance, nella quale gli individui producono se stessi, ovvero modellano la propria maschera pubblica, similmente a quanto fanno gli attori sul palcoscenico, come viene ribadito all'interno della conversazione con Raddatz *Die Reflexion ist am Ende. Die Zukunft gehört der Kunst*:

Realität wird immer mehr durch Theater entsetzt, weil die Maßstäbe verschwinden.⁴⁵³

proprio diario personale, tenuto a partire dal 1955, sotto il titolo di *Männer und Masken - Kunst und Politik in Ostdeutschland. Ein Tagebuch* (Verlag Faber & Faber, Leipzig 2003), in cui racconta il proprio rapporto con gli intellettuali della DDR. Dietzel nel periodo del proprio incarico istituzionale fu un *Reisekader*, ovvero, come Heiner Müller, uno dei privilegiati fruitori dei *Reisepasse* intellettuali e artisti.

⁴⁵² GI 1, p. 318. / [...] fondamentalmente le interviste sono una seccatura; ma sarebbe molto più faticoso per me concepire un apparato teoretico, dove mettermi a scrivere; per questa ragione alle volte sono disponibile, contro coscienza e, anche contro voglia, a farmi coinvolgere. Inoltre le interviste offrono la possibilità di formulare il pensiero in modo molto più sommario che non scrivendo, sollevano dalla responsabilità della scrittura, il giorno dopo si può affermare il contrario. Ovviamente le affermazioni che escono nelle conversazioni e negli incontri [...] dipendono molto dalla situazione e dall'interlocutore, dal rapporto che si instaura. In questo senso sono piuttosto delle performance, hanno forse più aspetti in comune con il teatro che non con la letteratura. Ci si esibisce come sul palcoscenico.

⁴⁵³ JN, p. 19. / Trad.: La realtà viene sempre più spesso rimpiazzata dal teatro, poiché scompaiono i punti di riferimento.

Allo stesso tempo, è interessante notare come, anche sul piano performativo, Müller si ponga determinatamente come *Grenzgänger* tra due diversi approcci nei confronti del palcoscenico:

Es gibt eine Differenz zwischen DDR-Schauspielern und westdeutschen. Die Punktdifferenz ist die, die Westdeutschen sind Privatpersonen. [...] Noch gibt es aber die Möglichkeit, dass hier Schauspieler sich als “Agenten des Textes” verstehen.⁴⁵⁴

Prima di affrontare la vicinanza e i punti di contatto al livello poetico e programmatico fra le conversazioni mülleriane e i suoi testi per il teatro è dunque necessario considerare le analogie in ambito performativo, altrettanto in grado di offrire la possibilità di osservare una continuità con l'*habitus* mülleriano precedentemente descritto.

In primo luogo questa forma espressiva offre, infatti, all'autore di teatro Müller, specialmente negli anni che lo vedono relegato al silenzio, la possibilità di non abbandonare il palcoscenico, rendendo se stesso una maschera attoriale, protagonista del proprio dramma.

Come si evidenzia nella produzione teatrale, che riosce, come si approfondirà, nel “teatro delle marionette” di Heinrich von Kleist un importante modello, e nelle interviste mülleriane, nonché come viene esplicitamente dichiarato in numerosi contesti, tra cui la conversazione *Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts*, l'aspetto performativo, associato e contrapposto al valore assoluto della parola, rappresenta uno dei cardini della poetica mülleriana.

L'autore di *Quartett* definisce il teatro in primo luogo come performance dell'autore stesso nel momento creativo. L'atto dello scrivere per il teatro costituisce infatti già di per sé una “Körpersache”⁴⁵⁵, poiché, a differenza di quanto avviene per la prosa, non è possibile intraprendere la stesura di un dramma stando seduti ad un tavolo: lo stesso immaginare il teatro implica movimento.

⁴⁵⁴ Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren Epistemata Literaturwissenschaft*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 214. / Trad.: C'è una differenza tra gli attori della DDR e quelli della Germania occidentale. Il punto centrale è che i tedeschi occidentali sono persone private. [...] Qui invece è ancora possibile che gli attori credano di essere “agenti del testo.”

⁴⁵⁵ W 10, p. 217.

Er [Artaud] hat die Literatur der Polizei entrissen, das Theater der Medizin. Unter die Sonne der Folter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint, blühen seine Texte. Auf den Trümmen Europas, werden sie klassisch sein.⁴⁵⁶

Se Müller viene messo spesso a confronto con Antonin Artaud (1896-1948), che all'interno di *Le Theatre et son double* (1930)⁴⁵⁷ privilegia il teatro come luogo fisico e concreto, in cui rappresentare l'elemento indescrivibile già insito nella realtà⁴⁵⁸, l'interesse nell'approccio fisico e performativo nei confronti del teatro costituisce uno dei principali punti di contatto fra l'autore di *Hamletmaschine*, il regista americano Bob Wilson (1941) e la pioniera del Tanztheater tedesco Pina Bausch (1947-2009), definiti da Müller, insieme al teatro Kabuki, gli unici esempi interessanti di teatro contemporaneo⁴⁵⁹.

Sia nel caso dell'onirico Wilson, come avremo modo di approfondire, che dell'approccio introspettivo e analitico della rivoluzionaria ballerina di Wupperthal, ci troviamo davanti ad un teatro del silenzio, in cui il gesto sostituisce la parola e la tragedia torna ad essere protagonista attraverso la corporeità, che vede coinvolti sia il pubblico, che gli attori e l'autore stesso.

Se applicato alle interviste mülleriane, l'importanza affidata alla gestualità, alla mimica e al silenzio, come potente veicolo emotivo, fa delle interviste un esempio unico di quella che Hans-Thies Lehmann ha definito la poetica mülleriana della "Lücke"⁴⁶⁰, ovvero dell'improvviso vuoto generato dalle esplosioni di memoria e dal sovraccarico di conflitti ed emozioni, che Müller riproduce all'interno delle conversazioni pubbliche rendendole, seguendo Thomas Assheuer, non inferiori ai testi teatrali e più emozionanti delle messe in scena.⁴⁶¹

Nel caso specifico del drammaturgo della DDR, la performance in ambito teatrale giungerà, attraverso la maschera e la volontà di autorappresentazione, ad evolversi in una vera e propria metamorfosi. Come diverrà chiaro attraverso l'analisi delle ultime videointerviste per la *dctp*, Müller giungerà al punto di produrre sé stesso come individuo, paragonabile ad un *readymade*. Tale confronto viene proposto dallo stesso drammaturgo della DDR, che riconosce implicitamente nello stesso Marcèl Duchamp uno

⁴⁵⁶ W 8 p. 188. / Trad.: Egli [Artaud] ha strappato la letteratura alla polizia, il teatro alla medicina. Sotto il sole della tortura, che illumina contemporaneamente tutti i continenti di questo pianeta, fioriscono i suoi testi. Nelle rovine dell'Europa diventeranno dei classici.

⁴⁵⁷ Artaud, A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964.

⁴⁵⁸ Derrida, J., in Artaud, A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, p. IX.

⁴⁵⁹ W 10, p. 311: Das einzige Theater, das mich in der letzten Zeit nicht nur angeregt, sondern erschüttert hat, waren Aufführungen von Pina Bausch, ein Theater ohne Text.

⁴⁶⁰ Lehmann, H.-T., Primavesi, P., *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2003, p. 542.

⁴⁶¹ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p. 466.

dei propri principali modelli come intervistato e come maschera univoca di artista-opera d'arte:

Duchamp wird in irgendeinem späten Interview gefragt: “Was tun Sie im Moment?“, und er sagt: “Ich atme!” [...] Das ist einer, der atmet, mitten in der Stadt, das ist schon fast ein Kunstwerk.⁴⁶²

L'artista-*readymade*, che per i già esaminati Naumann e Duchamp trova la propria massima espressione negli happening e nelle installazioni la propria massima espressione, raggiunge l'apice, nel caso di Müller, attraverso l'intervista d'autore, ovvero la conversazione a tema autobiografico.

Radicalizzando ulteriormente quanto appena affermato, si giunge alla conclusione, similmente a quanto si riscontra nel teatro del poeta di Eppendorf, che anche in questo caso il fulcro della poetica mülleriana, e dunque della sua maschera in ambito letterario, è costituito dalla parola.

What is the use of talking and there is no end of talking, there is no end of things in the heart.⁴⁶³

L'intervista-dichiarazione di poetica con Sylvère Lotringer si conclude citando il congedo finale della lirica *Exile's Letter* di Ezra Pound (1885-1972). Müller riassume così quella che è allo stesso tempo l'immediatezza e l'inesauribile profondità della parola, che, come vedremo analizzando le interviste, trova nel proprio doppio, il silenzio, un'energia pari e contraria.

La parola rappresenta in ogni ambito, come analizzeremo costantemente all'interno di questo lavoro, l'arma principale di Heiner Müller, tanto potente da arrivare a rivolgersi contro l'autore stesso, relegandolo al silenzio poetico. È, infatti, lo stesso autore a dichiarare che l'obiettivo dello scrivere è per lui “distruggere cose”⁴⁶⁴ e ossessioni, attraverso la parola, il primo fine dell'autobiografismo e delle conversazioni pubbliche viene dunque ad identificarsi con la scomposizione e l'annientamento dello stesso Müller, che diverrà una realtà nelle ultime interviste con Alexander Kluge.

Seguendo Friedrich Hölderlin, il drammaturgo di Eppendorf lega la propria poetica, e ancor di più le proprie interviste, al potere allo stesso tempo creativo e

⁴⁶² W 10, p. 167. In una delle ultime interviste viene chiesto a Duchamp: “Cosa fa in questo momento?”, e lui risponde: “Respiro!” [...] Ecco, una persona che respira in mezzo alle strade è già quasi un'opera d'arte.

⁴⁶³ W 10, p. 223 / Trad.: Qual è l'uso della parola e non vi è fine alla parola, non vi è fine a ciò che è nel cuore.

⁴⁶⁴ W 10, p. 217.

distruittivo del “verbo”, come rivendica con intento provocatorio e di denuncia nei confronti della società mediatica occidentale, durante il primo soggiorno negli Stati Uniti, al workshop organizzato dalla germanista Betty Weber⁴⁶⁵, e ripete nel 1982 davanti a Sylvère Lotringer:

Es gibt eine Bemerkung von Hölderlin (ich versuche es dauernd zu zitieren) [...]. Das Wort hat eine andere Wirkung. Hölderlin schreibt: Wort ist Mord.⁴⁶⁶

Questa, che al parere di Müller è rimasta una prerogativa del contesto culturale della DDR, e costituisce perciò una chance unica per il teatro, rappresenta uno dei principali fondamenti sia della scelta di mantenersi schizofrenicamente in bilico fra le due realtà economiche, politiche, sociali e culturali delle due Germanie, che della struttura dell’*habitus* mülleriano stesso, e del suo approccio nei confronti del teatro e della dialettica.

Se, come si è visto, il dialogo, ovvero come sostiene l’*Interviewkünstler*, il compenetrarsi di due monologhi, è la formula scelta per la stesura della propria autobiografia, ciò avviene in primo luogo poiché la dialettica, a partire dai dialoghi socratici, affonda le proprie radici nell’oralità, e dunque in una forma espressiva volubile e immediata quanto la performance, paragone che viene fatto da Müller stesso:

Über sich selbst kann man reden. Die gesprochene Lüge ist eine Wahrheit, die geschriebene nicht.⁴⁶⁷

Ciò ci riporta ancora una volta a riconsiderare la maschera e il sottile confine tra realtà e finzione sostenuto da Müller in ogni ambito della propria poetica. Se all’interno dell’autobiografia l’autore e protagonista intende tale linea sottile come punto di contatto tra oggettività e soggettività, all’interno delle interviste la parola arriva a coincidere con la performance attoriale, e dunque con l’arte stessa.

Questa è la base del paradosso per cui l’identità del drammaturgo della DDR risulta apparentemente inafferrabile anche dall’analisi delle interviste, in primo luogo per le sue stesse affermazioni, che sostengono tutto e il contrario di tutto, seguendo determinatamente la poetica del conflitto. È all’interno della conversazione *Ich glaube an*

⁴⁶⁵ Rüter, C., *Cameos*, 2008, min 13:45.

⁴⁶⁶ W 10, p. 213. / Trad.: C’è una nota di Hölderlin (cerco sempre di citarla) [...]. La parola ha un altro effetto. Hölderlin scrive: “La parola uccide.”

⁴⁶⁷ HMA 4480/ Trad.: Di se stessi si può solo parlare. La menzogna detta è una verità, la menzogna scritta no.

*Konflikt, sonst glaube ich an nichts*⁴⁶⁸ con Sylvère Lotringer che il drammaturgo porta a coincidere la performance con il teatro e, allo stesso tempo con l'autobiografismo, attraverso un sillogismo che rende questi tre elementi interdipendenti:

Ich kann mir das Schreiben von Prosa nur in der ersten Person vorstellen. Beim Stückeschreiben hat man immer Masken und Rollen, und man kann durch sie sprechen. Deshalb zieh ich Drama vor – wegen der Masken. Ich kann das eine sagen, und ich kann das Gegenteil sagen. [...] Ich möchte Widersprüche loswerden, und das ist mit dem Drama leichter zu machen.⁴⁶⁹

Da questa affermazione, una vera e propria dichiarazione di poetica da parte del drammaturgo di Eppendorf, che vede nel teatro, e nella propria produzione letteraria *tout cour*, il fare emergere i conflitti e le contraddizioni insiti nella storia e nell'essere umano, spingendo il pubblico alla riflessione e alla presa di coscienza, come principale obiettivo, non è difficile leggere la già citata funzione difensiva della maschera: sia in ambito pubblico, se applicata al teatro e alla letteratura, che in ambito privato, se applicata alle interviste e alla presenza nel contesto mediatico.

Dal punto di vista contenutistico, le conversazioni mülleriane appaiono come un processo in continua evoluzione, il cui risultato lascia un maggior numero di domande aperte delle risposte ottenute. Non a caso, il drammaturgo, che definirà se stesso un agrimensore, piuttosto che un profeta, prosegue la conversazione con Lotringer affermando che, con le proprie interviste, non ha la minima intenzione di fornire risposte risolutive:

Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.⁴⁷⁰

Il protagonista di una vita fra due dittature, che non conosce pace nemmeno nella propria vita privata, segnata dall'arresto del padre e dal suicidio della seconda moglie, nonché dalla ricorrente esclusione dalla vita pubblica della DDR, vede nel terrore il primo sintomo della novità⁴⁷¹ e nel conflitto l'unica dialettica possibile. Questa è dunque la funzione sociale della propria produzione artistica e delle interviste stesse.

⁴⁶⁸ W 10, p. 216.

⁴⁶⁹ Ibid./ Trad.: Riesco a immaginarmi la prosa unicamente scritta in prima persona. Nello scrivere per il teatro invece si indossano maschere, ruoli, ed è possibile parlare attraverso di loro. Per questo preferisco il dramma, per le maschere. Posso dire qualcosa e dire l'opposto. [...] Voglio liberarmi dalle contraddizioni, e questo con il dramma è più facile.

⁴⁷⁰ W 10, p. 215 / Trad.: Risposte e soluzioni non mi interessano. Non posso offrirtene alcuna. A me interessano problemi e conflitti.

⁴⁷¹ W 8, p. 208: DER SCHRECKEN DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN.

Come si analizzerà a breve, è proprio per tale ragione che il sottile e pungente artista dell'intervista modifica la propria maschera e le proprie risposte in base all'interlocutore e al contesto della conversazione, nell'intento di andare a colpire i tabù e i punti di riferimento ideologici della società, costringendo il pubblico alla riflessione. Per tale ragione, come si analizzerà a breve, il pubblico della BRD viene stimolato attraverso l'analisi sfaccettata e comprensiva nei confronti del terrorismo e dell'avvento del terzo mondo, considerati da Müller, e potremmo dire tutt'oggi, gli unici tabù della società occidentale⁴⁷² e, allo stesso tempo, i lettori della DDR e la base comunista e socialista tedesca tout court vengono destabilizzati dalle, talvolta mancate, prese di posizione politiche da parte di Müller, che nel 1991 affermerà provocatoriamente davanti agli intervistatori del quotidiano tedesco notoriamente "Süddeutsche Zeitung" di essersi dichiarato contrario al modello economico occidentale unicamente per moda:

SZ: [...] "Ohne die DDR als basisdemokratische Alternative zu der von der Deutschen Bank unterhaltenen Demokratie in der BRD, wird Europa eine Filiale der USA sein." Das sagten Sie 1990.

HM: [...] Das war die Illusion von Christa Wolf, Grass und andere. Ich hielt es für gut, das zu sagen.⁴⁷³

Allo stesso tempo, il nuovo palcoscenico sul quale Müller stimola lo spettatore attraverso il conflitto e la provocazione è un teatro vuoto, privato nella maggior parte dei casi della presenza effettiva di un pubblico partecipante e giudicante, e dunque di una reazione immediata percepibile dall'autore/attore. Indubbiamente il terzo assente già citato nei precedenti capitoli è anche a detta dello stesso Müller la *conditio sine qua non* per la sussistenza della conversazione pubblica stessa.

In diesem Gespräch ist z.B. der Albaner der Dritte. Dialoge, die im Grunde zwei Monologe sind, bekommen nur Sinn durch die notwendige Abwesenheit der Anwesenheit eines Dritten. Wir können nicht mehr miteinander reden oder denken ohne den abwesenden anwesenden Dritten, für den das Gesagte irgendwie wichtig sein könnte. Für uns ist es nicht mehr wichtig.⁴⁷⁴

⁴⁷² W 10, p. 215.

⁴⁷³ GI 3, p. 135 / Trad.: SZ: "Senza la DDR come alternativa di base democratica alla democrazia fondata sulla Deutsche Bank presente nella Repubblica Federale, l'Europa oggi sarebbe una filiale degli USA." Così ha detto nel 1990.

HM: Questa era l'illusione di Christa Wolf, di Grass e degli altri. Io pensavo fosse giusto dirlo.

⁴⁷⁴ JN, p. 95 / Trad.: In questa conversazione, ad esempio, il terzo è l'albanese. I dialoghi, che di fondo sono due monologhi, assumono un significato unicamente grazie alla necessaria assenza o presenza di un terzo. Non possiamo più parlare o riflettere insieme, senza il terzo presente/assente, per il quale ciò che viene detto potrebbe essere in qualche modo importante. Per noi invece non è più importante.

Come l'autore di Berlino Est afferma nella conversazione con Frank Michael Raddatz, l'implicita presenza del terzo assente, filtra il contenuto dell'intervista stessa. Questo elemento conferma la definitiva identificazione da parte di Müller dell'intervista come disciplina artistica e genere letterario, ben lontana dall'informazione e dal giornalismo.

All'interno della conversazione del 1991 con Frank Michael Raddatz, *Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst*, in cui viene trattato il decadimento del pensiero in seguito all'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione, che obbligano l'intelletto umano ad una sovraesposizione alle informazioni e al coinvolgimento rendendolo sterile, è lo stesso Müller a fare un parallelo tra questa nuova realtà e la moderna funzione delle proprie conversazioni, liquidando così la conversazione con Raddatz:

Letzlich trägt dieses Gespräch nur der Entmachtung und Auslösung von widerständigen Impulsen bei und macht sie wirkungslos.⁴⁷⁵

Ogni testo è allo stesso tempo veicolo di informazione e espressione della natura umana, aspetto che arriva al culmine della propria concretizzazione, come si è visto, proprio nella conversazione pubblica.

Nelle interviste ci troviamo, dunque, apparentemente di fronte alla consapevolezza e all'accondiscendenza da parte dell'autore di mettere in atto un procedimento inverso rispetto al sovraccarico emozionale provocato all'interno delle proprie opere teatrali, che, come si vedrà nel corso di questo lavoro, ottiene però lo stesso risultato. È proprio il Müller *Interviewkünstler* che Jan-Christoph Hauschild assimila massimamente a William Shakespeare, poiché in grado, similmente a quanto mette in pratica nei propri drammi, attraverso l'atteggiamento conflittuale ed ambiguo, di far affiorare temi universali leggibili nei secoli futuri.⁴⁷⁶

Gli impulsi contrastanti, apparentemente neutralizzanti, della stessa densità contenutistica dei monologhi teatrali, vanno ad inserirsi nello spazio tra realtà e verità, abitato dalla parola, nella sua accezione assoluta e radicale.

Der Raum zwischen Realität und Wahrheit ist der Ort der Kunst.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Ibid. / Trad.: D'altronde questa conversazione contribuisce unicamente ad esplicitare e a far emergere impulsi contrapposti rendendoli inoffensivi.

⁴⁷⁶ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p. 467.

⁴⁷⁷ JN, p. 97 / Trad.: lo spazio tra realtà e verità appartiene all'arte.

Se dal punto di vista formale e contenutistico le conversazioni pubbliche sono soggette a innumerevoli variabili, prima fra tutte l'identità dell'interlocutore, l'*habitus* pubblico di Müller costituisce invece una costante.

Nel necrologio pubblicato sul quotidiano tedesco *Die Zeit* all'indomani della morte di Heiner Müller, Benjamin Heinrichs, paragonando le interviste alla produzione poetica, offre l'immagine di un drammaturgo che mette in scena se stesso, come consapevole protagonista della scena pubblica, avvolto dal mistero e dal fumo del proprio sigaro, pronto a farsi intervistare:

Gab gern und hingebungsvoll Interviews, einige davon gehören zu seinen schönsten, geisteshellsten poetischen Produktionen. Oder er ging einfach dorthin, wo was los war: stand schütter lächelnd im Party- und Kulturgetümmel und genoß es, vom Qualm seiner Zigarre umhüllt, der rätselvolle Mittelpunkt eines sonst reichlich geheimnislosen Betriebes zu sein.⁴⁷⁸

Ancora Benjamin Heinrichs riassume la figura dell'artista dell'intervista di Eppendorf intitolando l'articolo *Asche und Dynamit*, ovvero "cenere e dinamite", cogliendo i due poli tra i quali oscillano la forma e i contenuti dei dialoghi pubblici mülleriani, ovvero il rapporto interdependente tra la pulsione caustica e distruttiva ed esplosione vitale, nata dal terrore e dal conflitto, presente negli stessi drammi teatrali, considerati di pari valore letterario:

Und es gab die Interviews: absolut wundervoll. Von allen Erzvätern und ihren erdrückenden literarischen Aufträgen endlich befreit, sprach der Interviewkünstler Müller ganz mit eigener Stimme: in einem zierlichen Kammerton des Schreckens und der erschrockenen Vernunft. Keiner von allen, die ihr Brot mit der Fabrikation von Worten verdienen, kam mit so wenigen Phrasen und billigen Tröstungen aus. Keiner konnte wie Müller das Plaudern und das Philosophieren in zwei graziöse Zwillingsschwestern verwandeln.

So war er in unserer unaufhaltsam vertalkenden (und plappernd verkalkenden) TV-Gesellschaft ein einsamer Star und wahrer Trost. Hoch fliegend über all den bewährten literarischen Kampfhenen und feisten Truthähnen: die klügste und schwärzeste aller Krähen. Oder auch: der König der Geier.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Heinrich, B., *Asche und Dynamit. Ein Heiner-Müller-Mosaik*, in "Die Zeit", n. 2, 5 gennaio 1996, p. 36. / Trad.: Rilasciava volentieri interviste, alcune delle quali appartengono alle sue migliori e più illuminate produzioni poetiche. Oppure andava semplicemente agli eventi mondani. Stava in disparte sorridente nella moltitudine delle feste e degli eventi culturali e, avvolto dal denso fumo del suo sigaro, godeva di essere l'elemento enigmatico all'interno di un contesto altrimenti privo di segreti.

⁴⁷⁹ Ibid./ Trad.: e poi c'erano le interviste: eccezionali. Finalmente libero da tutti i patriarchi e dalle opprimenti missioni letterarie, l'artista dell'intervista parlava con la propria voce: coi toni flebili e

Come è possibile osservare nelle interviste, e massimamente all'interno delle conversazioni pubbliche tra Müller e Alexander Kluge, nate e concepite come videointerviste, infatti, la maschera dell'artista dell'intervista Heiner Müller è esattamente quella della sfinge inafferrabile, armata di bicchiere di whisky, sigaro Davidoff e pungente ironia, indossata nei teatri e nei caffè berlinesi, nelle visite internazionali e nei già citati cameo televisivi che viene riproposto da Benjamin Heinrichs, ovvero quello di un'icona pubblica pienamente consapevole di esserlo.

Ne è un esempio l'autoironica presentazione che il drammaturgo fa di se stesso ai microfoni della DDR Rundfunk durante il congresso del "Verband der Theaterschaffenden", giocando sulla propria nomea di lugubre avvoltoio della letteratura tedesca:

Nach einem Kabarettisten auftreten ist natürlich chancenlos. Ich kann also nur noch den schwarzen Mann danach spielen. Und ich habe versprochen, mit drei Minuten auszukommen.⁴⁸⁰

"Sehr manchmal auch wurde der Dichter Journalist"⁴⁸¹, prosegue Heinrichs, conferendo a Müller l'autorialità e la direzione esclusiva delle proprie conversazioni pubbliche. Tale aspetto, che, come si è già avuto modo di affrontare, costituisce uno dei principali *leitmotiv* di questo lavoro, trova conferma innanzi tutto nella scelta editoriale di pubblicare le conversazioni mülleriane come parte integrante della produzione poetica del drammaturgo di Eppendorf.

Ben più approfondito appare dunque il discorso da farsi riguardo all'*habitus* mülleriano come artista dell'intervista nel suo complesso, ovvero considerando, oltre alle scelte estetiche, sintomo della caratterizzazione di un personaggio, la mimica, la gestualità e i contenuti.

pacati del terrore e della ragione ammutolita. Nessuno tra coloro che si guadagnano il pane con la fabbricazione di parole è arrivato a tanto con poche frasi e consolazioni spicciole. Nessuno è riuscito al pari di Müller a rendere la conversazione e la filosofia due graziose gemelle. Nella nostra società televisiva, in cui si straparla e si consolidano le chiacchiere, egli era una Star solitaria e una vera consolazione. Volava ben al di sopra del pollaio di esperti galli da combattimento della letteratura e dei tacchini boriosi. Era il più brillante e più cupo dei corvi. Oppure, il re degli avvoltoi.

⁴⁸⁰ MP3, n. 36. /Trad.: Entrare in scena dopo un cabarettista è del tutto senza speranza. Quindi posso recitarvi solamente il ruolo dell'uomo nero. E ho promesso di finire il mio intervento in tre minuti.

⁴⁸¹ Heinrich, B., *Asche und Dynamit. Ein Heiner-Müller-Mosaik*, in "Die Zeit", n. 2, 5 gennaio 1996, p. 36. / Trad.: Molto spesso il poeta diventava anche giornalista.

Il più visionario e controverso *Interviewkünstler* tedesco, paragonabile all'autore e intellettuale italiano Pier Paolo Pasolini⁴⁸², altrettanto intervistato in veste di profeta e autore corsaro, ha a tal punto plasmato una forma personale dell'intervista d'autore, da far nascere il vero e proprio sottogenere delle "interviste fittizie" che lo vedono come protagonista, di cui è stato citato come primo esempio il testo teatrale di John von Düffel, seguito dal collage di vere interviste mülleriane operato da Stefan Reinecke e pubblicato nel 2004 con il titolo di *Die Toten brauchen keine Jeans*⁴⁸³, come semiserio ed esasperato prototipo delle conversazioni con il drammaturgo di Eppendorf.

Da notare è come l'iniziatore di tale sottogenere è stato Müller stesso, con il colloquio fittizio, pianificato al tavolino e volutamente e provocatoriamente privo di senso, che è l'ultima conversazione con Frank Michael Raddatz, *Das Schweigen des Müller*, la quale, non a caso, si apre con una poesia dedicata da Müller al fondatore del settimanale "Der Spiegel", Rudolf Augstein, e dunque, alla realtà mediatica e giornalistica contemporanea:

RUDOLF AUGSTEIN, 70

Die Maske zieht schon Wasser vorm Gesicht
Das Blut steht still das Schlachtfeld ist vermessen
Der Bote weiss wenn seine Stimme bricht
Auf jede Nachricht wartet das Vergessen.⁴⁸⁴

Come spesso avviene, sono proprio le parodie a fornire il maggior numero di informazioni e caratteristiche rispetto all'oggetto reale. Confrontando i tre testi appena citati con l'opera teatrale di John von Düffel, l'immagine di Müller che ne risulta, oltre ai già citati oggetti di riferimento altamente connotativi, come gli occhiali scuri e gli anonimi abiti neri, è in primo luogo l'atteggiamento evitante e apparentemente distaccato e conflittuale nei confronti dell'interlocutore che ha spesso il risultato di un vero e proprio sabotaggio dell'intervista stessa.

In *Als Bürger bin ich für Normalitäten, als Künstler natürlich nicht* (1994) rilasciata alla rivista coreana "kultuRRevolution", Müller liquida ad esempio l'interlocutrice che lo interroga sul suo blocco scrittoria con un sagace:

⁴⁸² Si veda cap. 2.1.1. del presente lavoro.

⁴⁸³ Reinecke, S., *Die Toten brauchen keine Jeans*, in "TAZ", 9.1.2004, p. 12, Collage di 179 interviste mülleriane.

⁴⁸⁴ W 12 p. 646/ W 1, p. 279 / Trad.: RUDOLF AUGSTEIN, 70. La maschera fa scorrere l'acqua dal viso. Il sangue si placa il campo di battaglia è misurato. Il messaggero sa quando la sua voce si spezza. L'oblio attende ogni messaggio.

Weil ich einer der Direktoren des Berliner Ensembles bin. Ich habe keine Zeit, ein Stück zu schreiben (*lacht*).⁴⁸⁵

Ascoltando le conversazioni pubbliche mülleriane o leggendone le trascrizioni letterali, risulta immediatamente lampante come il drammaturgo di Eppendorf, specialmente se messo a confronto con interlocutori occasionali, con testate giornalistiche o con il pubblico di eventi mondani e culturali, risponda spesso con svogliati riempitivi⁴⁸⁶, interrompendo e sovrapponendosi addirittura ai propri interlocutori, oppure ribalti il significato delle domande, con risposte apparentemente fuoriluogo, conducendo la conversazione in direzioni inaspettate e spesso scomode, come accade, questa volta di comune accordo con l'interlocutore, con il deliberato intento di mettere in scena un'intervista "à la Müller" nella già citata *Das Schweigen des Müller*, che può essere letta come un vero e proprio libretto di istruzioni dal potenziale esplosivo delle conversazioni pubbliche dell'autore di *Hamletmaschine*:

R: Das Problem ist doch, dass in der Demokratie keinen Platz für das Böse gibt.

HM: Noch einen Whisky?⁴⁸⁷

Citando, ad esempio, la stessa intervista con Eva Brenner che apre questo capitolo, si riscontra una delle tipiche tattiche messe in pratica da Müller per sabotare l'intervista, ovvero la risposta provocatoria, al limite del *nonsense*:

EB: Was haben sie mit *Hamletmaschine* versucht? Was wollten Sie sagen? Wieso haben Sie den Stück geschrieben?

HM: Wenn ich weiß, was ich sagen will, sage ich es. Dazu muss ich nicht schreiben.

[...]

EB: Aber warum schreiben Sie? Warum atmen Sie? Warum essen Sie Suppe? Ich frage Sie das als Marxist, als Kommunist.

HM: Marxismus ist keine Kategorie der Kunst.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ W 12, p. 528./ Trad.: essendo il direttore del Berliner Ensemble, non ho tempo di scrivere per il teatro.

⁴⁸⁶ Si vedano a tale proposito i *Müller MP3*. I principali riempitivi utilizzati da Müller sono di natura assertiva, come i ripetuti "Ja" e "Mh", carichi di innumerevoli significati, divenuti una vera e propria caratteristica delle conversazioni mülleriane, come sarà lo stesso Kluge ad affermare nel discorso funebre tenuto per l'amico drammaturgo al Berliner Ensemble. *Trauerrede auf Heiner Müller*: <https://www.youtube.com/watch?v=OO1lWPNx9zQ>

⁴⁸⁷ W 12, p. 649 / Trad.: Il problema è che in democrazia non c'è spazio per il male. HM: Un altro whisky?

⁴⁸⁸ GI 2, pp. 99-100 / Trad.: EB: Qual era il suo scopo con *Hamletmaschine*? Cosa intendeva dire? Perché lo ha scritto?

HM: Se so cosa voglio dire, lo dico. Per questo non ho bisogno di scrivere.

EB: Ma perché scrive? Perché respira? Perché mangia una zuppa? Lo chiedo da marxista, da comunista.

Altrettanto proverbiali, come sottolinea Hauschild nell'introduzione della sua biografia di Heiner Müller, sono i colpi di tosse, le ben udibili boccate di fumo e i silenzi che introducono le risposte, le interrompono, o addirittura le sostituiscono⁴⁸⁹.

Si tratta di aspetti ben noti della maschera da *Interviewkünstler* che vengono parodiati, sia in *Missing Müller*, che all'interno della conversazione *Das Schweigen des Müller*, nella quale il drammaturgo di Eppendorf arriva addirittura ad addormentarsi.

Come ulteriore dichiarazione di poetica, l'artista dell'intervista sceglie, non a caso, di rispondere con la temporanea perdita dei sensi ad una domanda riguardante l'invenzione del silenzio, all'interno di un paradigmatico dialogo, in cui Frank Raddatz sembra perdere la pazienza davanti alle risposte fuoriluogo del proprio interlocutore:

R: Finden Sie es gut zu Schweigen?

HM: *nickt*.

R: In ihrem kürzlich entstandenen Gedicht "Zum Beispiel Ajax" steht etwas von der Erfindung des Schweigens. Arbeiten Sie hier an einem neuen Schweigen? Ist es das?

HM: *schläft ein*.⁴⁹⁰

3.4.1. Il silenzio

Particolare attenzione è da dedicarsi proprio al silenzio, già presente nel teatro mülleriano, basti pensare alla "Sehnsucht nach Schweigen"⁴⁹¹ presente in *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* e alla massima importanza contenutistica è affidata, a detta dello stesso Müller, alle pause all'interno di *Lohndrucker*, che diverrà il protagonista della poetica mülleriana negli anni successivi alla caduta del Muro.

Le lunghe pause e l'astenersi dalla risposta divengono, in particolar modo dopo il 1989, un elemento caratterizzante delle interviste mülleriane, che appaiono come una continua battaglia tra il pieno e il vuoto, l'esigenza espressiva e l'ineffabilità, il mostrarsi e il sottrarsi al mondo mediatico.

HM: Il marxismo non è una categoria artistica.

⁴⁸⁹ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p. 7.

⁴⁹⁰ W 12, p. 652 / Trad.: R: Trova giusto tacere? HM *annuisce*. R: Nella sua recente poesia "Aiace ad esempio" si legge qualcosa riguardo all'invenzione del silenzio. Sta lavorando ad un nuovo silenzio? È questo il motivo? HM *si addormenta*.

⁴⁹¹ W 4, p. 406.

Ich hab einfach den Moment verpasst, wo ich hätte anfangen müssen zu schweigen.⁴⁹²

Sostiene ironicamente nel 1989 il drammaturgo della DDR, parlando con Gabriele Goettle, che provoca l'interlocutore nel proprio ruolo di oracolo, all'interno di una conversazione in bilico fra il privato e il pubblico, che ben interpreta i mille volti mülleriani nel milieu intellettuale berlinese.

È proprio *Der Heiner wollte nicht kommen*, che già a partire dal titolo implica un primo silenzio fornito dall'assenza, a fornire una prima interpretazione delle omissioni mülleriane, che molto hanno in comune con l'insoddisfazione del drammaturgo davanti ai successi sui palcoscenici della DDR e con quanto affermato con Frank Raddatz riguardo all'inevitabile appiattimento dei contenuti nelle conversazioni pubbliche: la fama e i mutamenti storici epocali stanno rendendo i suoi testi inoffensivi e abusati.

Se, come si approfondirà nell'analisi delle conversazioni tra Heiner Müller e Alexander Kluge, l'assenza di parola è da intendersi anche come ineffabilità della realtà e reticenza, memore degli interrogatori e del sovraccarico di attenzioni da parte dei media, il silenzio, come doppio e maschera della parola nella sua accezione più assoluta, non rappresenta unicamente una sconfitta, ma, come si evince da *Das Schweigen des Müller* e dalla stessa conclusione di *AJAX ZUM BEISPIEL* (1994)⁴⁹³, è il frutto di una vera e propria ricerca da parte dell'autore verso nuove forme espressive, nuove tecniche e nuovi materiali:

Und so weiter was die Sprache hergibt
Oder das Lexikon des deutschen Reims
Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens
ICH AJAX DER SEIN BLUT⁴⁹⁴

Il sopravvento del silenzio che conclude la lirica non è da leggersi unicamente come un *cecidit manus*, del quale tuttavia si hanno i presupposti, ma anche come eco e frutto dell'interesse nei confronti della poetica del silenzio di John Cage (1912-1992), musicista e filosofo che ha fatto dell'assenza di suono, o meglio dell'impossibilità di tale condizione, l'emblema di tutta la propria opera⁴⁹⁵, e delle collaborazioni con Bob Wilson,

⁴⁹² GI 3, p. 13./ Trad.: ho semplicemente perso il momento in cui avrei dovuto iniziare a tacere.

⁴⁹³ W 1, p. 295.

⁴⁹⁴ W 1, p. 297 / Trad. da Müller, H., *L'invenzione del silenzio*, a cura di Kammerer, P., Ubu, Milano 1996: [...] e così via quanto fornisce La lingua o il rimario tedesco L'ultimo programma è l'invenzione del silenzio IO AIACE CHE IL SUO SANGUE

⁴⁹⁵ A tale proposito, risulta di notevole interesse un confronto fra le interviste e conferenze di John Cage, le più esemplari delle quali sono confluite nel volume J. Cage, *Silence*, Wesleyan University

recentemente regista e coreografo di *Lecture of Nothing*⁴⁹⁶, altrettanto dedito allo studio della lingua e del silenzio, intesi innanzi tutto come atti performativi, basti pensare allo spettacolo *Deafman Glance* (1970) interamente dedicato all'universo percettivo del giovane non udente Raymond Andrews.

I am here, and there is nothing to say
If among you are
Those who wish to get somewhere, let them
leave at
Any moment. What we re-quire
is
Silence. But what silence requires
Is that I go on talking.⁴⁹⁷

Al noto incipit di *Lecture of Nothing* replica nel 1986 l'esemplare conversazione tra Heiner Müller e Rick Takvorian dedicata alla lingua e intitolata, seguendo religiosamente le orme di Agostino di Ippona, *Am Anfang war...*⁴⁹⁸, che il drammaturgo di Eppendorf apre fornendo una definizione di silenzio antecedente all'epoca di AJAX ZUM BEISPIEL e MOMMSENSBLOCK, che affonda le proprie radici nella stessa tragedia greca.

Il silenzio e la parola hanno, secondo Müller, che non casualmente dedica equamente l'intervista al linguaggio, a Robert Wilson e al confronto fra il modello teatrale tedesco, basato sul testo, e quello americano, basato sulla fisicità, un rapporto simbiotico e inscindibile, rafforzando il potere l'uno dell'altro:

Press 1961, e le conversazioni pubbliche mülleriane, del quale si trova un piccolo riscontro all'interno di questo lavoro. Paradigmatico per il confronto tra i due artisti è, oltre alla presenza di Müller all'interno del documentario *The Revange of the dead Indian: John Cage in Memoriam* (1993), l'incipit dello stesso *Silence*, in cui Cage afferma, rivelando un approccio nei confronti dell'intervista non dissimile da quello mülleriano:

Scrivo articoli e tengo conferenze da più di vent'anni, e spesso hanno una forma insolita (specie le conferenze) perché ho adottato metodi compositivi analoghi a quelli che usavo per comporre.

Cage, J., *Silenzio*, Shake, Milano 2010, p. 11.

⁴⁹⁶ J. Cage, *Lecture of Nothing*.

⁴⁹⁷ Cage, J., *Lecture of Nothing*./ Trad.: io sono qui e non c'è niente da dire. Se fra di voi c'è qualcuno che vuole andare da qualche parte, lasciatelo andare in qualsiasi momento. Ciò che chiediamo è il silenzio. Ma il silenzio richiede che io continui a parlare.

⁴⁹⁸ GI 2, p. 41.

Und es gibt eine Theorie, die geht davon aus, dass der Grund, das Elementarste bei der antiken Tragödie z.B. das Schweigen ist. Vor dem Wort ist immer das Schweigen, und das Schweigen ist die Voraussetzung für Sprechen.⁴⁹⁹

Müller procede anticipando di dieci anni quelle che saranno le parole di Alexander Kluge riguardo alla sua retorica fondata sulla laconicità e sulla frammentarietà definendo il silenzio come un “livello indipendente”, che scorre sotto a ciò che viene espresso dalla lingua. Un livello che racconta qualcosa riguardo a ciò che dicono le parole. È dunque qualcosa di totalmente diverso da una lacuna, anzi, seguendo Sascha Löschner, rappresenta il mezzo di contrasto attraverso il quale potenziare la lingua⁵⁰⁰, o, come affermerà anche Kluge: il silenzio, nel caso di Müller è il vero messaggio. Considerando il teatro, dai testi densi e spietati, e l’evoluzione della poetica mülleriana degli ultimi anni di vita, che, come si apprende dalle liriche e dai frammenti, tende sempre di più ad utilizzare la parola nell’intento sinestetico di produrre scenari, immagini oniriche e introspettive, lo spazio lasciato all’assenza di testo è infatti il luogo delle emozioni e della presa di coscienza, e dunque della funzione catartica che è propria del teatro, come auspicava lo stesso Müller in conclusione alla lettera aperta per il regista e amico bulgaro Dimiter Gotscheff in occasione della prima rappresentazione di *Philoktet* a Sofia, nel 1983:

Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind, wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, das der Grund seiner Sprache ist.⁵⁰¹

Come ci ricorderà lo stesso Müller, sia attraverso le interviste con Frank Michael Raddatz, che come performer davanti alla telecamera di Alexander Kluge, ricollegandosi non solo all’*Episches Theater* realizzato da Brecht e analizzato da Walter Benjamin proprio in relazione al drammaturgo di Augusta⁵⁰², ma anche all’idea di teatro esistenziale di Jean Genet, il teatro ideale rappresenta il principale luogo deputato al dialogo con la storia, poiché la sua vera lingua, ovvero il silenzio, altro non è che la lingua dei morti.

⁴⁹⁹ Ibid./ Trad.: E c’è una teoria, che vede nel silenzio l’aspetto fondamentale della tragedia antica. Prima della parola c’è sempre il silenzio, e il silenzio è il presupposto della parola.

⁵⁰⁰ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002, p. 252.

⁵⁰¹ W 8, p. 259 / Trad.: Quando le discoteche saranno abbandonate e le accademie deserte, si sentirà di nuovo il silenzio del teatro che è il fondamento della sua lingua.

⁵⁰² Benjamin, W., *Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, pp. 17-40.

3.4.2. Aneddoti, citazioni e autocitazioni. La maschera come collage

Endlich die Wahrheit Dass du ein Zitat bist
Aus einem Buch das du nicht geschrieben hast.⁵⁰³

Ciò che non può essere affidato al silenzio, alle sagaci provocazioni, alle sottili quanto inesauribili novelle umoristiche, o alle analisi filosofiche, viene colmato da un'altra faccia della maschera mülleriana, protagonista sia delle opere che delle interviste, ovvero gli aneddoti, le metafore e le citazioni.

Gute Bücher sind stets solche, die zur Hälfte aus Plagiaten oder zumindest Ideen älterer Philosophen bestehen. Schlechte Bücher bemühen sich dagegen, den Eindruck zu erwecken, als seien alle ihre Einfälle dem Haupte eines einzigen Denkers entsprungen. Doch in einem Kopf steckt meist nicht viel. Da lob ich lieber jene, die auf solche Eitelkeiten verzichten. (eine nur apokryph überlieferte Stelle aus dem *Buch der Umkehr* des legendären Mo-di).⁵⁰⁴

È proprio con un sottile inganno di citazioni e rimandi⁵⁰⁵ che Jost Hermand apre il volume *Nach der Postmoderne*, dedicato allo scopo e all'identità dell'arte nell'epoca in cui gran parte delle profezie benjaminiane si sono concretizzate. È attingendo dalla stessa fonte, e mettendosi a confronto con lo stesso modello, ovvero Bertolt Brecht, che il "vampiro della letteratura" modella la propria maschera di filosofo e oracolo esprimendosi per aforismi ed exempla dalla macabra ironia anche in ambito mediatico, come dimostra il sagace dialogo dell'assurdo fra un cowboy e un indiano da lui utilizzato per spiegare le difficoltà della comunicazione interculturale in apertura di *Cameos*⁵⁰⁶.

Come affermerà lo stesso Alexander Kluge⁵⁰⁷, anche lo Heiner Müller intellettuale e filosofo non ha mai avuto un approccio teoretico, o, ancor di più, ha sempre preferito esprimersi attraverso esempi, aneddoti e paradossi tratti dal reale, piuttosto che

⁵⁰³ W 1, p. 42. / Trad.: In fondo la verità è che sei una citazione, da un libro che non hai mai scritto.

⁵⁰⁴ Hermand, J., *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Böhlau, Köln 2004, p. 1 / Trad.: I buoni libri sono quelli che per metà contengono plagii o idee di altri filosofi. I cattivi libri si impegnano invece a dare l'impressione che ogni contenuto sia frutto della testa di un solo pensatore. Ma solitamente in una testa non c'è molto. Perciò lodo più volentieri coloro che rinunciano a questa presunzione. (un passo apocrivo dal *Libro dei ritorni* del leggendario Mo-di).

⁵⁰⁵ Si tratta infatti del *Me-ti. Buch der Wendungen* di Bertolt Brecht. Brecht, B., *Me-ti: Buch Der Wendungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Berlin 1965.

⁵⁰⁶ Rüter, C., *CAMEOS*, 1991

⁵⁰⁷ Conversazione 27.04.2016.

abbandonarsi alla teoria speculativa, confermando il proprio approccio pragmatico, da uomo di teatro, nei confronti, sia del materiale testuale da lui prodotto e utilizzato, che dell'arte e della filosofia nel loro insieme.

Sebbene, come si nota in particolar modo per quello che riguarda gli aneddoti a tema storico o letterario, Müller si preoccupi quasi sempre di citare la fonte di ciò che sta per narrare, nei casi in cui non racconti qualcosa di esplicitamente fittizio o inventato, molto spesso ci troviamo di fronte all'impossibilità di confermarla. Questo elemento rende i racconti mülleriani parte integrante di una maschera inafferrabile, in cui la realtà e la finzione sono arrivate definitivamente a coincidere nell'arte.

Un brillante esempio di intervista, dagli alti contenuti e allo stesso tempo in grado di fornire una chiara lettura di tale aspetto, è rappresentato dalla conversazione tra Müller e il giornalista Klaus Welzel, pubblicata in appendice a *Utopienverlust. Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*⁵⁰⁸, coeva alle ultime interviste con Raddatz e Kluge. Qui troviamo un Heiner Müller, coerente e ribelle allo stesso tempo, in grado di ribaltare ancora una volta il punto di osservazione e sconfessare parte di quanto ha affermato nelle conversazioni pubbliche che lo hanno reso celebre.

Il primo caposaldo a venire distrutto all'interno di *Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept*⁵⁰⁹ è la stessa poetica dell'autore, che rinnega il proprio interesse nei confronti del frammento, più volte apertamente lodato, basti pensare al *Fatzer* brechtiano, insieme alla laconicità:

KW: Ich muss jetzt nochmal auf das Thema „Methodik“ zu sprechen kommen: zum Beispiel das Fragment...

HM Ich weiß gar nicht, was das ist. Das ist so ein Ausdruck von Journalisten und Germanisten...

KW Ich glaube, Sie haben in selbs gewählt in einem Interview...

HM Ja, einmal. Unglücklicherweise. In einem Gespräch mit einem Theaterkritiker. [...] Das ist völliger Schwachsinn. Kein Mensch kann Fragmente produzieren.⁵¹⁰

Ci troviamo davanti alla negazione di quanto affermato non con un anonimo critico teatrale, bensì con il regista della BRD Horst Laube all'interno di *Drei Fragen von*

⁵⁰⁸ Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata Literaturwissenschaft, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 200.

⁵⁰⁹ Welzel, K., Müller, H., *Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept*, (Berlin 12. 12. 1992), in Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata Literaturwissenschaft, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 200-220.

⁵¹⁰ Ibid., p. 202 / Trad.: KW: Devo tornare a parlare di metodologia, ad esempio il frammento...HM: non so davvero cosa sia. È un'espressione dei giornalisti e dei germanisti. HM: Penso che lei lo abbia scelto espressamente in un'intervista...HM: Sì, una volta. Sfortunatamente. In una conversazione con un critico teatrale. È del tutto insensato. Nessuno può scrivere deliberatamente in frammenti.

*Horst Laube*⁵¹¹ (1978). Si tratta di una conversazione al limite del nonsense, poichè priva di un reale filo conduttore, nella quale si legge una delle più esplicite prese di posizione da parte di Müller a favore dell'oralità, come massima espressione della libertà linguistica:

Der Unterschied zwischen Geredetem und Geschriebenem ist zu gewaltig. Ich möchte einfach nur mal schreiben können, mich gehenlassen können im Schreiben. Aber das kann ich noch nicht. Lebenslänglich schreibt man sich sein Gefängnis aus Worten, und den Rest seines Lebens ist man damit beschäftigt, dieses Gefängnis zu befestigen. In meiner Sehnsucht nach Fragmentarischen erkenne ich eine Möglichkeit, das Gefängnis aufzubrechen.⁵¹²

Appare evidente come in questo caso Müller giochi sull'involontarietà autoriale di produrre un frammento, offrendo una prospettiva opposta alla propria poetica riguardo allo stesso materiale, cercando inoltre di porre sotto una luce diversa il proprio blocco scrittoriale. Interessante è, infatti, notare, come l'argomento successivo della conversazione sia l'interesse dell'intervistato per l'opera di Theodor Mommsen.

Interessante da notare all'interno della stessa intervista è come il drammaturgo della DDR confonda inoltre la propria autobiografia con le interviste, a dimostrazione di come queste siano accomunabili e da considerarsi a pieno titolo come parte della produzione letteraria mülleriana:

HM [...] ich glaube, das habe ich auch in der komischen Biographie geschrieben, wie der Student da aus Westdeutschland [...]
KW Das steht nicht in der Biographie, sondern in den Interviews...⁵¹³

A tale proposito, *Das Schweigen des Müller* rappresenta l'autoironica presa di consapevolezza della propria maschera, costituendo un vero e proprio collage di citazioni e autocitazioni, espressamente dichiarate. Ne sono un esempio l'esplicito richiamo a Schiller:

R: In einem Gedicht schreiben Sie: "Das Leben ist der Güter höchstens nicht..." Welche

⁵¹¹ W 10, p. 142.

⁵¹² Ivi. / Trad.: La differenza tra parlato e scritto è troppo violenta. Vorrei unicamente scrivere, potermi lasciare andare nella scrittura. Ma non posso ancora farlo. Tutta la vita ci scriviamo prigionieri di parole, e impieghiamo il resto dell'esistenza a rafforzare questa prigione. Nella mia nostalgia verso il frammento riconosco la possibilità di una via d'uscita dalla prigione.

⁵¹³ Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata Literaturwissenschaft, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 210./ / Trad.: HM: credo di averlo scritto anche nella strana biografia, dello studente della Germania occidentale... KW: non è nella biografia, ma nelle interviste.

utopischen Zielvorstellungen haben Sie über das Leben hinaus?

HM: Der Satz ist von Schiller.⁵¹⁴

E l'ancor più ironico e irriverente:

R: Wann haben Sie zum ersten mal den Text von Carl Schmitt über den Partisan gelesen?

HM: " ... ein Hund auf der Autobahn"⁵¹⁵

Da questa affermazione del 1995 leggiamo un Müller ironicamente stanco del proprio ruolo da artista dell'intervista, che quasi svogliatamente, consiglia implicitamente a Raddatz di cercare la risposta a questa domanda nella conversazione *Verschleiß von Menschen / Genosse Mauser / "Opfer der Geschichte"* del 1991 con Alexander Kluge⁵¹⁶, in cui, oltre al trattare *Theorie des Partisan* di Carl Schmitt, si legge esplicitamente:

"In einer modernen, also technokratisch definierten Struktur, ist der Partisan so etwas wie ein Hund auf der Autobahn."⁵¹⁷

Nell'affrontare le caratteristiche in ambito poetico della maschera mülleriana, come si evince dalla frequenza e dal ricorrere delle videointerviste tra Heiner Müller e Alexander Kluge come fonte di esempio, si noterà come le conversazioni tra i due artisti dell'intervista rappresentano un vero e proprio concentrato di tale maschera in ogni suo ambito, a sostegno della tesi affrontata in questo lavoro, che vede nelle conversazioni televisive appena citate l'evoluzione del teatro mülleriano in una nuova forma espressiva mediata dalla performance dell'autore stesso come protagonista dichiarato del proprio ultimo dramma.

⁵¹⁴ W 12, p. 646. / Trad.: R: in una poesia scrive "la vita non è il più alto dei beni..." quale fine utopico attribuisce alla vita? HM: La frase è di Schiller

⁵¹⁵ W 12, p. 647. / Trad.: R: Quando ha letto la prima volta il testo di Carl Schmitt sul partigiano? HM: ...un cane sull'autostrada.

⁵¹⁶ *"Verschleiß" von Menschen / Genosse Mauser / "Opfer der Geschichte"*, / Trad.: In una struttura moderna, dunque tecnocratica, il partigiano è come un cane sull'autostrada.

⁵¹⁷ Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Band 242. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998

3.4.3. Gli aneddoti: storia, macabro e ironia

Mir fällt sofort eine Geschichte ein (*lacht*). Ein, ein, ein Schweizer Psychoanalytiker mit ethnologischen Interessen der fährt jedes Jahr für ein paar Wochen nach Afrika, möglichst in eine Gegend, wo noch keine große Feindberührung gewesen ist, und bei einer Reise, er traf einen alten Mann in dem Dorf, und der alte Mann hatte um den Hals hängen, oder an einer Schnur irgendeine Schnitzerei, ein Stück Holz, was geschnitzt war, aber es war nicht figürlich, es war irgendwas. Und ihm gefiel das, und er fragte „Kannst du mir das verkaufen?“ Und der alte man sagte: „Nein, das kann ich nicht verkaufen, das ist mein Gulu.“ „Was ist ein Gulu?“ Und in einem langen Dialog kam für den Schweizer Psychoanalytiker irgendwie heraus, das war so etwas wie die Identität von diesem alten Mann, dieser Gulu. Und er bot ihm 50 \$ für den Gulu. Und der alte Mann sagte: „Nein, das ist mein Gulu, wenn ich den verkaufe, existiere ich irgendwie nicht mehr richtig oder so.“ „Ok.“ Und dann am nächsten Tag ging der Schweizer wieder hin und sagte „100\$ für den Gulu“. Und der alte Mann sagte „Ok, 100\$, hier ist mein Gulu.“ Und der Schweizer konnte die halbe Nacht nicht schlafen, humanistisch erzogen und gebildet, und dachte, ich als Europäer, humanistisch erzogen und was immer, ich habe jetzt diesem armen Schwarzen die Identität genommen für 100\$, das kann ich irgendwie mit meinem Gewissen nicht vereinbaren. Und am nächsten Tag ging er hin und sagte: „Die 100\$ kannst du behalten, die gehören dir, hier ist dein Gulu, nimm ihn zurück.“ Und der alte Mann sagte: „Geschäft ist Geschäft.“ Der Schweizer war tief enttäuscht und sagte: „Ja, wieso, was machst du jetzt ohne dein Gulu. Dich gibt es eigentlich nicht mehr ohne dein Gulu.“ „Na dann schnitz ich mir einen neuen.“⁵¹⁸

L’impatto ricettivo del *Gulu-Anekdote* è notevole e fornisce una dimostrazione esemplare dell’abilità dell’artista dell’intervista nel ribaltare la prospettiva di osservazione, rendendo l’uomo moderno occidentale l’unico ad essere autenticamente convinto del valore simbolico e religioso del feticcio.

⁵¹⁸ MP3, n. 75 / Trad.: Mi viene subito in mente una storia (ride). Uno psicanalista svizzero con interessi di etnologia viaggia ogni anno per un paio di settimane in Africa, possibilmente in un’area ancora non intaccata dai nemici, e in un viaggio incontra un anziano del villaggio. L’anziano ha un laccio intorno al collo con qualcosa di intagliato, un pezzo di legno indefinito. Allo svizzero piacque e chiese: „me lo venderesti?“ e l’anziano disse: „no, non posso venderlo è il mio Gulu.“ E cos’è un Gulu? Dopo un lungo dialogo viene fuori che si trattava di una specie di identità di quest’uomo, questo Gulu. Lo svizzero offrì 50\$ per il Gulu. E l’anziano disse: „No non posso, se lo vendo io non esisto più.“ „ok.“ Il giorno dopo lo svizzero tornò e disse „100\$ per il Gulu.“ E l’anziano disse „ok, 100\$, ecco il mio Gulu.“ Lo svizzero passò metà della notte in bianco, formato dalla cultura e dall’educazione umanistica, e pensava, io, come europeo dalla cultura umanistica, ho privato questo pover’uomo della propria identità per 100\$, la mia coscienza non può accettarlo. Il giorno dopo tornò e disse: „puoi tenere i 100\$, sono tuoi, ecco il tuo Gulu, riprendilo.“ L’anziano allora disse: „gli affari sono affari“ Lo svizzero era molto deluso e disse: „Ma perché? Come farai adesso senza il tuo Gulu? Tu non esisti più senza Gulu.“ „Me ne farò un altro.“

“Mir fällt sofort eine Geschichte ein”⁵¹⁹ è una delle più note, ripetute e abusate intercalari mülleriane. Gli aneddoti e le citazioni scelti da Müller sono prevalentemente esempi di humor nero, parabole dell’assurdo kafkiane, metafore, episodi storici dalla particolare brutalità, macabri e inaspettati ribaltamenti di prospettiva, in cui la vera natura dell’essere umano si manifesta d’improvviso, come un’agghiacciante rivelazione.

Se la metafora, insieme alla violenza e alla brutalità dell’essere umano costituiscono il principale piano di incontro tra la poetica di Heiner Müller e di Alexander Kluge e, come protagoniste degli aneddoti a tema storico, troveranno ampio spazio all’interno dell’analisi delle videointerviste, è interessante notare in questa sede come il racconto nel racconto costituisca per l’artista dell’intervista Müller, sia un brillante metodo per veicolare la conversazione altrove nei momenti di impasse, che il miglior metodo per introdurre un elemento di disturbo, ovvero il seme del conflitto e del capovolgimento di punti di riferimento, in grado di imporre la riflessione.

È questo il caso dell’episodio *Das gekochte Frosch* narrato da Dirk Becker⁵²⁰ nel volume *Postheroisches Management* e ripreso da Müller nell’omonima conversazione pubblica con Alexander Kluge, in cui il drammaturgo della DDR intende dare dimostrazione dell’impercettibilità di alcuni tra i più significativi mutamenti economici e sociali nel loro progressivo evolversi. Altrettanto ribadita attraverso le conversazioni pubbliche è la comparsa dell’insegna con su scritto “Aus Ideen werden Märkte” nella principale filiale della Deutsche Bank a Monaco di Baviera, citata più volte come simbolo della deriva orientata al consumo in cui il Fortebraccio emerso dalla fine della Guerra fredda sta conducendo la nuova Germania unita.

Altrettanto esemplificativo, all’indomani della caduta del Muro, appare inoltre l’aneddoto scelto come termine di paragone per spiegare il peso del contenuto degli archivi della Stasi, assaltati nel 1989 e resi in parte consultabili da Joachim Gauck, con numerose controversie legali, a partire dal 4 ottobre del 1990, nell’opinione pubblica⁵²¹, che hanno trovato una vittima nello stesso drammaturgo della DDR:

Stalin hatte eine Akte auf dem Schreibtisch und sagte: „Schukow, in dieser Akte steht, dass sie ein britischer Spion sind, ich glaube das nicht, aber es ist ein Dokument, ich muss es ernst nehmen. Ich empfehle Ihnen fern Osten zugehen.“ So es ist. Der größte Grad von Aktengläubigkeit, der im Moment herrscht.⁵²²

⁵¹⁹ Trad.: Mi viene subito in mente una storia.

⁵²⁰ Baecker, D., *Postheroisches Management: Ein Vademecum*. Berlin: Merve, 1994.

⁵²¹ Frank, M., *Gauck – Eine Biographie*, Suhrkamp, Berlin 2013.

⁵²² MP3, n. 94. Lo stesso contenuto è presente come testo in prosa in W 2, p. 189. / Trad.: Stalin aveva die fogli sul proprio tavolo e disse: Schukow,, su questi documenti c’è scritto che siete una spia britannica, io non co credo, ma questo è un documento, devo prenderne atto. Le consiglio di

Il dramma dell'olocausto, argomento di cui Müller non parla mai direttamente, diviene più tangibile che mai attraverso l'episodio da lui narrato, che ricorre, sia all'interno delle interviste, che negli scritti mülleriani:

Eine Geschichte, die mich immer sehr bewegt hat. Ein 12-jähriger Jüdischer Junge im Ghetto von Warschau wurde gefunden tot auf der Straße und der arme hatte noch ein Schulheft, und der letzte Satz in dem Schulheft war: „Ich will ein Deutscher sein“.⁵²³

Sia all'interno dell'autobiografia, che nelle conversazioni con Raddatz, e, ancora di più all'interno delle videointerviste con Alexander Kluge, appare evidente come il principale tema che Müller affronta in somma parte attraverso aneddoti e metafore è, infatti, proprio la storia.

Ich glaube ja. Die Konfrontation mit der Macht – das ist für mich Geschichte als persönliche Erfahrung.⁵²⁴

Come si legge all'interno di *Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts*, e come si avrà modo di sottolineare più volte, per l'autore di *Germania Tod in Berlin* il confrontarsi con la storia significa in primo luogo affrontare l'orrore, la violenza e il tradimento. Sono questi i principali aspetti, dunque, a ricorrere anche sottoforma di aneddoto, a partire dai traumi infantili personali, come l'arresto e la detenzione del padre, divenuti ossessione, che abbiamo incontrato nell'analisi di *Krieg ohne Schlacht* e torneranno ad essere protagonisti delle conversazioni pubbliche televisive.

I racconti che Müller presenta ai propri interlocutori seguono segnati dallo scontrarsi tra macabro e ironia, dal quale emerge l'incalcolabile brutalità insita nell'essere umano.

Ancora una volta, l'intento del provocatorio teorico del conflitto è quello attentare alle certezze del pubblico, e del proprio interlocutore stesso, sovraccaricarlo di emozioni per ottenere una reazione:

andare in estremo oriente.“ È così, il massimo grado di fede nelle carte che regna in questo momento.

⁵²³ MP3, n. 94. Lo stesso contenuto è presente in W 1, p. 9 / Trad.: Una storia mi ha sempre colpito molto. Un ragazzino di dodici anni nel ghetto di Varsavia viene trovato morto per strada. Aveva ancora un quaderno di scuola. L'ultima frase scritta sul quaderno era: voglio essere tedesco.

⁵²⁴ W 10, p. 210 / Trad.: Il confronto del singolo con il potere, questo per me è la storia come esperienza personale.

Die Rolle des Schrecken, ich glaube es ist nichts anders als zu erkennen, zu lernen.⁵²⁵

Afferma infatti Müller, seguendo il *Lehrstück* di Brecht, a sostegno della fondamentale funzione pedagogica dello choc e del terrore, utilizzata anche per il suo teatro. È proprio questo lo scopo del più volte ripetuto aneddoto riguardante lo Zar di Russia, Pietro il Grande, che sottopone i propri uomini alla tortura per diletto:

Es gibt von Jean Fawl so eine Anekdote über Peter den Großen beim Flottenbesuch in London. Er wollte eine Seemacht... das kennst du alles, und er interessierte sich für das Kielholen, also die berühmte Strafe für Matrosen.

[...] Und er wollte das sehen und die Engländer sagten, ja, es täte ihnen Leid, aber sie könnten das im Moment nicht vorführen, weil sie haben gerade keinen straffälligen Matrosen, da sagte der Peter der Große: Ja, dann nehmen Sie doch einen von meinen Leuten. Und diese Haltung hat sich durch die russische Geschichte gezogen.⁵²⁶

L'esempio di incurante brutalità da parte di un regnante nei confronti del proprio popolo, e allo stesso tempo l'exasperata contrapposizione tra individuo e potere, sono anche il tema dell'altrettanto annoverato racconto riguardante il generale dell'Armata Rossa durante la seconda Guerra mondiale, Georgi Schukow:

Wie räumt man ein Minenfeld? Und Schukow sagt: "Mit dem Stiefel eines marschierenden Bataillons".⁵²⁷

È inoltre s all'interno dell'ultima intervista con Frank Michael Raddatz, *Das Schweigen des Müller*, che Müller chiama in causa Alexander Kluge come fonte di uno dei propri racconti macabri, questa volta riguardante l'atroce sorte del Feldmaresciallo Gebhardt

⁵²⁵ GI 2, p. 23 / Trad.: Il confronto del singolo con il potere, questo per me è la storia come esperienza personale.

⁵²⁶ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag) e Demokratie als Allesfresser*. Trad.: Esiste un aneddoto di Jean Fawl su Pietro il grande in visita alle flotte a Londra. Voleva il potere sul mare... ma tu sai tutto, ed era interessato al giro di chiglia, la famosa punizione per i marinai. [...] e la voleva vedere. Ma gli inglesi dissero che al momento non si poteva, perché non c'erano marinai da punire. Allora Pietro il Grande rispose: "prendete pure uno dei miei." Questo atteggiamento si è tramandato nella storia russa.

⁵²⁶ A dimostrazione dell'inaccessibilità della maschera mülleriana e del suo prevalere come autore sulle citazioni stesse, è interessante notare come questo aneddoto viene ripetuto due volte da Müller all'interno delle videointerviste, con due attribuzioni diverse. La prima volta, all'interno di *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* l'aneddoto vede infatti come fonte il moralista francese Chamfort, mentre all'interno di *Demokratie als Allesfresser* Müller cita come fonte Jean Fawl.

⁵²⁷ *Demokratie als Allesfresser e Heiner Müller über Rechtsfragen*.

Leberecht von Blücher, rimasto intrappolato sotto il corpo morto del proprio cavallo durante la battaglia di Ligny⁵²⁸ creando un esplicito collegamento con le videointerviste.

Come, infatti, si avrà modo di approfondire attraverso l'analisi delle conversazioni tra Müller e Kluge, che mettono per primi questi due aneddoti in diretto collegamento, volendo rappresentare l'annientamento dell'individuo davanti al potere dello stato, identificatolo come caratteristica nevralgica che ha segnato la storia moderna della Russia, e di conseguenza dell'intero blocco sovietico, la seconda fonte principale di aneddoti utilizzata da Müller, anche in ambito teatrale, è costituita dal mito.

All'interno dell'unica intervista incentrata sulla collaborazione con Bob Wilson e David Byrne per la realizzazione di *The Forest*⁵²⁹, intercorsa fra Heiner Müller e il regista dei tre documentari a lui dedicati, Christoph Rüter, emerge una delle più chiare definizioni del mito mai fornite dall'autore di *Medeamaterial*, perfettamente applicabile sia al suo impiego in ambito teatrale, che nelle conversazioni pubbliche. Il mito, infatti, altro non è che il più intimo mezzo per studiare l'animo umano, e dunque, la più inconscia e veritiera delle maschere.

Das Produktive an der Bühnenverarbeitung ist der anthropologische Impuls: das Tier "Mensch" kennenzulernen, wie es funktioniert, wie es sich bewegt, wo es herkommt. [...] Die Mythen sind auch Formulierung von kollektiven Erfahrungen. Wenn man sie aufbricht, dann bekommt man vielleicht Zugang zu diesen kollektiven Erfahrungen, die sonst verschüttet sind.⁵³⁰

È proprio questa definizione a essere ripresa anche all'interno di *Krieg ohne Schlacht*, nelle pagine dedicate a *Verkommenes Ufer*, uno dei principali esempi di collage autobiografico, composto, a detta dello stesso autore, da materiale onirico, esperienze private con le donne, e materiale di Seneca, Euripide, Hans Henry Jahn, Ezra Pound, oltre alla già citata *Wasteland* di T.S. Eliot.

Mythen sind geronnene kollektive Erfahrungen, zum anderen ein Esperanto, eine internationale Sprache, die nicht mehr nur in Europa verstanden wird.⁵³¹

⁵²⁸ GI 3, p. 221.

⁵²⁹ Wilson, R., Byrne, D., Müller, H., *The Forest*, 1988.

⁵³⁰ GI 2, p. 106. / Trad.: L'aspetto produttivo della rielaborazione per il teatro è l'impulso antropologico: imparare a conoscere l'animale uomo, come funziona, come si muove, da dove viene. [...] I miti sono anche la formulazione di esperienze collettive. Accedervi significa forse entrare in contatto con queste esperienze collettive, altrimenti sepolte.

⁵³¹ W 9, p. 251. / Trad.: Il mito è l'esperienza collettiva passata, detto altrimenti un esperanto, una lingua internazionale che in Europa non viene più capita.

Il materiale mitologico, da considerarsi in tutte le sue declinazioni, a partire dall'*Epoepa di Ghilgamesh*, come ben più esteso dei confini europei, è dunque, per Müller, il codice universale per accedere agli ambiti più reconditi e ineffabili dell'animo umano, nonché la più atavica delle maschere dietro la quale nascondere se stesso. È la parabola che si compie da Filottete ad Aiace, passando attraverso Ercole e la sua tredicesima fatica.

Vedremo infatti come il mito, filtrato dalla devozione per Ovidio e dalle letture kafkiane, pervade l'intera produzione mülleriana, fino alla morte dell'autore stesso, e verrà perciò contestalizzato nei diversi frangenti in cui lo si incontrerà.

3.4.4. Citazioni e autocitazioni

Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau.⁵³²

Ancora più sottile e, allo stesso tempo specifica, è la funzione della citazione, sia all'interno della produzione letteraria⁵³³, che nelle interviste e nella vita pubblica.

Il citazionismo pervade a tal punto la natura stessa di Müller, che lo stesso titolo di *Krieg ohne Schlacht*, manifesto della volontà di essere considerato un documento storico, altro non è esso stesso una citazione da un romanzo dell'autore della DDR Ludwig Renn⁵³⁴

Se la ripresa mülleriana di *Blätter und Steine* che apre questo capitolo ha il sapore della presa di coscienza di una sconfitta, ben più esplicitiva è la definizione di rapporto con i testi altrui e il proprio materiale che Müller offre a Sylvère Lotringer all'interno della conversazione che, come si è già avuto modo di osservare, costituisce forse la più alta e completa definizione di poetica mülleriana fornita dall'autore stesso:

SL: Dass Sie dauernd andere zitieren, ist auch eine Art Maske?

HM: Vielleicht.

⁵³² Heiner Müller über Rechtsfragen e Jünger, E., *Blätter und Steine*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1934. /Trad.: Chi commenta se stesso scende al di sotto del proprio livello.

⁵³³ Il tema del lavoro in oggetto non permette di soffermarsi su questo aspetto, che meriterebbe di essere ampiamente approfondito poiché, nel caso delle, molto spesso nascoste e non dichiarate citazioni all'interno dell'opera di Müller, non esistono monografie e letteratura critica esplicitamente al riguardo.

⁵³⁴ Renn, L., *Krieg ohne Schlacht*, Verlag der Nation, Berlin 1957.

SL: Das Zitieren und das Drama haben etwas Gemeinsames. Letzlich ist Sophokles auch ein Zitat.

HM: Ja.

SL: Ist das Ihre Art, sich mit der Subjektivität auseinanderzusetzen?

HM: Ja.⁵³⁵

Come Lotringer induce ad ammettere, dietro la continua citazione e e autocitazione, altro non si nasconde che un'ulteriore aspetto della maschera mülleriana, in cui l'identità soggettiva viene ricomposta attraverso l'amata tecnica del riassetto di materiale altrui.

Und das Drama ist in allen Epochen ein Spätprodukt. Erst kam die Lyrik, dann Epos, dann die Prosa. Das heißt auch, Dramatik ist angewiesen auf vorgeformtes Material. Auf Quellen. [...] Man merkt das an sich selber, wenn man über zehn Jahre Stücke schreibt. Das Gespenstische ist, dass man der inneren Struktur nach immer dasselbe Stück schreibt.⁵³⁶

Per come si legge nell'intervista-confessione con Peter von Becker, *Die Wahrheit, leise und unerträglich*⁵³⁷, la citazione in ambito drammatico appare innanzi tutto come un inevitabile istinto dell'essere umano di attingere al dialogo con i morti per portare avanti quello che Becker stesso definisce "l'unico libro"⁵³⁸ che un autore compone nel corso di tutta la propria vita.

Se in ambito teatrale le principali, ed evidenti, fonti mülleriane, oggetto di più o meno dichiarate rielaborazioni, sono le opere di Shakespeare e Brecht, le citazioni nel contesto delle interviste appaiono come il diretto risultato della costante e bramosa ricerca di materiale da parte del "vampiro" Müller, i cui interessi filologici si sono mossi in direzioni molteplici alla ricerca di conflitti, contraddizioni e miti ancestrali dell'animo umano.

Oltre a se stesso, tra le principali fonti di Müller per assemblare la maschera da *Interviewkünstler* si annoverano artisti, filosofi e intellettuali selezionati con la precisa funzione di alimentare la poetica del conflitto e il continuo ribaltamento di valori e di prospettive.

Così, tra le innumerevoli fonti, tra cui quotidiani e settimanali come "Der

⁵³⁵ W 10, p. 217. / Trad.: SL: Il fatto che lei cita continuamente è anche una maschera, in un certo senso?

HM: Forse.

⁵³⁶ W 12, p. 746. Trad.: Il dramma in ogni epoca è stato un prodotto tardo. Prima è venuta la lirica, poi l'epica, poi la prosa. Questo vuole anche dire che il dramma è un materiale dipendente, preesistente. Si basa su fonti. Lo si nota da soli, quando si scrivono opere per dieci anni. Ci si ritrova a scrivere sempre lo stesso pezzo, con la stessa struttura interna.

⁵³⁷ W 12, p. 745.

⁵³⁸ W 12, p. 746.

Spiegel”, alle già citate dichiarazioni tratte da Walter Benjamin, si contrappongono, come si avrà modo di approfondire con Alexander Kluge, osservazioni poetiche di Friedrich Nietzsche e Ernst Jünger, accanto agli esempi di Brecht e Hölderlin compaiono Carl Schmitt e Ulrike Meinhof, e le parole di Friedrich Schiller ricorrono insieme a quelle del già citato Marcel Duchamp.

Come precedentemente accennato, anche nell’ambito delle interviste, il patrono della DDR, Bertolt Brecht ha per Müller un ruolo privilegiato quanto controverso, rappresentando una delle sue principali fonti. L’annotazione brechtiana a *Mutter Courage*, “Bauernkriege, größtes Unglück der deutschen Geschichte”⁵³⁹, diviene ad esempio, il parametro utilizzato da Müller a dimostrazione della sbagliata tempistica dei tentativi di rivoluzioni che ha segnato la storia tedesca, culminando negli eventi del 1989.

Come ammesso dallo stesso Müller, infatti, il già citato “filtro di epurazione”⁵⁴⁰ ha la precisa funzione di fornire una chiave di lettura della storia e della società contemporanea, grazie all’estrema attualità della sua opera e del suo pensiero.

Von nun an und für eine lange Zeit, wird es auf dieser Welt keine Sieger geben, sondern nur noch Besiegte.⁵⁴¹

L’ appena citata sibillina profezia recitata nel dramma frammentario pubblicato per la prima volta nei *Versuche*⁵⁴², *Der Untergang des egoisten Fatzler*⁵⁴³, diviene ad esempio una delle fonti ricorrenti dell’oracolo della “città dai due cuori” a partire dalla fine degli anni ‘80. Già nel 1986 *Der Untergang des egoisten Fatzler*, definito emblematicamente da Müller “il testo in cui viene deposta la maschera”⁵⁴⁴, aveva però svolto una funzione centrale, proprio attraverso il metodo della citazione, per definire il concetto di materiale nella poetica mülleriana.

Im FATZER-Dokument schreibt Brecht:

“Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jedem Zweck identisch, zu dem sie verwendet wird, das Erkenntniss kann an einem anderen Ort gebraucht werden, als wo sie gefunden wurde.”⁵⁴⁵

⁵³⁹ Brecht, B., *Mutter Courage und Ihre Kinder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010, p. 5 e Müller, H., Kluge, A., *Die Stimme des Dramatikers*.

⁵⁴⁰ GI 2, p. 27.

⁵⁴¹ W 9, p. 242. /Trad.: Da adesso e per un lungo tempo sulla terra non vi saranno vincitori, ma solo vinti.

⁵⁴² Brecht, B., *Versuche*. Berlin: Suhrkamp Verlag, Berlin, 1957.

⁵⁴³ Brecht, B., *Der Untergang des Egoisten Fatzler* in *Versuche*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1957.

⁵⁴⁴ GI 2, p. 53.

⁵⁴⁵ Ibid. / Trad: Nel *Fatzler-Dokument* Brecht scrive: “Lo scopo per cui un lavoro viene fatto, non è identico alle modalità con cui viene utilizzato, la conoscenza può essere impiegata in altro luogo,

Come spiega Müller, estimatore del *Fatzer* proprio per la sua natura frammentaria, a Wolfgang Heise, il materiale, infatti, altro non è che la selezione di materiale.

Esaminando le conversazioni pubbliche è facile cogliere come Müller sia stato un attento studioso ed emulatore anche delle interviste brechtiane.

Come egli stesso ammette nella conversazione del 1983 con Werner Heinitz, il primo contatto decisivo con il poeta di Augusta, nell'immediato dopoguerra, è avvenuto proprio attraverso un'intervista. Si tratta di una trasmissione radiofonica per l'emittente tedesca NWDR, in cui l'autore di *Germania Tod in Berlin* vede formulato per la prima volta in modo esplicito quello che sarà il fondamento del suo dialogo con i morti:

Die Interview von 1947 oder 1948 hat sich mich ungeheuer eingerägt, besonders diese Antwort Brechts auf eine Frage, die ich nicht mehr weiß: "Das Weitermachen schafft die Zerstörung, die Kontinuität schafft die Zerstörung. Die Keller sind noch nicht ausgeräumt, und schon werden Häuser drauf gebaut. Man hat sich nie Zeit genommen, die Keller auszuräumen, weil immer neue Häuser über derselben Kellern stehen."⁵⁴⁶

È proprio da queste affermazioni che si delinea quello che è il compito dell'arte all'interno di una società che ha vissuto sulla propria pelle il secolo breve in tutta la sua tragicità: impegnarsi a svuotare le cantine, impedire la continuità con ogni mezzo possibile. Sappiamo che, a differenza del proprio putativo maestro, Müller, per raggiungere tale scopo, prenderà congedo dall'*Episches Theater* e dal *Lehrstück*⁵⁴⁷, scegliendo la via del suo "Theater des Schreckens"⁵⁴⁸.

Ancora una volta sono, però, le parole del proprio predecessore ad essere utilizzate come metafora per spiegare la funzione del teatro nella DDR e quella che dovrebbe essere la funzione del teatro tout court. All'interno di *Geist, Macht, Kastration*, lo scopo del teatro brechtiano viene definito quello di "creare scandali a tavolino", e dunque offrire al pubblico una forma di scomposizione programmatica e scientifica delle ideologie:

Also alle Journalisten raus. deswegen ist das nicht tradiert. Diese Studenten wollten

rispetto a dove è stata trovata.

⁵⁴⁶ W 10, p. 288. / Trad.: L'intervista del 1947 o del 1948 mi ha estremamente colpito, in particolare questa risposta di Brecht a una domanda, che non ricordo più. "Il proseguire genera distruzione, la continuità genera distruzione. Le cantine non sono ancora svuotate e già vi vengono costruite sopra nuove case. Non ci si è mai presi il tempo di svuotare le cantine, perché sopra di esse sorgono sempre nuove case

⁵⁴⁷ W 8, p. 187.

⁵⁴⁸ Si tratta dell'estetica del terrore, comunque di stampo brechtiano, che troverà approfondimento nei capp. 5 e 6.

wissen, Herr Brecht, was wollen Sie hier in der sowjetischen Besatzungszone? Und Brecht sagte: "Ich will ein eigenes Haus, ein eigenes Theater zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen." Das ist eine schöne Formulierung.⁵⁴⁹

Come si apprende nel corso della conversazione, tale citazione, già utilizzata da Müller più volte, tra cui l'intervista radiofonica del 1988 con Gabriele Conrad per l'emittente DDR-FS I⁵⁵⁰, dove è presa a modello per spiegare la differenza tra "effetto" e "successo" in ambito teatrale, è priva di fonte e non dimostrabile, poiché l'autore di *Mutter Courage* avrebbe imposto ai giornalisti di abbandonare la sala stampa, lasciandolo solo con gli studenti dell'università di Lipsia.⁵⁵¹

Ich könnte mir nur vorstellen, dass das Spass macht falsche Zitate zu erfinden. Das ist, ... in zwei Drittel aller Fälle kommt man durch damit. [...] Ich habe selbst auch schon falsche Zitate erfunden. (*lacht stärker*) Ja.⁵⁵²

Con questa confessione, fatta nel 1992 a Klaus Welzel, Müller illustra ironicamente il principale compito della Germanistica, che consisterebbe appunto nella meticolosa ricerca di citazioni erranee o fittizie, lasciando intendere come la maschera della citazione nasconda dietro di sé anche il semplice, quanto profondo, amore per la filologia e la conoscenza, una vera e propria "brama nei confronti del passato".

Anche nel citare, l'autore di *Leben Gundlings* non può fare a meno di imporre se stesso al di sopra della fonte, modificando e talvolta attribuendo riflessioni e dichiarazioni a figure storiche o a intellettuali e artisti del passato, cogliendone il pensiero e la poetica. Si tratta perciò di citazioni verosimili, dense di significato e di forte impatto su chi le deve recepire. È questo il caso della citazione attribuita dal drammaturgo ad Adolf Hitler, che ritroviamo più volte nelle conversazioni pubbliche, tragico paradigma delle guerre dell'epoca moderna:

⁵⁴⁹ *Geist, Macht, Kastration. Kastration* / Trad.: Allora, tutti i giornalisti fuori, per questo non è riportato. Questi studenti volevano sapere "Signor Brecht, cosa vuole fare qui nella zona di occupazione sovietica?" e Brecht rispose: "io voglio una casa di proprietà, un teatro di proprietà per la creazione scientifica di scandali". Questa è una bella formula.

⁵⁵⁰ MP3, n. 53.

⁵⁵¹ *Geist, Macht, Kastration*.

⁵⁵² Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata Literaturwissenschaft, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, p. 211. / Trad.: Posso immaginare che sia divertente scoprire false citazioni. Questo è valido... per i due terzi di tutti i casi. Anche io ho scoperto false citazioni (ride più forte). Sì.

Der Lebensstandard der weißen Rasse kann nur hochgehalten werden, wenn der Standard der anderen Rassen niedrig gehalten wird.⁵⁵³

Come si scopre leggendo le interviste, la maggiore fonte alla quale Müller attinge nelle citazioni è, però, se stesso, attraverso le proprie opere e le proprie dichiarazioni. Molto spesso ciò avviene esplicitamente, sia attraverso opere teatrali che, in particolar modo negli anni successivi al 1989, attraverso la deliberata ripresa di interviste precedenti. Non di rado, negli anni in cui la fama di *Interviewkünstler* è ormai conclamata, sono, inoltre, gli stessi interlocutori a proporre citazioni da interviste precedenti per chiederne una nuova interpretazione.

In questo frangente, l'artista dell'intervista Müller, consapevole della propria fama internazionale, rivendica talvolta la paternità di dichiarazioni o riflessioni, come avviene nel caso dell'aneddoto scientifico tratto dai giornali citato, sia da Müller, che da Fritz Raddatz, per dare un'immagine della deriva nevrotica dell'euforia di una società che crede di non aver più bisogno di sogni poiché tutto è raggiungibile attraverso il mercato:

Ich meine, ein Mercedes ist kein Traum. Denn kann man irgendwann kriegen, wenn man sich anstrengt. Und sie kennen alle, ich bedaure sehr, dass Fritz Raddatz, ... was der in der „Zeit“ geschrieben hat, habe ich schon voerher mal gesagt, in einem Interview einer japanischen Zeitung.⁵⁵⁴

In questo frangente i nuovi media assumono un ruolo di centrale importanza, permettendo a Müller un'ulteriore mezzo per la propria performance mediatica. Un'ulteriore formula di autocitazione è però rappresentata dalla lettura dei propri testi, o la lettura pubblica di testi altrui, tra i quali ricorrono spesso Edgar Allan Poe e Franz Kafka, come dimostrano la scelta di recitare in tedesco la parabola *Shadow*⁵⁵⁵ come testo complementare a *Landschaft mit Argonauten* per Heiner Göbbels nel 1991⁵⁵⁶ e le numerose letture pubbliche dello *Stadtwappen* kafikiano, citato integralmente come simbolo del socialismo reale all'interno di *Germania 3 Gespenster am toten Mann*,

⁵⁵³ Presente in Kuby/Kluge/ Raddatz. – *„Verschleiß“ von Menschen / Genosse Mauser / „Opfer der Geschichte.* / Trad.: Lo standard di vita della razza bianca può essere tenuto alto solamente mantenendo basso quello delle altre razze.

⁵⁵⁴ MP3, n. 74. „Was jetzt passiert, ist die totale Besetzung mit Gegenwart“, Podiumdiskussion „Afrikanische-Welten“ mit Nobelpreisträger Wole Soyinka. Berlin 28.9.1990. / Trad.: Intendo, una Mercedes non è un sogno. Perché, impegnandosi, si può ottenerla. E mi dispiace molto, perché quanto Fritz Raddatz afferma su „Die Zeit“ lo avevo già dichiarato prima io, in un'intervista con un giornale giapponese.

⁵⁵⁵ Poe, E.A., *Shadow – A Parable*, in *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Doubleday, New York 1966.

⁵⁵⁶ MP3, n. 91.

nonché scelto dal drammaturgo anche per inaugurare il quinto anno di direzione del Berliner Ensemble nel 1993⁵⁵⁷.

Se la lettura di testi propri meriterebbe di essere contestualizzata all'interno di un ben più ampio contesto, ovvero quello dei discorsi pubblici mülleriani, che rappresentano un'ulteriore tipologia di performance in ambito mediatico, è interessante notare come l'autocitazione esplicita attraverso la recita di monologhi, frammenti e liriche è una pratica che trova uno spazio specifico all'interno delle videointerviste con Alexander Kluge.

Qui i testi poetici mülleriani vengono infatti recitati dall'autore nei momenti salienti delle conversazioni ad aumentarne il potenziale emotivo e a dare una visione completa dello spessore dell'interlocutore del regista di Halberstadt. È questo il caso di *Ajax zum Beispiel*, utilizzato in conclusione all'intervista dedicata al silenzio, *Die Stimme des Dramatikers*, di *Der Tod des Seneca* e *Orpheus gepflügt*, che vengono utilizzate come intermezzo all'interno dell'omonima videointervista, *Der Tod des Seneca*⁵⁵⁸, che troverà ampia analisi all'interno di questo lavoro, poiché tematizza la morte come scelta del poeta, tradito dalla storia e dalla propria società.

Controversa quanto emblematica a tale proposito appare la dichiarazione fatta da Müller a Frank Raddatz nel 1994, nel momento discendente della propria parabola da artista dell'intervista, e, allo stesso tempo, alla luce dei dialoghi fondati sulla kleistiana "Verfertigung der Gedanken beim Reden"⁵⁵⁹ con il regista Alexander Kluge, che approfondiremo a breve.

In *Für immer Hollywood*, l'autore di *Hamletmaschine* arriva infatti a negare la dialettica stessa, constatando la morte del dialogo come forma espressiva e leggendo nel collage di citazioni l'unica via percorribile dall'arte contemporanea:

Eigentlich kann man nur noch in Zitaten miteinander reden. Das hat mit Freuds These zu tun, dass gesprochene Texte im Traum immer erinnerte oder zitierte Texte sind. Es gibt keine originären Texte in Träumen. [...] Das ist wie ein Stillstand von Dialektik. [...] Das ist verfügbar, aber Neues ist nicht greifbar.⁵⁶⁰

Troviamo dunque conferma dell'intuizione di Lotringer, che vede nella citazione un celato tentativo di far emergere la soggettività individuale. Per stessa ammissione di

⁵⁵⁷ MP3, nn. 103, 104.

⁵⁵⁸ *Der Tod des Seneca*.

⁵⁵⁹ Kleist, H. v., *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, 1805.

⁵⁶⁰ GI 3, p. 225. /Trad.: In realtà è possibile parlare solamente attraverso le citazioni. Ha a che vedere con la tesi di Freud, che i testi parlati nei sogni sono sempre ricordi o citazioni. Non esistono testi originali nei sogni. È come una stagnazione della dialettica. Sebbene ne disponiamo, il nuovo non è comprensibile.

Müller, la dialettica si avvicina alla dinamica onirica, e quindi, considerando la sua produzione letteraria, propria della lirica, che procede per associazione di immagini. Vedremo come saranno proprio i dialoghi fra i due artisti dell'intervista e del collage, Heiner Müller e Alexander Kluge, a dare la massima dimostrazione di come, per il drammaturgo di Eppendorf, l'apice della rappresentazione autobiografica sia dato proprio dal libero accostamento di input sinestetici, all'interno dei quali le citazioni, come immagini testuali, svolgeranno un ruolo fondamentale.

3.4.5. La metafora

Ich hab neulich einen Satz gelesen; in dem Zusammenhang fand ich den ganz interessant: wo sich ein - irgendein Philosoph - darüber wundert, daß Shakespeare nicht wahnsinnig geworden ist. Das ist was Ähnliches. Und er ist nicht wahnsinnig geworden, weil er das Instrument der Metapher hatte zum Beispiel. [...] Sie macht möglich, Erfahrungen, die man nicht begreifen kann, die man nicht auf den Begriff bringen kann.⁵⁶¹

Oltre all'aneddoto e alla citazione, l'elemento poetico che più caratterizza, in ogni ambito, la poetica mülleriana è rappresentato dalla metafora. Come stiamo per vedere, l'utilizzo della metafora costituisce di per sé un vero e proprio tema all'interno delle conversazioni pubbliche, dalle quali si evince la molteplicità di funzioni che Müller attribuisce a questa figura retorica, molto spesso utilizzata in contesto mitologico e storico per offrire, più o meno volontariamente, un nascosto parallelo con la realtà contemporanea.

All'interno di una delle numerose interviste tra Heiner Müller e Alexander Kluge incentrate sullo stile e sul metodo poetico, *Auf dem Weg zu einem Theater der*

⁵⁶¹ *Der Dichter als Metapher-Schleuder.* / Trad.: Ho letto recentemente una frase che trovo molto interessante in questo contesto. Un certo filosofo si stupisce che Shakespeare non sia impazzito. È molto simile. E lui non è impazzito perché, ad esempio, aveva a disposizione lo strumento della metafora. [...] Rende possibili esperienze che non possono essere comprese, non esprimibili con un concetto.

Finsternisse, la metafora a tema mitologico è il mezzo utilizzato per ribadire la necessità del rinnovamento dell'umanità come unica soluzione possibile:

Aber ich hatte immer im Kopf so was wie "Herakles 13", die 13. Arbeit von Herakles, die Befreiung Thebens von den Thebanern. Und die Metapher dafür ist diese Geschichte, wo er in einem Anfall von Wahnsinn seine Kinder tötet.⁵⁶²

Questa figura retorica è dunque intesa da Heiner Müller in un'ampia accezione, in cui è contemplata sia come veicolo di significato, che come parte integrante dell'*habitus* del poeta, in grado di esprimere attraverso di essa significati nascosti, ineffabili, o non esternabili direttamente, arrivando a coincidere con una maschera della Storia stessa.

Die Ansprache des toten Hasen an die Jagdgesellschaft.⁵⁶³

È ad esempio l'immagine di effetto immediato scelta nel 1990 dal drammaturgo per descrivere il ruolo ufficiale del teatro nella DDR, e adesso in cerca di nuovi mezzi per "disturbare il consenso", dopo essere stato reso vittima del mercato alla stregua di qualsiasi altro prodotto.

È nel contesto di un'intervista coeva a quella appena citata che, invece, il giubilo dei berlinesi per la caduta del Muro viene definito, citando come fonte il quotidiano spagnolo "El Pais", "ein Requiem auf Lateinamerika."⁵⁶⁴

È questo il fine del sapiente utilizzo di questo strumento retorico da parte di Müller in ambito teatrale, nel quale, attraverso la libera associazione di immagini proposta dall'autore, come è lo stesso Müller ad affermare, il pubblico può leggere nella vicenda di Filottete l'esilio di Lev Trockij e arrivare ad identificare nella figura di Ofelia di *Hamletmaschine* la carica sovversiva e autodistruttiva di Ulrike Meinhof, simbolo dell'eroina vendicatrice.

La metafora rappresenta dunque il massimo traguardo della libera associazione di pensiero, e proprio per tale ragione è l'elemento poetico che massimamente unisce Heiner Müller e Alexander Kluge, che all'interno delle proprie conversazioni pubbliche attribuiscono al poeta la qualità di "Metapher-Schleuder"⁵⁶⁵, ovvero di avere il preciso

⁵⁶² *Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse*. / Trad.: Ma avevo in mente qualcosa tipo "Eracle 13", la tredicesima fatica di Ercole, la liberazione di Tebe dai tebani. E la metafora per questo è la storia in cui, in un impeto di follia [lui] uccide i propri figli.

⁵⁶³ MP3, n. 69. / Trad.: Il discorso della lepre morta all'associazione dei cacciatori.

⁵⁶⁴ MP3, n. 82. / Trad.: Un requiem per il Sud America.

⁵⁶⁵ *Der Dichter als Metapher-Schleuder*.

compito di “scagliatore di metafore”, in grado di influire sul tempo e sulla realtà. Ciò che i due artisti dell’intervista intendono sottolineare attraverso questa immagine, altrettanto metaforica, è come, similmente a quanto avviene con la freccia scagliata dall’arciere, questa figura retorica può raggiungere esiti inaspettati, andando ben oltre l’intento del proprio ideatore. Si tratta infatti di uno strato di significato subcutaneo, inconscio, e dunque in gran parte indipendente dalla volontà dell’autore stesso. Interessante è notare come le stesse qualità di “unterirdisch” e “subkutan”, per Heiner Müller, sono la natura stessa della poetica kafkiana:

Und das ist so, als ob du in einem Theater bist, wo das Wesentliche im Unsichtbaren passiert. Es ist sogar so: Das eigentliche Bild bleibt immer zugedeckt. Es wird umschrieben, beschrieben, aber es wird nie gezeigt.⁵⁶⁶

Nel leggere la citazione di Lichtenberg fatta da Heiner Müller per fornire una laconica definizione della propria arma poetica, risulta infatti impossibile non pensare alle dichiarazioni fatte dallo stesso autore riguardo alla stesura della *Umsiedlerin* (1961), la cui funzione allegorica, come critica nei confronti della politica di Walter Ulbricht e della riforma per la collettivizzazione delle campagne del 1960, ha preso progressivamente forma, quasi involontariamente, arrivando a causare dieci anni di estromissione dal teatro della DDR:

Die politische Bedeutung des Themas von UMSIEDLERIN ergab sich eigentlich erst im Verlauf der Arbeit, als die Kollektivierung in der Landwirtschaft in der DDR stattfand, also ungefähr 1960. Da kriegte das plötzlich eine Kontur, an die ich vorher nicht gedacht hatte. Aber das Stück hatte sich bereits verselbstständigt. Ich schrieb mit dem Gefühl der absoluten Freiheit im Umgang mit dem Material.⁵⁶⁷

Come dichiara Müller all’interno della propria autobiografia, al momento della condanna all’opera e al suo autore da parte della SED, il contenuto politico allegorico del testo si era già reso indipendente dal proprio autore, responsabile unicamente di aver “scagliato il tiro di fionda”, e solo in parte consapevole del potenziale esplosivo del proprio operato.

⁵⁶⁶ W 12, p. 127. / Trad.: E così, è come se tu fossi in un teatro dove il reale avviene di nascosto. È così: la vera immagine resta sempre coperta. Viene riscritta, descritta, ma mai mostrata.

⁵⁶⁷ W 9, p. 126. / Trad.: Il significato politico del tema della *Umsiedlerin* è divenuto evidente soltanto in corso d’opera, quanto è avvenuta la collettivizzazione della terra nella DDR, quindi circa nel 1960. Allora ha assunto una connotazione alla quale io non avevo assolutamente pensato. Ma il componimento si era già reso indipendente. Io ho scritto con la sensazione dell’assoluta libertà rispetto al materiale.

Oltre ad essere parte integrante di una maschera, la metafora costituisce dunque la più potente arma del poeta, dalle potenzialità incalcolabili, e in grado di colpire ogni ambito della natura umana, da quello politico, ai più intimi e reconditi meandri dei sentimenti individuali.

Similmente a quanto avviene attraverso la narrazione mitologica, la metafora, come l'allegoria, permette di indagare sull'animo umano e di raggiungere livelli semantici altrimenti inesprimibili. Si tratta di uno strumento in grado di innescare una reazione a catena e di colmare i vuoti lasciati dall'intelletto umano, incapace di cogliere la rapidità della lingua e della realtà nel loro evolversi, come si evince dall'analisi proposta da Müller e Kluge sul rapporto tra lingua e storia in epoca elisabettiana:

Kluge: Man nimmt also den Stock, die Krücke, also die Metapher, ja...

Müller: Lichtenberg: „Die Metapher ist klüger als der Autor.“ [...]

Kluge: Im Zeitalter Shakespeares...

[...]

Kluge: Also die Metapher verlangsamt, sagst du?

Müller: Nein, sie beschleunigt, sie beschleunigt, glaube ich...

Kluge: Ja. Und die Metapher ist also das Kennzeichen von einer Zeit, die schneller geht, als die Menschen Erfahrungen verarbeiten können.

Müller: Ich hab's mal so formuliert, die Metapher ist eine Sichtblende gegen zu viele Eindrücke, die man nicht verarbeiten kann. Und ist so ein Bündelungsinstrument.⁵⁶⁸

Alla luce di tale conversazione, che oltre a definire la metafora allo stesso tempo come stampella dell'inesprimibile, come allegoria e come strumento di accumulazione, crea un immediato parallelo fra l'autore di *Der Auftrag* e William Shakespeare, altrettanto ammutolito, quando la propria realtà diviene inesprimibile persino attraverso immagini allegoriche, e ammirato da Müller perché in grado, grazie all'indeterminatezza dei propri testi, di rendere le proprie opere eterne e dal contenuto universale, diviene ancora più chiara la ragione per la quale, quando Müller e Kluge affrontano temi relativi alla poetica, l'uso di questa figura retorica è sempre indissolubilmente legato all'argomento storico.

⁵⁶⁸ *Der Dichter als Metapher-Schleuder/* Trad.: K: Si prende il bastone, la stampella della metafora...[...]

HM: Lichtenberg: "La metafora è più intelligente del proprio autore".

K: All'epoca di Shakespeare... [...] Allora, tu dici che la metafora rallenta?

HM: No, no, io credo che velocizzi...

K: e la metafora è anche indicativa di un'epoca in cui il tempo scorre più rapidamente della capacità di rielaborazione dell'esperienza.

HM: Una volta l'ho formulata così. La metafora è un filtro contro troppe percezioni, che non si possono rielaborare. Perciò è un mezzo di accumulazione.

In primo luogo, come si evince dagli esempi citati, è necessario considerare la continuità, e la vicinanza data dall'impiego di questa figura retorica, che Müller, sia all'interno delle conversazioni pubbliche, che attraverso la scelta del materiale utilizzato per i propri drammi, crea fra l'antica Roma, l'epoca elisabettiana e la realtà a lui contemporanea della DDR.

Come è lo stesso Müller a sottolineare, proprio descrivendo la propria inclinazione all'utilizzo della metafora, per un cittadino, e massimamente per un artista della Repubblica Democratica Tedesca, la vicinanza nei confronti della Roma imperiale e della realtà shakespeariana è ben più forte rispetto al legame percepibile con l'antica Grecia. Ciò avviene in primo luogo per le similitudini riguardanti il rapporto del cittadino nei confronti dello stato, e dunque del potere. Ne è un esempio il già citato caso della *Umsiedlerin*, che, insieme ai drammi shakespeariani, sezionati, tradotti e rielaborati dal drammaturgo di Eppendorf, e ai testi di matrice storica e mitologica da lui prodotti, va a sottolineare la doppia funzione della metafora in ambito storico e politico, riguardante in entrambi i casi l'espressione dell'ineffabile, ovvero l'espressione di un pensiero politico pubblicamente non dichiarabile, da una parte, e, dall'altra, un possibile veicolo per esprimere avvenimenti resi inesprimibili dalla stessa brutalità della storia.

Una prima esemplificazione, di come questo mezzo retorico venga utilizzato per gestire il sovraccarico emotivo imposto all'essere umano dalla violenza insita nel rapporto tra individuo e potere, ci viene offerta dallo stesso Alexander Kluge, che all'interno della conversazione, che, non a caso, come approfondiremo, ha per tema la storiografia romana, *In den Ruinen der Moral tätig*, chiede esplicitamente a Müller di formulare una definizione di "metafora".

Come è possibile aspettarsi dall'autore di AJAX ZUM BEISPIEL, la risposta fornita è una metafora stessa, da lui già impiegata nel 1987, in occasione del congresso letterario internazionale tenutosi a Berlino "Berlin, eine Stadt für den Frieden"⁵⁶⁹ :

Na, ich will ein Beispiel sagen. Das ist jetzt von mir, also über einen Versuch, die Mauer in Berlin zu definieren als Stalins Denkmal für Rosa Luxemburg. Das ist eine Metapher. [...]

Naja, zur Metapher gehört ja auch strukturell, daß Dinge zusammengerissen werden in eine Formulierung oder ein Bild, die absolut nicht zusammengehören. Also zum Beispiel Stalin und Rosa Luxemburg kann man nicht als Liebespaar betrachten.⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ W 9, p. 330.

⁵⁷⁰ *In den Ruinen der Moral tätig*. / Trad.: Voglio fare un esempio. Questo è mio, cioè, il tentativo di definire il Muro di Berlino come monumento di Stalin a Rosa Luxemburg. Questa è una metafora. [...]. Ma, è proprio della metafora, anche strutturalmente, che le cose vengono spezzate, frammentate in una formulazione, o un'immagine, che non vi appartiene. Ad esempio, è impossibile vedere in Stalin e Rosa Luxemburg una coppia di innamorati

Müller, che grazie all'utilizzo della metafora, ha a disposizione un ulteriore strumento per applicare la propria poetica del terrore, crea attraverso l'accostamento di liberi pensieri un'immagine dall'impatto esplosivo, altrettanto incisiva ed emotivamente ingestibile quanto la realtà stessa degli eventi. L'esempio appena citato rappresenta di un requiem per il Socialismo tedesco, sia utopico che reale, in grado di convogliare in un ritratto sintetico tre momenti cruciali della storia europea del ventesimo secolo. Lo stesso avverrà all'interno di *Germania 3 Gespenster am toten Mann*.

Il passo successivo è quello di utilizzare questa figura retorica per cercare di esprimere la principale ossessione ineffabile per Heiner Müller, sia come drammaturgo, che come individuo, ovvero la barbarie del genocidio ebraico e della seconda Guerra mondiale, più volte definito dall'autore come epilogo dell'illuminismo, che trova espressione come metafora e concretizzazione del darwiniano concetto di selezione naturale, insito nell'essere umano ben al di là delle teorie positiviste e naturaliste della seconda metà del XIX secolo:

Also wenn du mal Auschwitz nimmst als die - ja, Metapher ist ein sehr barbarisches Wort -, aber die Realität der Selektion. Und Selektion ist das Prinzip der Politik global. Es gibt noch keine Alternative zu Auschwitz.⁵⁷¹

Come stiamo avendo modo di vedere, e come stiamo per approfondire all'interno dei capitoli appositamente dedicati alle conversazioni tra Heiner Müller e Alexander Kluge, la poetica, come luogo di mediazione tra parola e realtà, rappresenta, come si approfondirà, uno dei principali temi, nonché uno dei maggiori punti di incontro all'interno delle conversazioni tra i due *Interviewkünster* e la metafora, all'interno del dibattito stilistico ha un ruolo privilegiato. Ci troviamo, infatti, davanti al fulcro della poetica di entrambi gli interlocutori protagonisti delle interviste oggetto di questo lavoro, che vedono nel collage e nella libera associazione di pensiero il principale mezzo per ottenere lo scopo didattico, principale obiettivo dell'arte. Così, se, come vedremo, tale possibilità di accostazione sinestetica di input emotivi e attinenti alla realtà è per Kluge una delle più importanti forme espressive della *Kategorie des Zusammenhangs*, all'interno di *Heiner Müller über Rechtsfragen*, è possibile leggere in questa figura retorica un'ulteriore forma di dialogo con i morti, in quanto veicolo di informazioni in grado di superare le barriere temporali e di creare un'accelerazione improvvisa all'interno del tempo stesso:

⁵⁷¹ Ibid. / Trad.: Se prendi Auschwitz come – metafora, detto barbaramente – ma come realtà della selezione. E la selezione è il principio globale della politica. Non esiste ancora un'alternativa ad Auschwitz.

Kunst hat eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, da ist das gleichzeitig da, deswegen braucht es die Metapher als... auch als Vehikel, wo also Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gleichzeitig sind.⁵⁷²

La metafora permette infatti di analizzare la storia, mantenendo l'animo umano come minimo comune denominatore.

Alla luce di una prima presentazione dell'*habitus* mülleriano, contestualizzato in ambito storico, mediatico e artistico internazionale, è dunque necessario presentare le interviste, conversazioni videointerviste dal punto di vista letterario e bibliografico nel loro complesso, in modo da fornire una cornice complessiva, in grado di mostrare la figura dell'*Interviewkünstler* della DDR all'opera e, allo stesso tempo, di evidenziare l'unicità della serie di videointerviste con il regista di Halberstadt che lo hanno accompagnato negli ultimi anni di vita.

4. Müller e Alexander Kluge: due artisti dell'intervista a confronto

Come si è appena avuto modo di vedere, nelle conversazioni con Frank Michael Raddatz, la storia, la politica e l'esperienza privata vengono affrontate, seguendo lo stesso autore di *Dämonen unterm roten Stern*, come testimonianza e come strumento stesso per la critica della civiltà che i due interlocutori vogliono intraprendere⁵⁷³.

Come vedremo, con Alexander Kluge si compie un passo ulteriore, arrivando ad un risultato che, pur tenendo la storia come punto fisso, è in tutto e per tutto classificabile come arte.

Considerando i dialoghi pubblici all'interno del materiale multiforme che costituisce la produzione mülleriana, le conversazioni con quello che è stato definito⁵⁷⁴ il secondo *enfant terrible*, dopo Müller stesso, della letteratura tedesca, rappresentano un vero e proprio unicum, ne è prova il fatto che vengono tutt'oggi considerati un'opera autonoma

⁵⁷² Heiner Müller über Rechtsfragen. / Trad.: L'arte ha una contemporaneità di passato, presente e futuro, per questo ha bisogno della metafora come... Veicolo, dove passato, presente e futuro sono contemporanei.

⁵⁷³ Raddatz, F. M., *Dämonen unterm roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Metzler, Stuttgart 1991, p. 1.

⁵⁷⁴ Dupont, B., 2013, *Heiner Müller et Alexander Kluge... Ou quand l'interview devient un art*, http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_1300452/fr/alexander-kluge-et-heiner-muller-ou-quand-l-interview-devient-un-art

e a sé stante rispetto alle altre conversazioni pubbliche, sia del drammaturgo di Eppendorf che del produttore televisivo di Halberstadt, con una propria fortuna editoriale e un proprio pubblico. Il mezzo di comunicazione utilizzato e il fatto che rappresentino l'unica serie di videointerviste rilasciate da Müller a un interlocutore fisso si limitano ad essere le particolarità più lampanti di quella che è stata una delle principali forme espressive dell'autore di *Hamletmaschine* nei cinque anni che hanno preceduto la sua morte.

Il corpus singolare quanto eterogeneo qui analizzato ha iniziato a prendere forma alla fine degli anni '80, inserendosi puntualmente a colmare il silenzio incombente nella fase storica e personale che ha segnato una cesura definitiva nella vita sia pubblica che privata di Heiner Müller, ed è arrivato a soppiantare irreversibilmente l'intervista intesa come integrazione critica alla produzione teatrale, rendendola un'opera d'arte performativa autonoma.

Il primo incontro tra i due protagonisti della serie di interviste qui presa in analisi viene fatto risalire dallo stesso Kluge al 1986⁵⁷⁵, grazie ad amici comuni, quando Müller era indubbiamente già un esperto interlocutore dei media e un professionista della *Kunstinterview*, ciò non toglie che la sua ultima metamorfosi in artista dell'intervista sia stata possibile anche grazie alla collaborazione con quello che, come si approfondirà, può essere considerato il principale *Interviewkünstler* tedesco.

Allo stesso tempo è necessario considerare l'importanza del ruolo di Müller nella carriera del regista Kluge, che proprio alla metà degli anni '80 stava abbandonando il mondo cinematografico per dedicarsi principalmente alla televisione e alla letteratura.

Ciò che rende Alexander Kluge particolarmente centrale all'interno di questo lavoro è dovuto infatti in primo luogo alla sua intenzione di non limitarsi ad intervistare Müller come da progetto concordato, ma di creare invece un vero e proprio "universo-Heiner Müller" attorno al quale far ruotare uno specifico ramo della propria produzione artistica. Negli anni successivi alla morte, il drammaturgo della DDR, da oggetto di interesse, è arrivato ad assumere il ruolo di modello per l'approccio metodologico nei confronti della videointervista e dell'analisi storica. D'altro canto, già a partire dal 1996, Kluge si è impegnato a tenere in vita e a portare avanti le conversazioni con Müller stesso, sia attraverso i collage *Dichter als Metaphernschleuder* (1997) o *Härte war sein Gutzeichen* (2012), in cui la manipolazione e il nuovo montaggio di frammenti delle celebri videointerviste danno origine a nuovo materiale e a nuove costellazioni di pensieri, che attraverso i reportage e le interviste mandati in onda su 10 TO 11 negli anni successivi alla morte di Müller accomunati dal titolo di *Müller-Kreis*, che vedono

⁵⁷⁵ Kluge, A., *Ich bin ein Landvermesser*, Rotbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996, p. 7.

protagonisti, oltre a Kluge stesso, numerosi artisti e intellettuali vicini al drammaturgo o appartenenti alla sua area d'influenza, come l'attore e regista Martin Wuttke, Jean Jourdeuil, Pierre Boulez, Erich Wonder e il gruppo musicale degli *Einstürzende Neubauten*. Inoltre, come si avrà modo di approfondire, sono da considerarsi parte significativa dell'universo "Müller-Kluge" anche il celebre discorso tenuto dal regista di *Abschied von Gestern* al Berliner Ensemble per il funerale del drammaturgo di Eppendorf, e i capitoli dell'opera letteraria *Chronik der Gefühle*⁵⁷⁶ indirettamente dedicati al principale interlocutore della foltissima serie di interviste numerosi anni dopo la sua morte.

Come sottolinea Matteo Galli⁵⁷⁷, la ricerca sui dialoghi tra Müller e Kluge ha privilegiato gli aspetti estetici e formali, comprensibilmente, data la loro potenzialità innovativa e la maestria di due esperti artisti della manipolazione testuale. Ciò che fino al momento non è stato approfondito, oltre ad un'analisi dei contenuti, è la lettura delle videointerviste attraverso il confronto dei due protagonisti coinvolti. Tale aspetto risulta fondamentale per comprendere come il prodotto artistico posto al centro di questo lavoro sia stato reso possibile da profondi motivi biografici, poetici e filosofici.

Come si avrà modo di vedere, le biografie di Müller e Kluge, quasi coetanei ed entrambi sassoni, giovani spettatori e protagonisti della seconda Guerra Mondiale naturalmente destinati a diventare cittadini della DDR, mostrano fin da subito numerosi punti di contatto.

Ad avvicinare ulteriormente i due interlocutori presi in esame, oltre alla poliedricità artistica, si aggiunge, come approfondiremo, il comune interesse per la storia, in particolare per memoria storica della Germania del ventesimo secolo e la sua difficile rielaborazione. Il dialogo con i morti, che Müller sviluppa attraverso le interviste e i testi teatrali, viene riproposto dal cronista Kluge attraverso l'obiettivo della telecamera e i testi letterari, basti pensare al suo primo successo cinematografico, *Abschied von Gestern* (1966), alle 350 vite raccontate in *Tür an Tür mit der Geschichte* (2006) e ai due volumi che raccolgono la storia e la biografia emotiva di una nazione attraverso ricordi ed esperienze dei singoli personaggi, *Chronik der Gefühle* (2000).

Alla luce di tali aspetti, si ritiene che le conversazioni tra Müller e Kluge siano da leggersi come un'opera scritta a quattro mani, in sé conclusa, rispetto alla produzione di

⁵⁷⁶ Kluge, A., *Chronik der Gefühle*, Bd. I., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, pp. 413-507.

⁵⁷⁷ Galli, M., ...*Eine Menge Arbeitsaufträge*, in *Kulturphilosophen als Leser*, Wallstein Verlag, Göttingen 2006.

entrambi, nella quale l'impronta ben riconoscibile di ciascuno dei due autori ha pari rilevanza nella forma e nel contenuto⁵⁷⁸.

È per tale ragione che, prima di approfondire l'analisi dell'opera in questione, risulta necessario introdurre la figura del suo secondo autore.

4.1. Alexander Kluge

Im Grunde bin ich kein wirklicher Cineast.⁵⁷⁹

Citando Hans Magnus Enzensberger, il camaleontico Alexander Kluge è “il più sconosciuto tra i famosi” autori tedeschi. Definibile insieme a Wener Herzog, Edgar Reitz, Wim Wenders e Reiner Werner Fassbinder come uno dei principali esponenti del *Neuer Deutscher Film*, nonché una delle diciotto firme del Manifesto di Oberhausen (1962), Kluge è avvocato, sceneggiatore, produttore⁵⁸⁰, scrittore e regista. Recentemente celebrato alla 64° Mostra dell'arte cinematografica di Venezia e alla 65° Berlinale, vanta nella propria carriera numerosi premi, tra cui il Leone d'Oro (1968), il Kleist Preis (1985), lo Heinrich-Böll Preis (1993), il Leone d'Oro alla carriera (2002), il Deutscher Filmpreis (2008) e l'Adorno Preis (2009), rappresentando tutt'oggi indubbiamente uno degli intellettuali e artisti tedeschi di maggiore influenza e rilevanza nel panorama mediatico della Repubblica Federale.

Nato nel 1932 in Sassonia, figlio di un medico, l'8 settembre del 1945 assistette in prima persona all'attacco aereo che rase al suolo Halberstadt, il suo paese d'origine. La narrazione di tale evento storico, vissuto in prima persona come testimone oculare e

⁵⁷⁸ Si potrebbe obiettare che tale valutazione potrebbe essere applicabile anche alle conversazioni tra Müller e Frank Michael Raddatz, altrettanto edite in due volumi indipendenti ben prima della pubblicazione delle interviste nei *Werke* da parte di Suhrkamp. A tale proposito è però necessario considerare come, nelle interviste con Raddatz, l'impronta di Müller sia preponderante rispetto a quella del proprio interlocutore, e i temi rimangano circoscritti.

⁵⁷⁹ Reitz, E., *Bilder in Bewegung. Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbeck 1995, p. 75. Con queste parole Alexander Kluge aprì il proprio intervento alla rassegna sul cinema tedesco organizzata da Edgar Reitz nel 1995. / Trad.: Di fondo non sono un vero cineasta.

⁵⁸⁰ Kluge fondò nel 1963, un anno dopo la stesura dell'*Oberhausener Manifest*, la casa di produzione cinematografica *Kairos-Film*. L'etimologia del nome (dal greco 'kairòs', ovvero l'azione compiuta nel giusto momento).

sopravvissuto, sarà rielaborata nel 1979 in *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. September 1945*.

Quella che avrebbe altrettanto potuto essere una “vita in due dittature” intraprende però un percorso radicalmente diverso dopo la fine della seconda Guerra Mondiale e la conseguente suddivisione del territorio tedesco decisa alla Conferenza di Potsdam. Infatti, se nel 1949 Heiner Müller scelse deliberatamente di restare a Berlino Est, rimanendo fedele a tale decisione fino alla morte, il suo intervistatore non sperimentò mai la vita nella DDR. Dopo aver trascorso alcuni anni a con la madre a Charlottenburg, il settore di occupazione britannico di Berlino, nel 1950, l'appena maggiorenne Alexander Kluge scelse definitivamente l'Ovest, spostandosi prima a Friburgo, poi a Francoforte sul Meno e a Monaco di Baviera, sperimentando sulla propria pelle, da cittadino della Repubblica Federale Tedesca, il lento e difficile processo di rielaborazione da parte delle generazioni direttamente e indirettamente coinvolte di quella che Hobsbawm definì l'*età della catastrofe*. Fondamentali per la sua poetica risulteranno gli studi universitari con il mentore Theodor Adorno e le prime esperienze alla regia come assistente di Fritz Lang. Numerose negli anni sono state le collaborazioni con Edgar Reitz⁵⁸¹, con cui, nel 1962, fondò l'*Institut für Filmgestaltung*, rendendo l'indipendenza dell'artista e l'analisi politico-sociale i punti cardine della propria ricerca al confine tra differenti discipline artistiche, declinate nel cinema, nella letteratura e nella televisione.

L'interdisciplinarietà della produzione dell'autore del Manifesto di Oberhausen costituisce, oltre a un punto di contatto, un aspetto fondamentale per la giusta contestualizzazione del prodotto, frutto della compenetrazione tra storia, filosofia e arte, che sono le interviste con Heiner Müller, per ragioni di attinenza al tema di questo lavoro e dato il numero consistente di film e opere letterarie in costante evoluzione, non è però possibile prendere in esame la carriera di Kluge come regista e autore letterario nel suo complesso, se non nei casi specifici in cui le opere rappresentano un legame diretto con le interviste e con il drammaturgo di Eppendorf.

Degna di particolare menzione, anche ai fini del rapporto tra il regista e Heiner Müller, risulta d'altro canto la collaborazione di Kluge con il sociologo Oskar Negt nella stesura dei tre studi teorici⁵⁸² incentrati sull'evoluzione del rapporto tra individuo e società attraverso la storia e i media, *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972), *Geschichte und Eigensinn* (1981) e *Maßverhältnisse des Politischen* (1992), come avremo modo di approfondire nell'analisi della poetica di Alexander Kluge.

⁵⁸¹ *In Gefahr und größter Not bringt der MittelWeg den Tod* (1974), *Deutschland im Herbst* (1978), *Biermann-Film* (1983).

⁵⁸² Confluiti in: Kluge, A., Negt, O., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zWei Bänden, Zweitausendeins*, Frankfurt am Main 2001.

Gli anni '80 rappresentano un momento cruciale nella carriera del regista di Halberstadt che progressivamente abbandona il mondo del cinema per dedicarsi esclusivamente alla letteratura e, soprattutto, alla televisione, della quale rappresenta tutt'oggi una delle figure più controverse e influenti in ambito tedesco. Nel 1987 Kluge ha fondato la dctp⁵⁸³ (*Development Company for Television Program*), una piattaforma indipendente, oggi anche web-tv⁵⁸⁴ con un proprio palinsesto, che fornisce programmi televisivi a canali privati, tra cui la BBC e i tedeschi RTL⁵⁸⁵, SAT 1 e VOX, attraverso un sistema di licenze studiato al tavolino dall'avvocato Kluge, che, con un'attenta politica mediatica, ha ottenuto la completa autonomia riguardo ai contenuti dei propri format⁵⁸⁶. I programmi di approfondimento che Kluge gestisce personalmente sono PRIMETIME/SPÄTAUFGABE, 10 TO 11⁵⁸⁷ su RTL e NEWS & STORIES su SAT 1. Si tratta di tre magazine di approfondimento culturale mandati in onda in seconda serata, che possono essere considerati il prototipo di un nuovo format di "televisione d'autore" in cui l'intervista occupa un ruolo centrale. I temi trattati, oltre alla guerra, in particolar modo la seconda Guerra mondiale, e le insurrezioni di protesta (dai movimenti studenteschi, agli scontri con le forze dell'ordine, all'Oktoberfest), hanno molto spesso a che vedere con eventi reali particolarmente brutali e destabilizzanti (incendi, attentati, catastrofi atomiche, episodi storici o mitologici di particolare crudezza), inframezzati e legati attraverso la tecnica del collage, di cui Kluge è maestro, da interventi musicali che spaziano dall'opera alla musica pop, a ritratti di protagonisti del *Neuer Deutsche Film*. Grazie alla particolare autonomia concessa legalmente alla dctp e all'orario poco frequentato assegnato ai programmi, che come afferma Matthias Uecker, si contendono l'attenzione del pubblico con i talk-shows della notte, le televendite e i film a luci rosse⁵⁸⁸, l'autore di *Geschichte und Eigensinn* ha potuto permettersi di non scendere a compromessi riguardo al contenuto dei propri format, imponendo un prodotto di "controinformazione" azzardato e complesso, e arrivando a rappresentare una forma di "anti-televisione" attraverso il mezzo televisivo, aspetto che gli è valso l'appellativo di

⁵⁸³ La dctp, fondata a Düsseldorf nel 1987, è una S.r.l. il cui capitale sociale ammonta a 3.978.000 DM. Alexander Kluge, socio principale insieme alla Dentsu Inc. (Tokyo, Giappone), detiene attualmente il 37,5%. I due soci minoritari sono *Der Spiegel* e *Neue Zürcher Zeitung*, entrambi con il 12,5%.

⁵⁸⁴ dctp.tv

⁵⁸⁵ Attualmente interrotto in seguito alla sentenza del 11.07.2014.

⁵⁸⁶ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002, p. 112.

⁵⁸⁷ 10 TO 11 va in onda su RTL dal 2 maggio 1988. In 24 minuti, ogni puntata tratta numerosi temi, principalmente di arte e cultura, sotto forma di intervista o conversazione. Per molti anni l'intervistatore fisso è stato lo stesso Alexander Kluge.

⁵⁸⁸ Uecker, M., (Hg.) *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, Schüren Presseverlag, Marburg 2000, p. 9

“*Quotenkiller*”⁵⁸⁹, ovvero il killer dell’audience, e ha portato a numerosi diverbi con il dirigente di RTL-plus Helmut Thoma⁵⁹⁰, che trovava i magazine fuori luogo come la “musica dodecafonica al circo”⁵⁹¹.

È in questo contesto che lo scrittore e regista originario della Sassonia manda in onda le sue più importanti videointerviste, che non vedono solo Heiner Müller come interlocutore fisso: tra le numerose conversazioni pubbliche che troveranno spazio in questo lavoro, se ne ricordano ben 19, riprese tra il 1990 e il 2011, con Hans Magnus Enzensberger, più di 60 con Oskar Negt, tra il 1988 e il 2008⁵⁹².

4.1.2. *Kamera und Eigensinn: la poetica di Alexander Kluge*

Die Person ist eine Bühne, eine Idee.⁵⁹³

Come evidenzia Simone Costagli⁵⁹⁴, l’opera di Alexander Kluge è in primo luogo sperimentale. Si tratta di una sfida al concetto di letteratura come sistema concluso e immanente, in cui classicismo e avanguardia, suono e immagine, storia e arte, vengono associati come componenti di un esperimento scientifico. Il risultato, riscontrabile sia nei lungometraggi, che nella prosa e nei format televisivi, è il superamento della dicotomia tra scienza e letteratura, e dunque tra realtà e finzione.

Osservando nel suo complesso la variegata opera, del regista di Halberstadt, tutt’ora in piena attività, si trova conferma di quanto affermato da Knut Hackett⁵⁹⁵ riguardo ai suoi lavori televisivi, ovvero che la poetica di Alexander Kluge è rimasta

⁵⁸⁹ Ibid., p. 55.

⁵⁹⁰ Per approfondire le questioni legali nate dall’approccio “anti-audience” dei programmi di Alexander Kluge si veda: Ibid., p. 55 e seguenti, e Schulte, C., (Hg.), *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, pp. 205-206.

⁵⁹¹ Handwerk, M., “Kluges Fernsehen, dummer Streit”, in *TV-Spielfilm*, n. 9/1996, p. 21.

⁵⁹² Numerose di queste videointerviste sono state raccolte sotto il nome di *Kulturgeschichte im Dialog* sul sito della Cornell University dedicato ad Alexander Kluge nel 2014.

<http://kluge.library.cornell.edu>

⁵⁹³ Kluge, A., *Ich liebe das Lakonische*, in “Der Spiegel”, n.45/2000, p. 340. / Trad.: La persona è un palcoscenico, un’idea.

⁵⁹⁴ Costagli, S., *Unmenschliches, allzu menschlich. Experiment und Wissenschaft bei Alexander Kluge* in R. Calzoni / M. Salgaro (Hg.), »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment«. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2009, pp. 309-319.

⁵⁹⁵ Schulte, C., (Hg.), *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, p. 219.

coerente ad alcuni principi ben riconoscibili attraverso gli anni e i mezzi espressivi utilizzati. Seguendo Hickethier è inoltre possibile affermare che i magazine indipendenti creati per la televisione risultano essere un concentrato in cui i temi principali, le basi teoriche e le scelte estetiche seguiti nella sua intera carriera sono confluiti in un unico prodotto artistico.

Se in ambito di ricerca si registra un costante interesse per Alexander Kluge come regista e autore televisivo, meno indagata risulta invece all'oggi la sua produzione saggistica e letteraria. Allo stesso modo in cui è difficile far aderire il *Querdenker* Heiner Müller alla corrente postmoderna, o attribuirgli modelli filosofici preconfezionati, è altrettanto impreciso e limitante cercare di attribuire un'etichetta ad Alexander Kluge, sia come teorico che come regista, filologo e autore letterario.

L'unico testo di letteratura secondaria che riesce ad offrire una visione della poetica di Alexander Kluge nel suo complesso risulta a tutt'oggi essere la monografia di *TEXT + KRITIK* a lui dedicata, edita nel 2011⁵⁹⁶. Anche in questo caso, come spesso davanti all'opera di Kluge, ci troviamo davanti ad un collage di testi in bilico sul confine tra realtà e finzione, molto più vicini alla poesia e alla saggistica filosofica che alla letteratura secondaria, di cui l'intervistatore della Repubblica Federale Tedesca è non solo il protagonista, ma anche autore di numerosi contributi, tra cui la versione poetizzata della propria autobiografia, ponendo un'ulteriore distanza tra l'opera realizzata e la critica letteraria.

Aspetti che emergono come preponderanti dalla monografia di *TEXT+KRITIK* sono il legame del regista con la *Frankfurter Schule* e la centralità della storia all'interno della sua opera, da leggersi sia come macro-storia che come micro-storia, narrata, come si approfondirà, attraverso la "cronaca dei sentimenti"⁵⁹⁷.

Un'ulteriore legame con la corrente filosofica di Francoforte, altrettanto centrale nella poetica del regista di Halberstadt, è rappresentato dagli echi degli studi musicali di Adorno⁵⁹⁸ che si riconoscono nell'interesse per l'opera, in particolar modo per Richard Wagner, ne sono esempio le interviste a tema wagneriano con Christoph Schlingensiefel (2007)⁵⁹⁹ e la scelta di *Parsifal* utilizzato come colonna sonora nel Film-Collage *Die Macht der Gefühle* (1983). Non a caso è proprio il compositore di Lipsia a recuperare e

⁵⁹⁶ AA.VV., Alexander Kluge, *TEXT+KRITIK*, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, Text+Kritik, München 2011.

⁵⁹⁷ *Chronik der Gefühle* è, non a caso il titolo di una delle più recenti opere letterarie di Alexander Kluge che ha per soggetto storie esemplari ambientate in Germania nella prima metà del ventesimo secolo. Kluge, A., *Chronik der Gefühle*. Suhrkamp, Bd. I-II, Frankfurt am Main 2000.

⁵⁹⁸ Adorno, T. W., *Wagner*, Einaudi, Torino 2008.

⁵⁹⁹ Kluge, A., *In erster Linie bin ich Filmmacher*: <https://WWW.youtube.com/Watch?v=5ZKTWYPH5Go>

reinterpretare il concetto romantico di *Gesamtkunstwerk*⁶⁰⁰, ovvero di opera d'arte totale e sinestetica, che molto si avvicina agli esperimenti intermediali proposti da Kluge:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.⁶⁰¹

L'immagine delle arti poste a servizio di un obiettivo superiore comune, per il raggiungimento dell'estetica assoluta, attraverso la quale Wagner pone in connessione la tragedia attica e l'umanità del futuro in *Das Kunstwerk der Zukunft*, viene ripresa da Kluge alla luce degli studi letterari e cinematografici e dell'influenza del movimento *fluxus*, nato negli anni '50, che vede nel compositore John Cage una figura di riferimento per lo stesso Heiner Müller⁶⁰², il quale, in una delle ultime conversazioni con Alexander Kluge, *Anti-Oper*, utilizza il *Gesamtkunstwerk* wagneriano come veicolo per analizzare l'utilizzo delle marionette nel teatro, con un chiaro richiamo kleistiano, che avremo modo di approfondire:

Und das ist wirklich das Gesamtkunstwerk, und da ist die Oper integriert und nicht ein Extra. Und das ist das Problem, glaube ich, in Europa, daß es ein Extra geworden ist, und entstanden aus der Illusion, daß man die antike Tragödie damit wieder belebt. Das sind Marionetten, die sind ungefähr dreiviertel lebensgroß, sehr detailliert gearbeitet, sehr genau, mit sehr realistischen Masken auch. Und dann gibt es Puppenführer, die sichtbar auf der Bühne die Marionetten führen. Sie sind völlig schwarz gekleidet, auch die Gesichter schwarz verhüllt, nur mit Augenschlitzen.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Richard Wagner esercita la propria visione di opera d'arte integrale e sintesi di tutte le arti nel 1876 in occasione dei Festspiele di Bayreuth, che, cento anni più tardi rappresenteranno il banco di prova e l'occasione per confrontarsi con l'intermedialità anche per gli stessi Heiner Müller (*Tristan*, 1993, 1999) e Christoph Schlingensiefel (*Parsifal*, 2004, 2007), oltre a costituire per entrambi una delle ultime produzioni prima della morte.

⁶⁰¹ Wagner, R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig 1849, cap. 5./ Trad.: La grande opera d'arte totale, che deve includere tutti i generi artistici, per rendere ciascuno di questi generi un mezzo da utilizzare o da mettere a tacere, al fine del raggiungimento dello scopo comune di tutti, ovvero la rappresentazione assoluta e diretta della natura umana nella sua completezza. Questa grande opera d'arte totale è da intendersi non come ciò che può essere realizzato grazie alla determinazione del singolo, ma come l'opera necessariamente collettiva dell'umanità del futuro.

⁶⁰² Per approfondire si veda il documentario in memoria di John Cage, *The Revange of the dead Indians*, in cui Heiner Müller compare personalmente.

⁶⁰³ *Anti-Oper*. / Trad.: ed è realmente l'opera d'arte totale, in cui l'opera è integrata e non costituisce un extra. E penso che il problema sia questo, che in Europa è diventata un extra, nato dall'illusione di poter resuscitare la tragedia antica. Sono marionette, grandi circa tre quarti di una persona, realizzate nei minimi dettagli, e anche le maschere sono molto realistiche. E poi ci sono i

Il nuovo concetto di “Gesamtkunstwerk” che ne risulta è un “Denkbild”, un collage sinestetico, in cui lo spettatore viene sottoposto al riassetto, privo di gerarchia, di frammenti delle diverse discipline artistiche.

Tra i contributi all'interno della monografia di *TEXT + KRITIK* spicca il saggio dell'amico e co-autore Oskar Negt, che, analizzando il legame tra Alexander Kluge e il suo principale modello filosofico, Emmanuel Kant, ne offre una definizione che racchiude in sé tutti gli elementi che verranno analizzati in questo capitolo e che molto hanno in comune con l'idea mülleriana di “Material”.

Sie [Kluge und Kant] sind Bastler, Theorie-Bastler, Handwerker im Umgang mit Lebensgeschichten und Theorien. Es sind Bauelemente und Rohstoffe, der Gefühle ebenso wie der Gedanken, womit Kluge und sein großer Lehrmeister hantieren.⁶⁰⁴

Il “Basteln” qui descritto richiama immediatamente alla “*Fabrikation [der] Idee auf der Werkstätte der Vernunft*”⁶⁰⁵ con cui Heinrich von Kleist (1777-1811) descrive la nascita del pensiero attraverso la dialettica nella lettera a Otto August Rühle von Lilienstern (1805/6)⁶⁰⁶. Una prima coordinata fondamentale, che crea un primo punto di contatto tra l'autore di *Penthesilea*, Kluge e lo stesso Heiner Müller, come si avrà più volte modo di riprendere nel corso di questo capitolo, è costituita dalla percezione dell'opera d'arte non come *mimesis*, o come rappresentazione di una realtà già immanente, ma come processo creativo, inevitabilmente dialettico, e atto performativo, che coinvolge non soltanto la ragione, ma tutti i sensi che formano la percezione umana⁶⁰⁷.

Se, come conferma Oskar Negt, Kant rappresenta il modello teorico che Kluge, mantenendosi distante dalla lettura in chiave pessimistica fatta da Kleist, traduce in dialoghi e brevi frammenti, la teoria critica della *Frankfurter Schule*, in particolar modo nelle figure di Theodor Adorno e Walter Benjamin⁶⁰⁸, ha indubbiamente lasciato

burattinai, che manovrano le marionette sul palcoscenico, facendosi vedere. Sono vestiti completamente di nero, anche i volti sono coperti di nero, solo gli occhi sono visibili.

⁶⁰⁴ AA.VV., Alexander Kluge, *TEXT+KRITIK*, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, München 2011, p.76. / Trad.: Loro [Kluge e Kant] fanno collage, collage di teorie, operano manualmente in contatto con storie di vita e teoria. Sono elementi di costruzione e materiale grezzo, sia di sentimenti che di pensieri, quelli maneggiati da Kluge e dal suo maestro.

⁶⁰⁵ Kleist, H. von, *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, Bd. 5, p. 54.

⁶⁰⁶ Ibid.

⁶⁰⁷ Per approfondire si veda il cap. successivo, *Le interviste fra Heiner Müller e Alexander Kluge*, in cui si approfondisce l'influenza di Heinrich von Kleist nella poetica di Heiner Müller.

⁶⁰⁸ L'influenza dei testi di Walter Benjamin, in particolar modo dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, verrà approfondito nei capitoli successivi in relazione a Heiner Müller.

un'ulteriore impronta indelebile nella formazione filosofica del regista, che è il primo ad affermare:

Ich bin ein absoluter Anhänger, jemand, der im Grunde das, was Adorno denkt, was Benjamin denkt, ins Herz geschlossen hat. Deswegen bin ich ein Doktrinär Moderner aus Sympathie, aus dem Gefühl heraus.⁶⁰⁹

Il ruolo centrale svolto dalla dialettica e dalla ricerca sociale all'interno della propria opera troverà il coronamento, come vedremo, proprio nelle interviste.

Indubbiamente è nella dialettica tra "proletarische und bürgerliche Öffentlichkeit", verità e menzogna, volontà e repressione, oggetto dei testi teorici scritti con Oskar Negt, che si incentrano sull'analisi in chiave marxista del rapporto tra l'essere umano, la società e i media contemporanei, definiti come responsabili del mutamento del concetto di realtà e di fantasia e come ulteriore fonte di disparità sociale, che troviamo meglio rappresentata la sintesi tra le categorie kantiane e la teoria critica di origine marxista, che è da considerarsi il punto di partenza per comprendere l'opera di Kluge nel suo complesso.

Öffentlichkeit und Erfahrung (1972), *Geschichte und Eigensinn* (1981) e *Maßverhältnisse des Politischen* (1992) risentono infatti chiaramente sia dell'influenza della visione storica di Habermas in *Strukturwandel in der Öffentlichkeit* (1962), che di uno dei testi manifesto della *Frankfurter Schule*, ovvero *Dialektik der Aufklärung*. Oltre alla funzione del mito e al rapporto uomo-natura⁶¹⁰, che troveranno ampio riscontro nei temi delle conversazioni con Heiner Müller e nell'interesse di Kluge intervistatore per i pianeti e gli elementi come termine di confronto della natura umana⁶¹¹, risulta particolarmente centrale in ambito teorico il capitolo dedicato al rapporto fallimentare tra arte e società di massa, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, in cui Adorno e Horkheimer affermano:

⁶⁰⁹ Tratto da un'intervista tra Alexander Kluge e Peter C. Lutze, riportato in Lutze, C. P., *Alexander Kluge und das Projekt Moderne*, in *Kluges Fernsehen*, p. 11. / Trad.: Sono assolutamente dipendente. Sono una persona che ha radicato nel profondo del cuore ciò che pensa Adorno, ciò che pensa Benjamin. Per questo sono un dottrinario moderno per simpatia, nell'accezione emotiva del termine.

⁶¹⁰ Adorno, T.W., Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1969, cap. II: *Odysseus*.

⁶¹¹ *Rom, fern wie der Mond, Im Zeichen des Mars, Magazin: Feuer und Wasser*.

Einstweilen hat es die Technik der Kulturindustrie bloß zur Standardisierung und Serienproduktion gebracht und geopfert, wodurch die Logik des Werks von der des gesellschaftlichen System sich unterschied.⁶¹²

La mercificazione dell'arte nella società dei consumi, in cui i mezzi di comunicazione di massa, e in particolar modo la televisione, vista come monopolio della destra borghese, reprimono e si contrappongono al pubblico proletario, portano Kluge e Negt a rivendicare l'indipendenza assoluta sia dell'artista che del pubblico stesso, in questo caso proletario, attraverso lo sviluppo di "Wirksame Formen der Gegenöffentlichkeit."⁶¹³

L'ostinazione di Kluge come regista e "anti-produttore" dimostra come, più che un allievo della *Frankfurter Schule*, egli potrebbe dunque essere considerato un epigono di Adorno determinato, attraverso una dialettica positiva, a fornire alle masse gli strumenti necessari per raggiungere la ragione, contrapponendosi in primo luogo a quanto dichiarato dal maestro, e prima ancora da Benjamin⁶¹⁴, riguardo al film, come ultima frontiera della produzione artistica seriale e soggetta alle regole del consumo, vero e proprio trionfo del capitale.⁶¹⁵ Se Horkheimer e Adorno avevano dichiarato l'illuminismo un inganno nei confronti delle masse⁶¹⁶, con i suoi magazine culturali, Kluge dimostra un approccio più ottimista anche nei confronti nell'impiego della tecnologia, vista come una nuova possibilità, sia di libertà creativa, in grado di fornire nuovi stimoli alla fantasia, che, come si evince dall'inserimento dell'analisi delle potenzialità di internet nella recente riedizione di *Der unterschätzte Mensch*, il potenziale per una nuova libertà di fruizione, e quindi di formazione, da parte del pubblico:

Kennzeichen der Programmindustrie ist die Zeitarmut. Dagegen ist das Kennzeichen der neuen e-Medien, dass eine riesenhaft wachsende Zahl von Zuschauern mit "aktiven Interessen" neu zutritt. Der von ihnen eingebrachte Rohstoff lässt sich ausdrücken als: mehr Interesse, mehr Zeit. ... Es geht um eine Revolutionierung des Bewusstseinsapparats. ... Jetzt beginnt es zu arbeiten.⁶¹⁷

⁶¹² Adorno, T.W., Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1969, p. 9. / Trad.: Intanto la tecnica dell'industria culturale ha portato unicamente alla standardizzazione e alla produzione in serie, sacrificando ciò in cui la logica dell'opera si differenziava dal sistema sociale.

⁶¹³ Kluge, A.; Negt, O., *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, p. 7.

⁶¹⁴ Benjamin, W., *Gesammelte Werke*, Bd. II, Zweitausendeins, Berlin 2013, pp. 586-597.

⁶¹⁵ Adorno, T.W., Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1969, p. 13.

⁶¹⁶ Adorno, T.W., Horkheimer, M., *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, Reclam, Leipzig 2015, p. 7.

⁶¹⁷ Kluge, A., Negt, O., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2001, Bd. I, p. 338. / Trad.: A contraddistinguere l'industria

“Eigensinn”, ovvero ostinazione e allo stesso tempo “consapevolezza della propria individualità all’interno della società” risulta essere la parola chiave attorno alla quale ruota la poetica del regista di Halberstadt e *Geschichte und Eigensinn* insieme ad *Erfahrung und Öffentlichkeit* ne sono la dimostrazione teorica. È importante notare come tale ostinazione programmatica, unita all’intento di stimolare la consapevolezza del pubblico attraverso la provocazione, verrà parafrasata e applicata al teatro da Heiner Müller nel 1981, attraverso le parole di Bertolt Brecht, con la contrapposizione e l’inconciliabilità fra *Wirkung* e *Erfolg*, ovvero tra “effetto” e “successo”, nella conversazione pubblica con il regista Harun Farocki⁶¹⁸. La supremazia della *Wirkung*, come intento didattico e linfa vitale dell’arte, a discapito del successo economico, rappresenterà, infatti, uno dei principali obiettivi comuni del *Quotenkiller* di Halberstadt e del drammaturgo più censurato della DDR nella pianificazione delle videointerviste. Le opere per la televisione, come sottolinea Christoph Ernst soffermandosi sulla rappresentazione degli intellettuali nell’era mediatica⁶¹⁹, e in particolare le conversazioni pubbliche con letterati e figure di spicco dell’intelligenza tedesca hanno in primo luogo una funzione di commento e compensazione nei confronti delle opere spesso non facilmente accessibili o comprensibili per il pubblico di massa. Attraverso le videointerviste di Alexander Kluge, l’intellettuale moderno ha dunque modo di legittimarsi e di offrire una rappresentazione di se stesso in ambito mediatico.

HM I’m an ordinary man with no ideas. When I write I use ideas as material and maybe using them I occasionally find new ideas, but it’s like a painter mixing colors...⁶²⁰

Affermava Heiner Müller nel 1988, spiegando a Sylvère Lotringer la propria concezione di materiale e definendo il pensiero umano come il frutto del collage di idee e stimoli preesistenti e riassembleti liberamente da un qualsiasi “essere umano ordinario”.

di programmazione è la mancanza di tempo. Al contrario, a contraddistinguere i nuovi media digitali è il numero crescente di pubblico con un “interesse attivo”. Il materiale da loro apportato è da intendersi come: maggior interesse, maggior tempo. ... Si tratta di una rivoluzione del meccanismo di coscienza ... adesso sta iniziando a lavorare.

⁶¹⁸ W 10, p. 166.

⁶¹⁹ Grimm, G.E., Schärf, C., (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2008, p. 207.

⁶²⁰ HMA 3106/ Trad.: Sono un uomo qualunque, privo di idee. Quando scrivo uso le idee come materiale e, forse, utilizzandole, qualche volta trovo idee nuove, ma è come un pittore che mischia i colori.

Nell'introduzione del secondo scritto teorico di Alexander Kluge e Oscar Negt, gli autori dichiarano che il volume sarà incentrato sulla "categoria della relazione"⁶²¹ (*Kategorie des Zusammenhangs*), ovvero sulla capacità da parte del lettore attento di creare connessioni e contestualizzare gli argomenti trattati in base alla propria esperienza personale:

Vom Leser wird bei diesem Buch Eigeninteresse erwartet, indem er sich die Passagen und Kapitel herausucht, die mit *seinem* Leben zu tun haben. [...] Es gibt Bücher, die man vom Anfang bis zum Ende liest. Es gibt aber auch Bücher, deren Tugend in der Wiederholbarkeit liegt. [...] Mehr als die Chance, sich selbständig zu verhalten, gibt es kein Buch."⁶²²

Il fruitore svolge dunque un ruolo fondamentale ed è parte integrante del testo stesso, che si plasma fungendo da collegamento tra la Storia e determinazione dell'individuo. Questo aspetto viene rivendicato anche attraverso la formula del montaggio di testi, frammenti e immagini che costituiscono la struttura dello stesso *Geschichte und Eigensinn*, che nasce con la volontà di essere un'opera aperta, che "non contiene teorie, ma infiniti incipit"⁶²³, fruibili in tante modalità e chiavi di interpretazione quanti sono i lettori.

Tale dichiarazione aderente ancora una volta al concetto di *Eigensinn*, da leggersi in questo caso come la necessità di ricondurre l'esperienza al soggetto, trova la sua massima espressione, come stiamo per vedere, nel rapporto con la storia, tanto da occupare, ancora nel 2000 la prefazione di *Chronik der Gefühle*, in cui la scelta della forma testuale della cronaca viene attribuita alla volontà di fornire al lettore un volume da sfogliare e consultare negli anni, senza una lettura completa e continuativa⁶²⁴. Per tale ragione le storie narrate non seguono un ordine cronologico, ma recuperano la *Kategorie des Zusammenhangs*, basandosi, come spiega Kluge, sui processi associativi della memoria. Se i processi associativi della memoria saranno alla base delle conversazioni con l'autore di *Hamletmaschine*, la centralità del fruitore dell'opera si conferma essere una costante di Kluge, che già nel 1966 affermava:

⁶²¹ Kluge, A., Negt, O., *Geschichte und Eigensinn*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1981, p. 5 / Trad.: Per questo libro è richiesto l'interesse individuale del lettore, che ha facoltà di scegliere capitoli e passaggi attinenti alla propria vita. [...] Ci sono libri da leggere dall'inizio alla fine. Esistono però anche libri, il cui pregio è la ripetitività. [...] Oltre alla possibilità di essere essere indipendenti nella lettura, non esiste alcun libro.

⁶²² Ibid.

⁶²³ Kluge, A., Negt, O., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2001, p. 1007.

⁶²⁴ Kluge, A., *Chronik der Gefühle*. Suhrkamp, Bd. I-II, Frankfurt am Main 2000, p. 7.

Der Zuschauer muss sich einfach auf seine Sensibilität verlassen, seiner Phantasie freien Lauf lassen. Es wird sich ziemlich rasch ergeben, dass der Zuschauer eigene Erinnerungen, eigene Erfahrungen und vor allen Dingen Phantasie in den Film hineinentwickelt.⁶²⁵

La funzione dell'autore, come dichiarano Kluge e Negt, è invece paragonabile al ruolo dell'ostetrica, che, esercitando una violenza (*Gewalt*) indiretta e ben lontana dalla forza bruta, è in grado di indurre il bambino a girarsi "di propria volontà" all'interno del grembo materno.⁶²⁶

In questa definizione di maieutica è possibile riconoscere, oltre a quello che sarà il suo approccio metodologico come intervistatore, ovvero il provocare reazioni e associazioni di idee nell'interlocutore, incanalando il pensiero in determinate direzioni con l'utilizzo di una violenza indiretta e totalmente priva di aggressività, la funzione didattica posta alla base dell'intera opera di Alexander Kluge, che si raggiunge, similmente a quanto dichiarato nella prefazione di *Geschichte und Eigensinn*, esercitando la maieutica su due piani distinti, ovvero attraverso il coinvolgimento dei sentimenti privati, sia dell'intervistato che dello spettatore.

Come nota Thomas von Steinaecker⁶²⁷ riguardo alle opere letterarie di Kluge, l'aspetto didattico è riscontrabile non soltanto nel contenuto, ma anche nella retorica semplice e scorrevole della forma. La prosa di Kluge, caratterizzata da un linguaggio semplice, laconico e non letterario, non intende infatti unicamente muovere il lettore, ma istruirlo. Come si approfondirà nel prossimo capitolo, la semplicità formale delle opere diretta a quella che il regista chiama la "proletarische Öffentlichkeit" trova riscontro anche nelle domande apparentemente superficiali poste da Kluge intervistatore, che, come approfondiremo nei confronti di Heiner Müller, hanno il preciso scopo di indurre lo spettatore ad avvicinarsi al personaggio o al tema trattato mediante il confronto con la propria realtà e identità.

Il cronista che enumera gli avvenimenti senza distinguere tra i piccoli e i grandi tiene conto della verità che nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia.⁶²⁸

⁶²⁵ Kluge, A., *Man muss zärtlich sein*, in "Handelsblatt", 23/24 settembre 1966. / Il pubblico deve affidarsi alla sensibilità, lasciare andare la propria fantasia. Ci si accorgerà presto che lo spettatore svilupperà i propri ricordi e le proprie esperienze, e prima di tutto la fantasia, attraverso il film.

⁶²⁶ Kluge, A., Negt, O., *Geschichte und Eigensinn*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1981, pp. 25-26.

⁶²⁷ AA.VV., *Alexander Kluge*, TEXT+KRITIK, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, München 2011, p. 36.

⁶²⁸ Benjamin, W., *Angelus Novus*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 76.

La considerazione di Walter Benjamin, indissolubilmente legato alla figura del “cronista dei sentimenti” nell’analisi storica, ci aiuta ad introdurre quello che è il principale oggetto sul quale si concentra l’intento didattico all’interno dell’intera opera di Kluge, ovvero la storia, o, più specificamente la ricezione e rielaborazione degli eventi storici da parte dell’individuo, e dunque della società.

È riprendendo le parole di Hegel⁶²⁹ che Oskar Negt riassume la prospettiva attraverso la quale il regista di Halberstadt intende approcciarsi alla storia all’interno delle proprie opere:

Geschichte [ist] nicht der Boden des Glücks, sondern eher einer Schlachtbank, auf der das Glück der Völker geopfert [wird].⁶³⁰

Come sottolinea Johannes von Moltke⁶³¹ nel suo saggio *The Politics of Feeling*, il filo conduttore dell’intera produzione di Alexander Kluge è in effetti costituito dalla storia. Nonostante Kluge tenti più volte, sia nelle opere letterarie che nelle interviste televisive, di spostare l’attenzione su altri periodi storici, è indubbio che il fulcro della propria analisi sia il ventesimo secolo, con il Nazionalsocialismo e la seconda Guerra mondiale come epicentro. Esempio a tale riguardo è il film a episodi *Die Patriotin* (1979), che utilizza come filo conduttore l’impegno di Gabi Teichert, giovane insegnante di storia alle scuole superiori, per “cambiare la storia”, non soltanto per come viene insegnata nei sussidiari, ma per come realmente si manifesta⁶³². Ci troviamo davanti ad un’aperta denuncia nei confronti della capacità di rielaborazione della storia recente da parte della Germania occidentale, che la giovane Teichert, già nota al pubblico di Alexander Kluge come protagonista di un episodio di *Abschied von Gestern*, presenta personalmente all’assemblea di partito dell’SPD ad Amburgo nel 1977. Allo stesso tempo, Kluge compare personalmente nel film dando voce ad un “ginocchio tedesco”, che ha partecipato personalmente alla seconda Guerra mondiale, rimanendo l’unico superstite del corpo a cui era appartenuto, mantenendo viva l’ambiguità fra realtà e finzione.

⁶²⁹ Hegel, G.W.F., *Gesammelte Werke*, Bd.18: *Vorlesungsmanuskripte II (1816-1831)*, Jaeschke, W. (Hg.), Meiner, Hamburg 1995, p. 157.

⁶³⁰ AA.VV., *Alexander Kluge*, TEXT+KRITIK, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, München 2011, p. 77. / La storia non è il fondamento della fortuna, ma piuttosto di un banco di prova al quale viene sacrificata la fortuna dei popoli.

⁶³¹ Von Moltke, J., *The Politics of Feeling: Alexander Kluge on War, Film, and Emotion*, in *Screening War. Perspectives on German Suffering*, a cura di Paul Cooke e Marc Silberman, Camden House, New York 2010, pp. 230-250.

⁶³² *Herrlicher Quatsch*, Der Spiegel, 51/ 1979, p. 144.

Similmente a Müller, l'autore oggetto di questo capitolo non nominerà quasi mai direttamente l'olocausto, se non principalmente nelle interviste⁶³³, contestualizzandosi in un'epoca in cui la stessa espressione artistica è messa in discussione dalla consapevolezza dei recenti eventi storici, che hanno oltrepassato il rappresentabile, come esplica Theodor Adorno in *Minima Moralia*.⁶³⁴

Wenn man sich um krieg nicht kümmert, dann überfällt er uns.⁶³⁵

La guerra, creata dalla mente umana⁶³⁶ in tutta la sua brutalità, nelle sue cause e nelle sue conseguenze, è il fenomeno storico che maggiormente ha occupato, e continua ad occupare, la produzione di Alexander Kluge, come dimostrano due delle sue opere più recenti: *Nachrichten vom Großen Krieg (1914-1918)*, il film documentario del 2014 incentrato su episodi e aneddoti della prima Guerra mondiale legati alla propria famiglia, in cui il regista pone l'accento sulla necessità di approfondire quello che è stato il primo "laboratorio del dolore"⁶³⁷ del ventesimo secolo, retrodatando di fatto l'epicentro del secolo breve dal secondo conflitto mondiale al 1914, e la sua più recente cronaca dei sentimenti, narrata in prima persona, ovvero *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*⁶³⁸.

Kluge scava nella storia con l'ostinazione e l'approccio di un archeologo, avvicinandosi progressivamente e mai direttamente al tema che intende trattare. Il risultato dell'indagine che viene proposto allo spettatore risente indubbiamente dell'influenza del realismo dei *Trümmerfilme*⁶³⁹ dell'immediato dopoguerra, ma ne

⁶³³ A tale riguardo si veda il capitolo successivo, in cui Auschwitz compare all'interno delle interviste tra Müller e Kluge.

⁶³⁴ Adorno, T. W., *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1954, p. 53: "Ma la seconda guerra mondiale è sottratta altrettanto all'esperienza quanto il funzionamento di una macchina ai movimenti del corpo, che si assimila a quello solo in stato di malattia. Come questa guerra non possiede continuità, storia, l'elemento "epico", ma in certo qual modo ricomincia da capo ad ogni fase, così non lascia dietro di sé un ricordo resistente e inconsciamente conservato. Dovunque, ad ogni esplosione, essa ha infranto la pellicola protettiva sotto cui si forma l'esperienza, che è la durata tra l'oblio salutare e il salutare ricordo."

⁶³⁵ *Alexander Kluge über Krieg*, <http://dbate.de/videos/alexander-kluge-ueber-krieg/> "Labor bitterer Erfahrungen" / Trad.: Se non ci si occupa della guerra, ne veniamo sopraffatti.

⁶³⁶ AA.VV., *Alexander Kluge*, TEXT+KRITIK, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, München 2011, p. 77.

⁶³⁷ Ibid.

⁶³⁸ Kluge, A., *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014.

⁶³⁹ Corrente del Cinema tedesco sviluppatasi a partire dal 1946 che, similmente al Neorealismo italiano, ha per oggetto la denuncia, quasi di stampo documentaristico, della povertà e della desolazione lasciata dalla seconda Guerra mondiale.

prende le distanze, differenziandosi sul piano estetico e contenutistico attraverso una forte sperimentazione e la costante commistione tra realtà e finzione.

Il suo intento infatti non è quello di narrare il vero, ma il verosimile, utilizzando personaggi fittizi, e spesso, in particolar modo nel caso delle opere letterarie e cinematografiche, provenienti dalla “proletarische Öffentlichkeit”, come veicolo per addentrarsi nel tema storico reale e per mostrarne i molteplici volti, potendo così esprimere la carica emotiva che esso racchiude rendendolo accettabile per il lettore. Come il regista ripeterà più volte, sia nelle interviste che nelle proprie opere, infatti, l’unica possibilità di rendere la storia rappresentabile e comprensibile è data dal renderla personale, riconducibile al singolo. Negli stessi anni in cui Alexander Kluge e Oskar Negt erano impegnati nella stesura dei propri principali scritti teorici, è lo stesso Heiner Müller a fornire una descrizione di tale approccio nei confronti della letteratura, e dell’arte *tout court*, sulla rivista “Tribüne”⁶⁴⁰, fornendo uno dei primi presupposti al futuro incontro tra i due artisti dell’intervista sulla base della rappresentazione storica:

Es ist die Eigenart der Kunst, Geschichte in der Form von Geschichten wiederzugeben.⁶⁴¹

Come si nota, il metodo utilizzato è in perfetta continuità con la teoria dell’opera aperta, legata ad una fruizione soggettiva, oggetto della prefazione di *Geschichte und Eigensinn*.

Chronik der Gefühle, suddiviso in due volumi di storie verosimili dai corrispettivi titoli di *Basisgeschichten*, ovvero “storie di base”, e *Lebensläufe*⁶⁴², le “storie di vita”, tra le quali, come si vedrà si cela anche la figura di Heiner Müller, rappresenta risultato letterario più completo di questo approccio metodologico.

All’interno dei due volumi la rappresentabilità della seconda guerra mondiale, o quanto meno la resa poetica della tragedia storica, avviene grazie alla scelta del cronista Kluge di analizzare ancora una volta la storia dal particolare, attraverso i *Lebensläufe*, che hanno valenza di *l’exempla*, o, come nota Friedrich Kittler⁶⁴³, similmente ad Erodoto, attraverso il passaggio da *res gestae* a *res narratae*. Nel 1994, è lo stesso drammaturgo di Eppendorf, indubbiamente anche alla luce della collaborazione con Alexander Kluge, a intravedere nella metamorfosi della cronaca storica in opera d’arte l’ultima frontiera dell’arte *tout court*, chiamando implicitamente in causa le varianti di tale approccio in

⁶⁴⁰ Müller, H., *Es ist die Eigenart der Kunst*, in “Tribüne”, 1. 11. 1960, p. 6. e W 8, p. 148.

⁶⁴¹ W 8 p. 148. / Trad.: È una qualità dell’arte rendere la storia sotto forma di storie.

⁶⁴² *Lebensläufe* è anche il titolo del testo in prosa edito nel 1962 che costituisce il debutto letterario di Kluge.

⁶⁴³ AA.VV., *Alexander Kluge*, TEXT+KRITIK, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, München 2011, p. 13.

altre discipline artistiche che non siano la letteratura, immaginando insieme a Frank Raddatz la realizzazione di un *Museum des Lebens*, ovvero un museo della vita, come risposta laica alle piramidi, in cui rendere l'esperienza del dialogo con i morti un macabro *readymade*:

Eigentlich hat jeder Mensch Anspruch darauf, dass sein Leben in dieser Form dokumentiert wird. In einer post-nihilistischen Kultur ist die Dokumentation des Lebens anonymer Personen der zentrale Gegenstand von Kunst.⁶⁴⁴

È dunque proprio a Heiner Müller che il cronista dei sentimenti affida la descrizione di quello che è il suo primo punto di riferimento nella narrazione storica, ovvero Tacito, che, come si vedrà, condivide con entrambi gli *Interviewkünstler* l'attenzione ossessiva verso l'orrore e la brutalità, oltre a rappresentare l'ideale punto di congiunzione tra storia e letteratura:

Was ganz schwer auszumachen ist, ist der Übergang von der Chronik zur Literatur bei Tacitus. Natürlich ist das Literatur. Und das geht bis in den Stil und in die Syntax. Also im Verhältnis zu Livius zum Beispiel, der noch ein reiner Chronist ist, jedenfalls den Gestus des Chronisten hat, ist der Tacitus schon ein Manierist und es ist bei ihm schon wie bei Ovid auch zu sehen: ein Genuss an den Schrecken, die er beschreibt oder auswählt.⁶⁴⁵

Der Luftangriff auf Halberstadt. Am 8. April 1945, scritto nel 1979, a trentaquattro anni dall'attacco aereo che rase al suolo Halberstadt, in cui l'esperienza diretta di Kluge è oggetto della narrazione, costituisce un'esemplare dichiarazione di poetica a tale riguardo, oltre a dare una chiara dimostrazione della difficoltà di rielaborazione individuale degli eventi storici recenti. Già in questo caso, pur trattandosi di una vera e propria "cronaca dei sentimenti", l'autore si mantiene in bilico tra realtà e finzione. Il contenuto infatti, spietato nella descrizione dell'annientamento di ogni singolo *Lebenslauf* nella cittadina sassone al momento dell'attacco aereo, come è lo stesso Kluge a dichiarare, non è vero, ma dettagliatamente verosimile.

⁶⁴⁴ GI 3, p. 224. / Trad.: In realtà ciascuno ha l'ambizione di vedere la propria vita documentata così. In una cultura post-nichilista la documentazione della vita di persone anonime è il principale oggetto dell'arte.

⁶⁴⁵ *In den Ruinen der Moral tätig.* / Trad.: Ciò che è difficile da stabilire in Tacito è il confine tra cronaca e letteratura. Naturalmente è letteratura. Fino allo stile e alla sintassi. Ad esempio, paragonato a Livio, che è ancora un cronista puro, o comunque ha i modi del cronista, Tacito è già un manierista. In lui si trova già, come si riscontra anche in Ovidio, un piacere nei confronti del terrore, per come viene descritto e per come viene scelto.

Il regista di *Macht der Gefühle* (1983), da mettere a confronto con un altro saturnino cronista del ventesimo secolo, ovvero Winfried Georg Sebald⁶⁴⁶, poiché la volontà di dare voce all'ineffabile, riuscendo a tradurre in letteratura lo choc e l'orrore che hanno caratterizzato l'Europa della prima metà del ventesimo secolo, ha costituito il *leitmotiv* della carriera di entrambi, è stato definito dalla critica colui che meglio è stato in grado di indagare e di rappresentare il collegamento tra evento storico, emozione e arte dopo la seconda Guerra mondiale⁶⁴⁷. Ciò è stato reso possibile proprio attraverso il ruolo centrale dei sentimenti del singolo, che permettono all'individuo di recepire e rielaborare un evento storico attraverso la partecipazione emotiva e l'immedesimazione, approccio che molto risente della corrente della *Neue Subjektivität*, che ha caratterizzato la letteratura tedesca degli anni '70.

La narrazione storica attraverso l'esempio del singolo, ovvero la micro-storia, è, non a caso, il tema veicolare della videointervista tra Kluge e uno degli altri principali esponenti del *Neuer Deutscher Film*, ovvero il regista Edgar Reitz⁶⁴⁸. La serie filmica di *Heimat*⁶⁴⁹, che ha per oggetto la storia tedesca del ventesimo secolo, narrata attraverso gli occhi della famiglia Simon, rappresenta la principale cronaca dei sentimenti espressa dal cinema tedesco nel secondo dopoguerra insieme all'opera di Kluge stesso.

Sebbene Alexander Kluge non li ponga sul proprio Olimpo, è difficile immaginare che tale approccio possa completamente prescindere dalle teorie esposte nel 1972 all'interno di *L'anti-Edipo*⁶⁵⁰, in cui Gilles Deleuze e Felix Guattari identificano nell'inconscio una "macchina per produrre", definendo la realtà un collage di macchine⁶⁵¹, che molto ben si prestano come sintesi tra il pensiero filosofico del regista di Halberstadt e la produzione mülleriana. Come si è già accennato riguardo agli scritti autobiografici di Heiner Müller, inoltre, è necessario tenere costantemente aperto il confronto fra la cronaca klugiana in bilico tra storia e letteratura e il primo saggio contenuto in *Critica e Clinica* (1993), "La letteratura e la vita"⁶⁵², in cui Gilles Deleuze delinea il passaggio da ricordo privato ad opera d'arte nel momento in cui questo arriva a

⁶⁴⁶ È altrettanto attraverso il sapiente montaggio di materiale letterario e immagini e l'ellittica quanto onirica narrazione di *exempla* sul confine tra storia e immaginazione che Sebald fonda la propria poetica. È sufficiente citare *Luftkrieg und Literatur* (1997) e *Austerlitz* (2001), una cronaca dei sentimenti narrata, per l'appunto, in forma dialettica, per trovare i più lampanti punti di contatto all'interno dell'opera dei due autori. Un ulteriore tema di grande rilievo, che non trova spazio in questa analisi è l'interpretazione della natura, e in particolar modo del ruolo svolta dall'astronomia, nell'opera di entrambi.

⁶⁴⁷ Von Moltke, A., *Politics of Feeling*, p. 231.

⁶⁴⁸ Kluge, A., dctp 2011. *Alexander Kluge im Gespräch mit Edgar Reitz. Alle Realitäten, die wir schaffen, fangen im Kopf an*: <https://www.youtube.com/watch?v=n2rlkhcJ3Rc>

⁶⁴⁹ Reitz, E., *Heimat*, 1984, 1992, 2004, 2006, 2011.

⁶⁵⁰ Deleuze, G., Guattari, F., *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975.

⁶⁵¹ Ibid., pp. 3-4.

⁶⁵² Deleuze, G., *Critica e clinica*, Cortina Editore, Milano 1996.

coincidere con l'origine e l'obiettivo comune di un popolo futuro, dunque nel momento in cui raggiunge il proprio fine didattico.

Oltre allo stile paragrafico e brutale di Tacito, Kluge cita espressamente come proprio modello di riferimento per le cronache storiche i „Berliner Abendblätter“ di Heinrich von Kleist⁶⁵³, altrettanto frammentari e osteggiati scorci sulla realtà quotidiana berlinese e prussiana del 1810.

Bei mir sollen solche Ausschnitte oder Erzählungen zeigen, wie der Aufeinanderprall von Geschichte und Gefühlen beide beeinflusst. Wobei die Chronik zeigt, dass die Gefühle über Jahrhunderte erstaunlich konstant bleiben.⁶⁵⁴

L'aspetto sul quale il cronista dei sentimenti del ventesimo secolo pone l'attenzione è la supremazia del „Gefühl“ nei confronti della storia, e ancor di più nei confronti della legge, che si evince nell'opera di Kleist, in cui, come sottolinea Luciano Zagari, si avverte „la presenza radicale di un nucleo di „Gefühl esplosivamente autentico“⁶⁵⁵, basti pensare ai momenti di irrazionalità o di momentanea incoscienza che assalgono i suoi personaggi, dal sonnambulismo di Käthchen von Heilbronn alla brutalità con cui Penthesilea, colta da uno stato di trance, arriva a sbranare il cadavere dell'amato Achille. Similmente a quanto esprime il saggio di Luciano Zagari riguardo a Kleist, il concetto di *Gefühl* al centro della poetica di Alexander Kluge è ben lontano dalla mistica romantica e dalla „Empfindung“ pietistica, avvicinandosi invece al „nucleo irrazionale del pensiero“⁶⁵⁶, ovvero all'irruzione improvvisa del sentimento nella razionalità che influisce sull'azione e sulla ricezione dell'individuo.

Inoltre, è necessario ricordare che proprio all'interno dei settantadue numeri dei „Berliner Abendblätter“, pubblicati a un anno dal suicidio e scritti parallelamente al dramma *Prinz Friedrich von Homburg* (1810-1811), Heinrich von Kleist nasconde tra gli aneddoti e la cronaca nera berlinese una vera e propria dichiarazione di poetica, incentrata non a caso sul ruolo della conoscenza, e dunque del sottile confine tra coscienza e irrazionalità nella percezione umana, ovvero *Über das Marionettentheater*, testo che avrà una profonda influenza sul teatro di Heiner Müller.

⁶⁵³ Riguardo al ruolo di Kleist nella poetica di Alexander Kluge si veda il paragrafo dedicato a Kleist nel capitolo „Le interviste tra Heiner Müller e Alexander Kluge“.

⁶⁵⁴ Kluge, A., *Ich liebe das Lakonische*, in „Der Spiegel“, n. 45/2000, pp. 336-340 / Trad.: Per me questi estratti dovrebbero mostrare come lo scontro fra la storia e i sentimenti influenzi entrambi. Sebbene la cronaca dimostri come, a distanza di secoli, i sentimenti rimangano costanti.

⁶⁵⁵ Zagari, L., *Heinrich von Kleist. La rete del linguaggio e l'irruzione dell'evento*, in *Mitologia del segno vivente. Una lettura del Romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 208.

⁶⁵⁶ Ibid.

Considerando la produzione letteraria di Alexander Kluge, la centralità e la rilevanza storica dei sentimenti, definiti, sia come “gli unici veri abitanti delle vite umane”⁶⁵⁷, nella prefazione di *Chronik der Gefühle*, che come l’unica possibilità di influire in modo incisivo sugli eventi storici del presente, appare da subito evidente. Per dimostrarlo, ancora nel 2014, il regista utilizza esempi del quotidiano per ipotizzare un metodo di “Blitzfrieden”, ovvero di “pace-lampo”, incentrato sull’individuo, paragonando l’avvento di una nuova guerra mondiale al divorzio fra due coniugi, scongiurabile grazie al ricongiungimento emotivo⁶⁵⁸. I sentimenti rappresentano dunque per Kluge sia l’oggetto, che l’approccio retorico e il fine educativo assoluto della propria opera, come si avrà modo di osservare ulteriormente e approfonditamente nelle sue videointerviste.

4.3. *Anti-Fernsehen*: l’intervistatore Alexander Kluge

An jedem Kneipentresen entstehen sozusagen Interviews. [...] Und wenn Sie das ernst nehmen, kommen Sie auch zu dem Schluss: die Literatur der Zukunft wird sehr stark dialogischen Charakter haben.⁶⁵⁹

Ogni dialogo, fatta eccezione delle interviste televisive, è da considerarsi letteratura⁶⁶⁰. Tale convinzione accompagna tutt’ora il maggiore *Interviewkünstler* della televisione tedesca del secondo dopoguerra, offrendo la chiave di lettura con la quale è necessario approcciarsi ai suoi lavori presi in esame in questo capitolo.

A partire dal 1984, anno in cui Kluge è passato quasi definitivamente dal cinema alla televisione, le sue modalità produttive hanno subito una profonda evoluzione, grazie anche maggiore fruibilità di nuovi mezzi tecnici, come gli effetti digitali e i registratori magnetici. L’intervista, grazie ai bassi costi e alla rapidità di produzione, oltre alla forte

⁶⁵⁷ Kluge, A., *Chronik der Gefühle*, Bd. I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, p. 7: “Die Gefühle sind die wahren Einwohner der menschlichen Lebensläufe. ... Was Menschen brauchen in ihren Lebensläufen ist ORIENTIERUNG.”

⁶⁵⁸ Kluge, A., *Kluge über Krieg*, <http://dbate.de/videos/alexander-kluge-ueber-krieg/>, Min. 15:41.

⁶⁵⁹ <http://www.planet-interview.de/interviews/alexander-kluge/35330/> Ein Gespräch ist keine PlanWirtschaft. – Interview mit Ralf Krämer, 06. Dezember 2010. /Trad.: Al bancone di ogni birreria, per così dire, possono nascere interviste. [...] E, prendendo per vera questa affermazione, possiamo affermare che la letteratura del futuro ascerà decisamente di carattere dialogico.

⁶⁶⁰ Conversazione con Kluge 27.04.2016.

predisposizione alla manipolazione multimediale, si è imposta da subito come suo principale mezzo espressivo.

Nei primi dodici anni di attività della *dctp* sono state realizzate 950 ore di trasmissione⁶⁶¹ con ritmi di produzione che potrebbero essere definiti come perfettamente coerenti con quelli della società occidentale orientata al consumo oggetto di critica da parte dell'autore stesso. Infatti, se le prime conversazioni mandate in onda da Kluge sono frutto del collage e della manipolazione di girati precedenti, accumulati negli anni, già alla fine degli anni '80 la troupe del regista di Halberstadt girava in media tre o quattro interviste al giorno, pronte a diventare qualcuna in più in occasione di festival o manifestazioni straordinarie⁶⁶².

Negli anni, alle sue domande si sono sottoposte le personalità più disparate, da Michael Haneke a Spike Lee, passando per il filosofo e germanista Joseph Vogl e il cabarettista e jazzista Helge Schneider.

Similmente a quanto si può dire riguardo ai film e alle opere letterarie, lo stile di Alexander Kluge come *Interviewkünstler* è inconfondibile. Come si avrà modo di riscontrare nel caso specifico di Heiner Müller, la maggior parte delle conversazioni vengono riprese in ambientazioni informali, come l'ufficio o la cucina dell'intervistatore stesso a Monaco di Baviera, ristoranti, foyer di teatri e caffè. La sensazione che si vuole trasmettere allo spettatore è quella di assistere ad un dialogo privato tra due conoscenti.

Alla varietà degli intervistati e di *setting* corrispondono temi costanti, oggetto anche delle conversazioni pubbliche che vedono l'intervistatore al di là delle telecamere, ovvero, elencando le macro-categorie, la storia, l'attualità, il mito, il ricordo emotivo, l'analisi politico-sociale, l'arte e la filosofia.

Altrettanto costante e caratteristico, quanto fedele alla propria poetica, risulta essere il format di intervista che l'autore intende realizzare, al quale potrebbe essere attribuito il nome di "*Gegen-Interview*", ovvero "anti-intervista".

Ancora una volta l'autore di *Geschichte und Eigensinn* scuote lo spettatore sottoponendogli un prodotto in cui giornalismo e arte, realtà e finzione si compenetrano sapientemente, rendendo i parametri di classificazione volutamente non identificabili, allo scopo di provocare in lui una reazione. Come si è precedentemente detto, oltre all'esperimento artistico, Kluge vede nel proprio modello di "*Anti-Fernsehen*" un preciso intento didattico. L'intervistato, spesso, come sottolinea Matthias Uecker⁶⁶³, selezionato come "esperto" della materia scelta come oggetto della conversazione, a rimarcare la

⁶⁶¹ Schulte, C., *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkam Verlag, Frankfurt am Main 2002, p. 21.

⁶⁶² Ibid., p. 22.

⁶⁶³ Ibid., p. 113.

valenza scientifica, svolge infatti il ruolo di tramite fra esperienza personale e storia universale.

Also für mich ist ja der Verstand nur dann brauchbar, wenn er eine zugespitzte Form, eine intensive Form von Gefühl ist.⁶⁶⁴

Partendo da tale dichiarazione dell'intervistatore, le conversazioni pubbliche nascono dunque con il preciso intento di stimolare il pensiero attraverso la connessione emotiva, sia con l'interlocutore, che con il pubblico.

Matthias Heybrock, facendo un'analisi di un prototipo di videointervista di Alexander Kluge, ne descrive dettagliatamente la tecnica e l'impostazione, illustrando da un lato la vicinanza tra questo genere artistico e il cinematografo, e dall'altro, mettendo in risalto quello che Negt chiama il "dotto socratico", ovvero la capacità maieutica e il procedere quasi psicoanalitico di Kluge intervistatore, che riporta sempre l'attenzione sul proprio interlocutore, spostando ostinatamente il piano della conversazione dalla sfera pubblica a quella privata e rendendo il tema dell'intervista un ulteriore *Lebenslauf*:

Berühmt geworden sind die Interviews. Die meiste Zeit ist dabei der Gesprächspartner im Bild zu sehen, von Kluge hört man nur die Stimme. Sie klingt sanft, aber bestimmt, und die leicht hastig gesprochenen Sätze schließen jeweils mit einem gejamten ‚Ja...?‘ ab. Schon allein wegen der angenehmen Diktion nickt man vor dem Bildschirm beifällig mit dem Kopf. Mit dem regelmäßigen, neugierigen, ‚Wenn Sie mir das beschreiben würden...‘ entlockt er seinen Interviewpartnern seine Geschichten. Kluge fragt nach Lebensläufen, Fallberichten, Momentaufnahmen, historischen Sternstunden. Immer interessieren ihm die Begleitumstände: ‚Was hatten Sie gefrühstückt?‘, ‚Wie war das Wetter?‘ [...] Die Frageweise hat deutlich filmische Qualität, sie beginnt mit dem Establishing Shot und wechselt dann rhythmisch die Einstellungsgrößen: Nah, Halbnah, Details. Sie montiert Parallelhandlungen, verknüpft oder dehnt die Zeit und macht aus einem Bericht einen spannenden Krimi.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Wittlich, A., *Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang*, in "Der Spiegel", 39/1983, p. 227/ Trad.: Per me l'intelletto è utile unicamente quando è una forma affinata, intensificata, di sentimento.

⁶⁶⁵ Heybrock, M., *Kluge in der Zirkuskuppel. Ratsam*, 11.05.1998: <http://www.tagesanzeiger.ch/archiv/98mai/980511/121608.HTM> / Trad.: Famose sono le interviste. Per la maggior parte del tempo sullo schermo vediamo l'interlocutore, di Kluge sentiamo solo la voce. Ha un suono morbido, ma determinato, e le frasi pronunciate con una lieve fretta si concludono spesso con un sospirato "si?". Anche solo per la dizione rilassata, ci si ritrova ad annuire davanti allo schermo. Con il canonico e curioso "se mi dovesse descrivere..." strappa agli interlocutori le loro storie. Kluge pone domande sui percorsi di vita, su eventi e momenti precisi, e grandi episodi storici. Ad interessarlo sono sempre le circostanze. "Cosa aveva mangiato a colazione?", "Com'era il tempo?" Il metodo con cui vengono poste le domande ha indubbiamente un che di filmico; si comincia con l'establishing shot e si procede ritmicamente nel cambiare le dimensioni del campo visivo: vicino, medium shot, dettaglio. Trame parallele vengono montate, il tempo si dilata e si accorcia, e una relazione viene resa un giallo avvincente.

Kluge, in effetti, non conduce l'intervista, ma accompagna socraticamente il pensiero nel suo autonomo svilupparsi. La tensione e il progressivo approfondimento a cui si riferisce Heybrock vengono mantenuti grazie all'inarrestabile e ostinata concentrazione sulla parola. La tecnica maieutica appena descritta è chiaramente riconducibile all'approccio "archeologico" nei confronti della storia. In questo caso è la storia come singolo *Lebenslauf* ad essere portata alla luce lentamente, con un progressivo e determinato approfondimento.

Infatti, come afferma Seeßlen analizzando la tecnica dell'*Interviewkünstler* Kluge, le sue conversazioni pubbliche sono in primo luogo da intendersi come un'ulteriore dimostrazione di *Eigensinn*, sia sul piano estetico che teorico, in cui l'ostinata curiosità dell'intervistatore porta in primo luogo alla presa di coscienza da parte dell'intervistato:

So sind Kluges Interviews auch Vorschläge, den Eigen-Sinn ästhetischer und theoretischer Produktion zu respektieren, ohne deswegen auf »Öffentlichkeit« zu verzichten. Die Inszenierung dieses lebenden Widerspruchs muß beides zugleich sein: entwaffnend einfach und dynamisch komplex. Die Idee der »sanften Neugier« als Struktur der Kommunikation produziert also vorerst einmal »Selbstbewußtsein«. ⁶⁶⁶

Il compito dell'intervistatore, similmente a quanto affermato nell'introduzione di *Geschichte und Eigensinn* è dunque quello di indurre l'interlocutore alla riflessione e di favorire la nascita di libere associazioni di pensiero, che attingono al vissuto personale.

Come afferma lo stesso regista di Halberstadt, infatti, nel suo caso specifico, tra *Interview* e *Gespräch*, ovvero tra intervista e conversazione, non vi è alcuna differenza. Si tratta di un'unica forma espressiva, ovvero il dialogo, che affonda le proprie radici negli albori della presenza umana sulla terra e costituisce a tutti gli effetti una forma d'arte, con una propria lirica e una propria poetica:

[Das Interview] gehört zur Poetik. Homer war erst mündlich. Es ist eine Authentische literarische Form. ⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Schulte, C., *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, p. 137. / Trad.: Le interviste di Kluge sono anche un incoraggiamento a rispettare la percezione soggettiva della produzione estetica e teorica, senza per questo rinunciare alla dimensione pubblica. La rappresentazione di questa contraddizione vivente deve riuscire ad essere entrambe: estremamente semplice e dinamicamente complessa. L'idea della "mite curiosità" come struttura della comunicazione produce innanzi tutto consapevolezza di sé.

⁶⁶⁷ Alexander Kluge sulla definizione di intervista nella nostra conversazione del 27.04.2016. / Trad.: L'intervista è una forma poetica. Omero è innanzi tutto oralità. L'intervista è un'autentica forma letteraria.

Inoltre, a differenza di quanto accade nel cinema e nel teatro, in cui chi vi prende parte ha un ruolo attivo, più o meno prestabilito e incentrato sul proprio copione, il dialogo, con il proprio ritmo e la propria, anche parziale, spontaneità, permette quella che Alexander Kluge definisce come “*Senkung der Ich-Schranke*”⁶⁶⁸, ovvero l’abbandono dell’individualità a favore del pensiero condiviso.

È sotto queste premesse che l’*Interviewkünstler* chiama ancora una volta in causa Heinrich von Kleist nel fondare un nuovo modello di dialogo filosofico multimediale, che risulterà essere la definitiva e più completa messa in pratica degli studi contenuti in *Der unterschätzte Mensch*:

Die Gedanken entstehen, wie Kleist sagt, beim Reden. Und das Genre des Interviews, des Gesprächs, ist ja eines der schlagendsten die es gibt, weil es dialogförmig ist und nicht der Monolog eines Autors.⁶⁶⁹

Troviamo dunque conferma di come l’intervista sia per Kluge il naturale prosieguito dei saggi teorici e la forma espressiva meglio in grado di rappresentare la sua poetica, nonché il perfetto punto di contatto tra storia e arte. Inoltre, è soltanto attraverso la dialettica che è possibile esprimere la contrapposizione tra media utilizzato e contenuto, realtà e finzione, avanguardia e tradizione.

È però necessario considerare che, a differenza di quanto accade nei film e nelle opere letterarie, nel caso della conversazione pubblica, la dialettica e la kleistiana *allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*⁶⁷⁰ vengono esercitate contemporaneamente su due piani distinti, che vedono come protagonisti, nel primo caso, i due interlocutori, e nel secondo coinvolgono, quello che abbiamo precedentemente definito il terzo assente, ovvero lo spettatore e fruitore del dialogo stesso, altrettanto coinvolto nel processo maieutico. Per rendere possibile tale processo, l’intervistatore, secondo Alexander Kluge, deve necessariamente annullarsi e limitare i propri interventi al minimo indispensabile per la conduzione del dialogo.

In un contesto come quello della videointervista in cui la mimica e la gestualità svolgono una funzione di importanza paragonabile al contenuto della conversazione

⁶⁶⁸ Ibid. Si veda anche: <http://www.planet-interview.de/interviews/alexander-kluge/35330/>

⁶⁶⁹ Kluge, A., *Ein Gespräch ist keine Planwirtschaft*. – Interview mit Ralf Krämer, 06. Dezember 2010, <http://www.planet-interview.de/interviews/alexander-kluge/35330/> Trad.: I pensieri nascono, seguendo Kleist, parlando. E il genere dell’intervista, della conversazione, è uno dei più efficaci, perché avviene in forma di dialogo e non di monologo di un autore.

⁶⁷⁰ Kleist, H. von, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, pp. 3422-3423.

stesso, l'intervistatore lascia il ruolo performativo all'intervistato, nega la propria presenza allo spettatore, non viene quasi mai inquadrato, resta una pacata voce fuoricampo, apparentemente priva di emozioni. Il dialogo, dai toni moderati, in cui intervistatore e intervistato rispettano sempre i propri turni di parola e l'intervistatore non si sbilancia in commenti, ma si limita a tenere le fila della conversazione mettendo in risalto gli aspetti più salienti, assume lentamente i toni di una seduta terapeutica, in cui chi pone le domande si annulla, ponendosi come specchio per il proprio paziente. Sarà lo stesso regista a dire anni più tardi:

Ich sitze im Schatten, wenn ich ein Interview führe, die Kamera nimmt mich nie ins Bild. Ich konzentriere mich ganz aufs Gegenüber. [...] Und ein riskantes Gespräch, das ist nicht das offensive, in dem man beleidigt, sondern ein Gespräch, das die Ich-Schranke senkt. In ihm reden zwei nicht zum Fenster raus, nicht mit ihrer normalen "Ich-Trompete". In so einem Interview begeben sich die beiden Gesprächspartner wirklich auf eine dritte Plattform, wo sich zwischen ihnen etwas erklärt.⁶⁷¹

Se precedentemente si è assimilato al metodo archeologico l'approccio del Kluge cronista, tale definizione è valida anche per la sua tecnica di *Interviewkünstler*. Similmente all'archeologo, che si avvicina gradualmente all'area d'interesse dello scavo, Kluge pone raramente domande dirette sul tema che vuole realmente indagare, ma procede progressivamente, dalla distanza, avvicinandosi all'obiettivo attraverso domande apparentemente non inerenti. Nel dialogo produttivo, inoltre, nessuno dei due interlocutori deve prevalere, i toni devono mantenersi pacati e il piano della conversazione deve mantenersi neutro, aspetto che non troverà facile la messa in pratica nelle conversazioni con il titano Müller, che, pur dimostrandosi collaborativo e profondamente legato al proprio intervistatore, non potrà fare a meno di indossare la maschera di *Querdenker* tenebroso e irriverente per la quale era già noto al pubblico della Germania occidentale.

D'altro canto, i due artisti dell'intervista si trovano di comune accordo su quello che deve essere il rapporto tra il video e la rappresentazione del reale. *Mich interessiert die Verarbeitung von Realität*⁶⁷² è il titolo con cui è stata pubblicata la conversazione del

⁶⁷¹ <http://www.planet-interview.de/interviews/alexander-kluge/35330/> Ein Gespräch ist keine PlanWirtschaft. – IntervieW mit Ralf Krämer 06. Dezember 2010. / Trad.: Quando conduco un'intervista mi siedo nell'ombra, la telecamera non mi inquadra mai. Mi concentro totalmente su chi ho davanti a me [...] e una conversazione emozionante non è quella offensiva, in cui qualcuno viene ferito, ma una conversazione abbassa i confini dell'io. In quest'ultima non abbiamo due persone che parlano alla finestra, rivolte verso l'esterno, ognuna ribadendo ai quattro venti il proprio io con la tromba, come di consueto. In questo tipo di conversazione entrambi gli interlocutori si muovono su una piattaforma, sulla quale qualcosa fra di loro viene chiarito.

⁶⁷² W 10, pp. 158-167.

1981 tra Heiner Müller e il regista Haroun Farocki, incentrata sulla rappresentazione del reale nel cinema e nella televisione occidentale, e in particolar modo di oltre oceano, e l'impossibilità di portare un vero ritratto della quotidianità sugli schermi della DDR. La descrizione più chiara di quello che deve essere il rapporto fra arte e realtà, tenendo in considerazione la ricezione da parte del "terzo assente", ovvero il pubblico, viene fornita da Müller proprio in una conversazione con Alexander Kluge, in cui il drammaturgo della DDR fornisce la propria definizione di *freie Zusammenhänge*, che molto ricorda la prefazione di *Geschichte und Eigensinn* e la rivendicazione della partecipazione attiva da parte dei recipienti:

Die Realität kann man nur sehen, wenn man sie in Teile zerlegt, in Segmente. Wenn jeder Zuschauer bewegt wird, die Teile neu zusammensetzen, wird sie zu seiner eigenen Realität, auch in Verbindung mit der eigenen Traumrealität.⁶⁷³

Da tale affermazione si evince un ulteriore aspetto che, ancor più dell'opera di Heiner Müller, caratterizza quella del suo interlocutore, ovvero l'inevitabile quanto determinata soggettività dell'esperienza del reale, che il regista di Halberstadt pone come centrale sia nei propri film che nelle proprie interviste. In entrambi gli autori tale soggettività viene rappresentata in primo luogo attraverso il conflitto e il capovolgimento della prospettiva. All'interno della produzione mülleriana, ne sono un esempio il protagonista di *Philoktet* (1964), che pone l'esigenza del singolo come lacuna all'interno del sistema sociale; la scelta narrativa operata da Müller in *Der Findling*, in cui il punto di vista viene ribaltato rispetto alla versione originale kleistiana, ponendo al centro dell'attenzione la versione del figlio ribelle.

È proprio la rielaborazione della realtà, già rivendicata da Kluge come regista e scrittore agli esordi, che costituisce il perno attorno al quale ruota l'intera produzione come intervistatore.

Per essere compreso a pieno, infatti, il format dell'"anti-intervista" ha bisogno di vedere chiariti altri due determinanti aspetti della poetica di Kluge, ovvero la tecnica di montaggio e il labile confine tra realtà e finzione, non privo di ironia, posto alla base delle proprie opere.

Ein gutes Drittel oder Viertel meiner Sendungen bestehet inzwischen aus "Fake". Wenn man keine Witze machen darf, mach es keinen Spaß. Und wenn es mir keinen Spaß

⁶⁷³ *Herzönigin am jüngsten Tag*. / Trad.: La realtà è visibile soltanto se divisa in parti, in segmenti. Se ogni spettatore viene incoraggiato a ricomporre le parti, diviene una realtà individuale, connessa anche alla realtà onirica di ognuno.

macht, denn macht es auch den Zuschauern keinen Spaß.⁶⁷⁴

Come si è già affrontato, l'intera opera del cronista dei sentimenti è da considerarsi in bilico tra realtà e finzione. Ciò avviene al livello macrostrutturale e programmatico, attraverso la dichiarazione di intenti di porsi come modello per una formula di anti-televisione e di "saggio teorico aperto", e al livello microstrutturale nella realizzazione stessa di opere non ascrivibili a un genere testuale, come la biografia, la cronaca giornalistica e il dossier storiografico di invenzione.

Per quanto riguarda il format della videointervista, è necessario considerare che già dagli anni '60 il regista di Halberstadt si confrontava con il genere della conversazione pubblica attraverso le cosiddette "Fake-Interviews", ovvero delle interviste fittizie.

Uno dei primi casi da annoverare è lo stesso film manifesto *Abschied von Gestern* (1966), nel quale vengono utilizzati estratti di interviste deliberatamente false e improvvisate, girate con l'aiuto di Alfred Edel, figura destinata a comparire spesso al fianco di Kluge anche negli anni delle produzioni televisive. In seguito la tecnica della falsa intervista verrà ripresa nelle prime trasmissioni della dctp, in cui un amico del padre del regista interpreterà il ruolo di Erich Komorowski, un ufficiale della Stasi⁶⁷⁵.

In questo caso l'esperimento didattico del regista si basa sull'apparente inganno dello spettatore, arrivando a creare una tensione e la necessità di un coinvolgimento ulteriore da parte dei recipienti, obbligati a confrontarsi continuamente con, riprendendo le parole di Baudrillard, la "simulazione" mediatica, dovendo di volta in volta interrogarsi e scegliere quali contenuti siano da valutarsi come reali e quali siano fittizi. Ciò avviene dunque ancora una volta attraverso l'autoaffermazione del singolo, che costruisce una realtà, soggettiva, attraverso la libera scelta.

È solo a partire dalla fine degli anni '80, e in particolar modo nel ventennio successivo, contestualmente all'affermarsi dei programmi televisivi, che le "Fake-Interviews" diventeranno vere e proprie *Kunstinterviews*, ovvero interviste artistiche, dichiaratamente false e apertamente irrealizzabili nella realtà, a tema prevalentemente

⁶⁷⁴ Schulte, C., *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkam Verlag, Frankfurt am Main 2002, p. 24. / Trad.: Un buon terzo o quarto delle mie trasmissioni è un "fake". Se non si può scherzare non c'è divertimento. E se non mi diverto, allora non si diverte neanche lo spettatore.

⁶⁷⁵ Ibid.

storico. Come sottolinea Jens Ruchatz⁶⁷⁶, che definisce questa specifica categoria delle interviste di Kluge come “Post-Interviews”, è proprio in questo contesto che, anche dal punto di vista scientifico, il regista di Halberstadt dà prova della propria abilità, dimostrandosi il massimo artista dell’intervista della televisione tedesca e rendendo il proprio format una mise en abyme della conversazione pubblica stessa.

Nelle interviste di Kluge, il linguaggio e il format stesso dell’intervista costituiscono il fulcro dell’intervista stessa, rendendo il processo dialogico che si svolge davanti alle telecamere l’unico elemento di realtà effettivamente individuabile. Attraverso la contemporanea manipolazione e distorsione, sia della realtà narrata che del mezzo espressivo stesso, egli non solo crea il genere della meta-intervista, ma riesce dunque meglio di chiunque altro a definire le coordinate dell’intervista come genere testuale.

Interviews, die, *indem* sie Interviews sind, die Strukturen und Bedingungen des Interviews thematisieren. Während der journalistische Diskurs zum Interview von Anfang an mehr oder minder stabile Annahmen über die Informativität, Authentizität und Transparenz des Interviews produziert und verteidigt, stellen solche Post-Interviews den prominentesten Ort dar, an dem eine alternative Sichtweise auf die Gattung entwickelt und die hochgradige Konstruiertheit des Interviews offenbar wird. Post-Interviews thematisieren das Interview von innen, nicht von außen, insofern arbeiten sie mehr dekonstruktiv als kritisch.⁶⁷⁷

I protagonisti delle “interviste impossibili” sono principalmente gli attori Helge Schneider e Peter Berling, che interpretano di volta in volta personaggi storici immaginari, portando alla luce la pungente vena ironica di Alexander Kluge, che in questo contesto è chiamato di volta in volta ad intervistare personalità come la guardia del corpo di Hitler, dal nome non casuale di Manfred Pichota, o l’astronauta Paul Newman, e a commentare scoperte sensazionali come il Vangelo di Giuda, considerato non come traditore, ma come colui che ha permesso la realizzazione del piano di Cristo, tenuto nascosto ai fedeli in quanto “unico evangelista che si è permesso di criticare apertamente i discepoli”⁶⁷⁸. Come si approfondirà nel capitolo successivo, nell’esempio appena citato

⁶⁷⁶ Ruchatz, J., *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews*, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, München 2014, p. 3.

⁶⁷⁷ Ibid. / Trad.: Le interviste che, come interviste, hanno come tema centrale le strutture e le caratteristiche dell’intervista. Se il dibattito sull’intervista in ambito giornalistico ha sempre più o meno considerato l’informazione, l’autenticità e la trasparenza prodotte e rivendicate dall’intervista, queste post-interviste rappresentano un contesto privilegiato, in cui si sviluppa un punto di vista diverso riguardo a questo genere e viene palesato il massimo grado di artefazione dell’intervista stessa. Le post-interviste tematizzano l’intervista dall’interno, non dall’esterno, e così facendo hanno un impatto ben più decostruttivo che critico.

⁶⁷⁸ *Alexander Kluge und Peter Berling*, <https://www.youtube.com/Watch?v=yJpBXpztW2o>

è chiaramente riconoscibile l'ironico quanto spiazzante ribaltamento di prospettiva, di tabù e di valori che caratterizza le laconiche risposte di Heiner Müller intervistato.

D'altro canto, nel contesto di quello che può essere definito un "anti-dossier storico", la valenza artistica e performativa viene alimentata da Kluge attraverso l'improvvisazione degli attori intervistati:

Das Witzige ist ja, dass sich sowohl Helge Schneider aber auch Peter Berling vorher einfach nicht festlegen lassen. Da kann ich lange reden, die werden mit mir nicht besprechen, was ich mir vorgenommen haben. Also wissen sie nicht, was ich frage, und sie wissen nicht, was ich antworte.⁶⁷⁹

Il principio applicato è rintracciabile già in ciò che Kluge scriveva nel 1962 nella prefazione del suo debutto da cronista storico, *Lebensläufe*, e risulta ancora applicabile a *Chronik der Gefühle*, oltre che perfettamente calzante riguardo alle interviste:

Es kommt mir auf eine Art Geschichtsschreibung an. Diese Geschichtsschreibung muß nicht wahr in den Einzelheiten sein, aber sie muß die Proportionen richtig wiedergeben.⁶⁸⁰

Ciò che viene narrato non deve necessariamente essere vero, ma rendere le proporzioni storiche degli eventi. È in base a questo principio che il regista ha la possibilità di creare realtà alternative offrendo allo spettatore spunti di riflessione dalle infinite concatenazioni possibili.

La sottile linea di confine tra documentazione e finzione⁶⁸¹ si esprime, come anticipato, anche attraverso la manipolazione tecnica del materiale, ovvero attraverso la tecnica il montaggio e la tecnica del collage, che rappresentano una costante nella poetica del regista di Halberstadt, già presente sia nei film, che nei testi letterari. Ne sono esempi fondamentali il documentario-collage *Die Macht der Gefühle* (1983) e il già citato *Chronik der Gefühle*⁶⁸², in cui le immagini allegate al testo sono da considerarsi come

⁶⁷⁹ <http://www.planet-interview.de/interviews/alexander-kluge/35330/> Ein Gespräch ist keine Planwirtschaft. – Interview mit Ralf Krämer 06. Dezember 2010./ Trad.: L'aspetto divertente è che sia Helge Schneider che Peter Berling non si lasciano indirizzare da prima. Posso parlare a lungo, ma loro non discutono con me riguardo a cosa ho in mente. Quindi non sanno cosa chiederò e non sanno cosa risponderò.

⁶⁸⁰ Kluge, A., *Kurze Prozesse* in "Der Spiegel" 49/1962, pp. 118-120./ Trad.: Diventa una specie di storiografia. Questa storiografia non deve essere vera nei suoi singoli elementi, ma deve rendere correttamente le proporzioni.

⁶⁸¹ Ibid., Kluge: Breite Teile der Realität sind eben nicht real. Und breite Teile der Romane enthalten Dokumente.

⁶⁸² È da notare come tale tecnica, con stessa modalità e finalità, sia stata ripresa proprio da W. G. Sebald, che, come dimostrano le sue stesse dichiarazioni e i seminari da lui tenuti nella seconda metà degli anni '80, può sotto alcuni aspetti essere considerato a pieno titolo un epigono di

parte integrante della narrazione stessa, oltre all'apparato iconografico di *Geschichte und Eigensinn*.

Come sottolinea Simone Costagli⁶⁸³ nel saggio dedicato a *Chronik der Gefühle*, l'opera-cantiere⁶⁸⁴ di Alexander Kluge prevede due funzioni antagoniste, entrambe risolte nella dialettica tra autore e spettatore. La prima viene esercitata dal fruitore, che implicitamente riassume nella propria mente il materiale disorganico che gli viene sottoposto, nel tentativo di dare nuova linearità e coerenza. D'altro canto, l'autore esercita una forza antitetica a tale processo, lavorando sulla scomposizione.

Il collage è per il regista di Halberstadt la massima espressione della sopra citata

Kategorie des Zusammenhangs:

Ich bin der Meinung, dass die wirkliche Qualität eines Autors in der Aufmerksamkeit liegt, durch er aus der Vielfalt gesellschaftlicher Phänomene *ein* Bild herauswählt, das dann wie ein Kristallgitter funktioniert. Um dieses Kristallgitter, die ursprüngliche *idée fixe*, kristallisiert jetzt ein ganzer Zusammenhang.⁶⁸⁵

Potremmo dunque affermare che la cosiddetta *idée fixe* è data dal frammento testuale, aspetto che avvicina Kluge alla poetica fondata sulla ricontestualizzazione di *Material* di Heiner Müller. Se nel caso dell'autore di *Hamletmaschine*, tale pratica comporta il raggiungimento di un nuovo significato conferito alle, più o meno celate, citazioni, estrapolate dalla fonte originale e inserite in contesti estranei, la manipolazione testuale serve al regista di *Macht der Gefühle* per creare delle dissociazioni emotive dall'effetto straniante, ulteriore stimolo nei confronti dello spettatore e ulteriore obbligo all'interpretazione individuale.

Matthias Uecker pone l'accento sull'importanza del mezzo audiovisivo per il concetto di autenticità di Alexander Kluge. Come si è precedentemente detto, è proprio del mezzo audiovisivo, e dunque anche della videointervista, il presentare come concreta

Alexander Kluge. Per approfondire, si veda Von Moltke, J., *The Politics of Feeling: Alexander Kluge on War, Film, and Emotion*, in *Screening War. Perspectives on German Suffering*, a cura di Paul Cooke e Marc Silberman, Camden House, New York 2010, p. 235.

⁶⁸³ Costagli, S., *Chronik der Gefühle di Alexander Kluge: una «ungeheure* *Geschichtensammlung*», in: "Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" Sezione Germanica", N. S. XII, 1, 2002, p. 220 e ss.

⁶⁸⁴ Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am Main 1974, p. 220.

⁶⁸⁵ Gregor, U., *Interview mit Alexander Kluge*, in *Herzog, Kluge, Straub*, München-Wien 1976, p.157 / Trad.: Credo che la vera qualità di un autore sia nell'attenzione con cui, all'interno della moltitudine di fenomeni sociali, egli ne scelga uno, che poi funziona come una rete di cristallo. Intorno a questa rete di cristallo, l'*idée fixe* originale, si cristallizzano i collegamenti.

e immediata una realtà lungamente pianificata e sottoposta a numerosi interventi di manipolazione.

Se il collage è da considerarsi nell'opera di Kluge come un ulteriore invito didattico alla libera associazione di pensiero, attraverso l'accostamento di immagini, musica e testo, che provocano nello spettatore un effetto sinestetico, è infatti altrettanto necessario sottolineare ancora come tale tecnica compromette, almeno apparentemente, l'intento informativo della conversazione.

Einerseits gehen Kluges Programme unverkennbar von einem etablierten und für das Medium zentralen Genre aus, bewegen sich also innerhalb des üblichen Fernseh-Rahmens. Andererseits kann man durchaus behaupten, dass Kluge Magazin und Interview solcher Art umfunktioniert, dass seine Produktionen zugleich in den Kontext seinen früheren, literarischen und cinematischen Aktivitäten gestellt werden müssen, deren Impuls gerade die Subversion etablierter Medien-Dispositive war. Von zentraler Bedeutung ist Kluges Begriff der Authentizität, der zwar mit den Mitteln des jeweiligen Mediums, aber gegen seine Konventionen realisiert werden muss.⁶⁸⁶

Come si è detto, il concetto di autenticità viene minato alla base dal montaggio stesso delle videointerviste. Le sequenze di dialogo vengono infatti interrotte e ritmate da collage di testi in sovraimpressione, immagini montate in negativo, video-sequenze e animazioni accomunati dall'impatto straniante e non necessariamente collegati direttamente al tema della conversazione, che divengono parte integrante dell'intervista stessa. Come sottolinea Bernd Stiegler⁶⁸⁷ attraverso il montaggio si creano non immagini, ma spazi per l'epifania e, allo stesso tempo, come sostiene lo stesso Kluge:

Das Reale steckt längst in den Dekorationen.⁶⁸⁸

Un'altra ragione del montaggio è prettamente tecnica e strettamente legata agli studi e alla provenienza dal mondo del cinema del produttore televisivo. Alexander Kluge, giovane assistente di Fritz Lang, non perde mai di vista infatti gli albori del

⁶⁸⁶ Uecker, M., (Hg.), *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, Marburg 2000, p. 113 / Trad.: Da un lato i programmi di Kluge si sviluppano inequivocabilmente a partire da un genere stabilito e centrale per il medium, perciò rientrano nella cornice televisiva. D'altro canto, si può affermare che nel caso dei format e delle interviste di Kluge si crea una disfunzione; che le sue produzioni devono essere contestualizzate anche nell'ambito delle sue attività letterarie e cinematografiche precedenti, il cui impulso era proprio quello di sovvertire i dispositivi mediatici prestabiliti. Centrale è il concetto di autenticità proposto da Kluge, realizzato grazie ai mezzi del medium utilizzato, ma contro le sue convenzioni.

⁶⁸⁷ AA.VV., Alexander Kluge, *TEXT+KRITIK*, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85/86, München 2011, pp. 52-57.

⁶⁸⁸ Kluge, A., *Geschichten vom Kino*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, p. 109 / Trad.: La realtà è nascosta in gran parte nelle decorazioni.

cinematografo, dove il contrasto tra onirico e reale ha un effetto destabilizzante, generando inquietudine e interrogativi negli spettatori, basti pensare all'avanguardia surrealista. È proprio nel surrealismo, e in particolar modo in Jean-Luc Godard⁶⁸⁹, che Kluge riconosce la perfetta creazione di spazi per l'epifania. Inoltre, l'intervista con Heiner Müller, *Rom, fern wie der Mond*, costituita da un montaggio di frammenti tratti più interviste e arricchita da un collage di immagini apertamente dedicato a George Méliès ne è una perfetta esemplificazione.

4.4. “Zwei Personen, die gemeinsam denken”⁶⁹⁰: Le interviste tra Heiner Müller e Alexander Kluge

Zu dem Material gehört auch der Autor, also mit seiner ganzen Psychologie, oder was immer, und Biographie.

(Heiner Müller)⁶⁹¹

Ich fühle mich nur wichtig im Zusammenhang mit anderen Menschen. Deshalb sieht man mir ja auch bei meinen Fernseh-Interviews so gut wie nie ins Gesicht.

(Alexander Kluge)⁶⁹²

Nel panorama delle innumerevoli interviste rilasciate negli anni da Heiner Müller, i dialoghi con il regista di Halberstadt si distinguono per la loro unicità sia sul piano contenutistico che formale e rappresentano l'unico caso in cui è possibile affermare con certezza che il materiale proposto al pubblico è un'opera d'arte, da intendersi sia

⁶⁸⁹ *Trauerrede*, min 29:54. <https://www.youtube.com/watch?v=OOI1WPNx9zQ>. Godard ha raggiunto l'apice della propria poetica, e dell'unione tra *Kunst* e *Eigensinn* inserendo nel montaggio di un proprio film un minuto di schermo nero, obbligando così gli spettatori “ad ascoltare il proprio respiro e a prendere nuovamente coscienza di se stessi”. Tale aspetto affascinava sia Kluge che Müller. Si veda a tale proposito l'intervista con Daniel Crone *Fünf Minuten Schwarzfilm* (GI 2, p. 137).

⁶⁹⁰ Alexander Kluge riguardo alle conversazioni con Heiner Müller nella nostra conversazione del 27.04.2016.

⁶⁹¹ MP3, n. 3./ Trad.: Al materiale appartiene anche l'autore, dunque con tutta la sua psicologia e anche con la sua biografia.

⁶⁹² Kluge, A., *Ich liebe das Lakonische*, in “Der Spiegel”, n. 45/2000, pp. 336-340./ Trad.: mi sento importante solo in relazione con altre persone, per questo nelle mie interviste non mi si vede quasi mai in volto.

come “espressione della creatività umana”, che nell’accezione di “finzione”. Tale peculiarità ha trovato riscontro anche nella ricezione delle *Kunstinterviews* oggetto di questo capitolo, considerate al pari di una vera e propria pièce teatrale del drammaturgo di Eppendorf, tanto da essere state messe in scena per ben due volte⁶⁹³ tra gli anni '90 e il 2016 e da essere tutt’oggi, insieme a *Hamletmaschine*, una delle opere di maggior interesse per il pubblico anche in ambito letterario. Alla luce di quanto si è visto riguardo alla sfaccettata poetica di Heiner Müller e di Alexander Kluge, la serie di interviste che andiamo ad approfondire può infatti essere considerata come un’opera scritta a quattro mani dai due *Interviewkünstler*, interconnessa e allo stesso tempo indipendente, sia nella forma che nei contenuti, dalla produzione letteraria di entrambi.

Se tali considerazioni sottolineano il particolare interesse che il coprus di interviste suscita dal punto di vista estetico, linguistico e letterario, farne un’analisi dal punto di vista storico e sociologico risulta essere altrettanto rilevante. Come si approfondirà nel corso del capitolo, infatti, è necessario tenere presente come l’opera oggetto di questo lavoro sia stata pensata per un pubblico televisivo della BRD, al quale viene presentata la vita e l’opera dell’oscuro e provocatorio drammaturgo della DDR, un osservatore esterno della realtà occidentale, portavoce allo stesso tempo dei valori socialisti, di un modello sociale anticonsumista, del recupero mito e dei classici, oltre che esempio vivente della travagliata storia tedesca contemporanea e implicito stimolo al conflitto e al confronto.

Tutte le conversazioni avvenute tra il 1986 e il 1995 tra Heiner Müller e Alexander Kluge sono state filmate. Secondo le stime approssimate dello stesso Kluge, il materiale girato, dal quale sono state montate le circa ventitré⁶⁹⁴ interviste mandate in onda sul canale privato RTL nei programmi 10 TO 11 e PRIMETIME tra il 1989 e il 2012⁶⁹⁵, è di circa 400 ore⁶⁹⁶. Una selezione di diciassette conversazioni è stata pubblicata, in seguito a numerosi tagli e manipolazioni⁶⁹⁷, in forma scritta,

⁶⁹³ Per la prima volta nel 1994, presso la Comédie Française, Parigi, Francia, seguendo le traduzioni di Jean Jourdeuil. La seconda volta nel 2016, presso lo Hebbel Theater di Berlino, con un riallestimento ad opera della compagnia teatrale Futur II Konjunktiv II, dal titolo *Interviewmarathon*, in occasione del Festival *Heiner Müller!* (Berlino, 9.03.2016).

⁶⁹⁴ La versione integrale di diciassette interviste è visibile sul sito di Alexander Kluge <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller>.

⁶⁹⁵ *Härte war sein Gütezeichen*, trasmessa il 12 novembre 2012 su 10 TO 11, è l’unico episodio di messa in onda successivo al 1997. Non si tratta di materiale inedito, ma di un montaggio tematico di frammenti appartenenti a interviste già note.

⁶⁹⁶ Kleinemeyer, J., *Gedankenspiele: Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge*, Magisterarbeit an der Humboldt Universität zu Berlin, März 1999 (mai pubblicato).

⁶⁹⁷ Come nota Sascha Löschner, numerose sono le discrepanze tra i dialoghi delle videointerviste e i testi pubblicati dalla Rotbuch Verlag. Le discrepanze, talvolta errori e talvolta modifiche apportate volontariamente da Kluge, incidono profondamente sul contenuto delle interviste. Numerosi sono i casi in cui, nella versione letteraria, sono stati invertiti gli interlocutori e

successivamente alla messa in onda televisiva, e alla morte dell'interlocutore, nei due volumi *Ich schulde der Welt einen Toten* (1995) e *Ich bin ein Landvermesser* (1996) presso la Rotbuch Verlag.

È da notare come né le videointerviste, oggi fruibili sulla pagina internet della Cornell University dedicata appositamente ad Alexander Kluge, né le due raccolte in forma scritta seguono l'ordine cronologico delle conversazioni. La motivazione è la stessa espressa nella premessa a *Chronik der Gefühle*, ovvero un richiamo alla libera associazione di ricordi, che affiorano spontaneamente e del tutto indipendenti dalla successione temporale nella memoria umana. D'altro canto, l'apparente indipendenza cronologica e tematica fra le videointerviste sembra dovuta anche allo spirito stesso con il quale sono nate. Come afferma Kluge, infatti, i dialoghi con Heiner Müller, che viene definito una sfera di cristallo, si sono sviluppati non solo privi di una pianificazione tematica, ma anche senza una vera e propria programmazione:

Planen geht es mit Müller nicht. Er hat mich besucht. Er ruft an und sagt „Jetzt komme ich“, und wir haben das Interview gemacht. Oder gehe ich nach Berlin und ich rufe ihn an. [...] Das Thema war immer das, was Heiner Müller zu der Zeit interessierte.⁶⁹⁸

Non di rado, infatti, i temi delle conversazioni tra Müller e Kluge hanno per oggetto gli impegni pubblici del drammaturgo della DDR, come la regia del *Tristan* al Festival di Bayreuth, la partecipazione alla manifestazione del 4 novembre 1989 ad Alexanderplatz, o la nuova carica di presidente della Akademie der Künste zu Berlin (Ost) e del Berliner Ensemble. Ad ulteriore dimostrazione di come la produzione mülleriana sia effettivamente da considerarsi come un unico *Gesamtkunstwerk*, i cui elementi singoli non possono essere analizzati senza tenere in considerazione il tutto, altrettanto complementari alle conversazioni con Kluge risultano essere molto spesso gli scritti in prosa e le poesie coeve. Se, ad esempio, e dichiarazioni rilasciate in occasione

l'intervistatore pronuncia frasi dette in realtà da Müller, o vice versa, come accade nel dialogo sul cosmo in *Wandlungsfähigkeit des Körpers*, la cui versione scritta è fortemente manipolata e integrata in fase di postproduzione (si veda W. 12, p. 930). La definizione dell'universo come "Schrotthaufen", ovvero "ammasso di rottami", è in realtà una teoria di Alexander Kluge. Vi sono inoltre modifiche rilevanti nel contenuto, un esempio lampante è l'intervista *Episches Theater und postmodernes Management* (in *Ich bin ein Landvermesser*, pp. 155-178), in cui, invece di "Wagner in einer ideologischen Funktion" leggiamo "Wagner in einer mythologischen Funktion". Per approfondire si veda Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, pp. 113-114. In questo lavoro ci si attiene al testo e al formato originale delle videointerviste, sia per coerenza con quanto espresso da Heiner Müller, che per completezza, e poiché si ritiene che l'opera vada considerata nel suo complesso e non sia analizzabile privata del supporto visivo.

⁶⁹⁸ Conversazione con Kluge del 27.04.2016/ Trad.: Pianificare con Müller è impossibile. Mi è venuto a trovare. Lui ha chiamato e ha detto: "adesso arrivo", e così abbiamo registrato l'intervista. Oppure andavo io a Berlino, ed ero io a chiamarlo. [...] il tema delle conversazioni è sempre stato ciò che interessava Müller in quel momento.

della consegna del Kleist-Preis nel 1990 e pubblicate sotto il titolo di *Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist*, come si approfondirà a breve, vedono nelle conversazioni tra Müller e Kluge un vero e proprio apparato critico. Altrettanto simbiotico è il rapporto tra la dichiarazione rilasciata al quotidiano “Neues Deutschland” con il titolo di EIN PLÄDOYER FÜR DEN WIEDERSPRUCH⁶⁹⁹, e il *Garather Gespräch*, aventi entrambi per oggetto la difficile posizione di Müller nei confronti degli avvenimenti politici e sociali che hanno segnato il novembre del 1989.

Se tali aspetti confermano il ruolo dominante di Heiner Müller nella scelta dei temi, o dei pretesti, dai quali far iniziare i dialoghi davanti alla telecamera, altrettanto certa è la pianificazione meticolosa da parte del regista che si cela dietro alla proposta di *freie Zusammenhänge*. È, infatti, indubbiamente necessario considerare l'intento didattico del regista di Halberstadt, che opera una scelta ben precisa stabilendo l'ordine di messa in onda e di pubblicazione in forma scritta delle conversazioni, andando a consolidare, e in parte plasmando ex novo, un preciso *habitus*, che lo spettatore dovrà associare alla figura del drammaturgo della DDR.

Allo stesso tempo, le interviste ripercorrono la carriera di Heiner Müller attraverso le sue opere, ad esempio in *Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse*, gli aneddoti della sua vita privata contestualizzati negli eventi storici dell'epoca, come è il caso del *Garather Gespräch*, che verrà chiamato in causa più volte all'interno di questo lavoro, avendo per oggetto la partecipazione di Müller alla manifestazione del 4 novembre 1989 ad Alexanderplatz, i modelli culturali e letterari di riferimento, come avviene in *Der Tod des Seneca* o in *Heiner Müller über Rechtsfragen*, oltre ad aneddoti storici e mitologici che hanno segnato la sua vita e la sua poetica, ne sono un esempio la digressione sulla storia romana di *Rom, so fern wie der Mond* e la disamina sul conflitto tra Cuba e gli Stati Uniti d'America contenuto in *Der letzte Mohikaner*. Alexander Kluge fa risalire il primo incontro, occasione della prima conversazione pubblica, con Heiner Müller al 1986:

Er hat mich in München besucht. Gleich haben wir ein Interview aufgenommen. Es war ein Gespräch über Tacitus.⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ W 8, p. 361.

⁷⁰⁰ Alexander Kluge riguardo al primo incontro con Heiner Müller. Conversazione del 27.04.2016. La prima intervista in ordine cronologico risulta dunque essere *In den Ruinen der Moral tätig*. <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/1871/> / Trad.: è venuto a trovarmi a Monaco. Abbiamo subito registrato l'intervista. Era una conversazione su Tacito.

Se *In den Ruinen der Moral tätig*, una vera e propria dichiarazione di poetica da parte di entrambi gli interlocutori, risulta dunque essere, a detta di Alexander Kluge, la prima videointervista in ordine cronologico, il primo video a essere mandato in onda è il collage-ritratto *Portät Heiner für Müller (zum 60. Geburtstag)* (10 TO 11, 9 gennaio 1989), in cui il drammaturgo della DDR viene presentato al pubblico sotto il duplice profilo di letterato e di individuo, che narra i propri trascorsi personali, indicando in prima battuta il doppio binario lungo il quale si svolgeranno tutte le conversazioni pubbliche tra i due artisti dell'intervista.

L'intervista si apre con il primo piano dell'intervistato che, evitando la telecamera con lo sguardo e in procinto di accendere il sigaro, racconta un aneddoto storico, riguardante la brutalità dello Zar di Russia Pietro il Grande nei confronti del proprio esercito. Tale scelta è paradigmatica e introduce lo spettatore a quello che si dimostrerà essere il format delle conversazioni tra i due artisti dell'intervista, per i quali, come si approfondirà a breve, l'aneddoto, sia come macabro racconto verosimile, che come narrazione storica, rappresenta un elemento fondamentale per il ritmo del dialogo stesso, tanto da venire recuperato ogni qual volta ci siano una pausa o un repentino cambio di argomento.

L'inquadratura immediatamente successiva all'interno di *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* rappresenta il più alto momento esplicitamente didattico all'interno delle videointerviste oggetto di questo lavoro. Si tratta infatti della presentazione televisiva ufficiale del drammaturgo della DDR agli spettatori della Germania occidentale, in cui troviamo, non senza una punta di ironia, una precisa descrizione dell'abitus mülleriano e le coordinate poetiche sulle quali Kluge insisterà all'interno delle conversazioni:

Heiner Müller, geboren am 09.01. 1929 in Sachsen, lebt in der DDR als Autor von Theaterstücken, die zeitweise aber nur in der Bundesrepublik veröffentlicht oder aufgeführt wurden, gilt als einer der wichtigsten deutschsprachigen Dramatiker der Gegenwart. Auffällig ist seine Vorliebe für kurze lakonische Geschichten, an denen die Kritik meist die Grausamkeit hervorhebt. Er selbst findet seine Geschichten komisch.⁷⁰¹

⁷⁰¹ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*

<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/118/transcript/> / Trad.: Heiner Müller, nato il 9.1.1929 in Sassonia, vive nella DDR. È autore di opere teatrali che al momento vengono pubblicate e rappresentate unicamente nella Repubblica Federale ed è uno dei più importanti drammaturghi della letteratura tedesca contemporanea. È noto per la sua passione per i racconti brevi e laconici, riguardo ai quali la critica mette in risalto principalmente la crudeltà. Lui stesso trova strani i propri racconti.

L'opera oggetto di questo capitolo, che costituisce un *unicum* nella carriera di Heiner Müller e rappresenta allo stesso tempo quello che diventerà il modello di videointervista di Alexander Kluge, ha tutte le caratteristiche e la completezza necessarie per offrire una chiave di lettura attraverso la quale analizzare il pensiero e l'intera produzione teatrale del controverso drammaturgo della DDR. Ciò che si intende dimostrare infatti è come, insieme all'amico e intervistatore Alexander Kluge, Heiner Müller abbia di fatto realizzato un ultimo dramma, avente come protagonisti se stesso, le proprie opere e la storia in tutte le sue declinazioni.

Ciò che viene offerto allo spettatore nel corso delle circa ventiquattro interviste è un concentrato della poetica di entrambi gli interlocutori, posto in chiave dialettica, che ha come comune denominatore la memoria e la filologia. Il risultato è un'ostinata indagine sull'essere umano nella sua frammentarietà, o, come Kluge ama definirla, "polifonia"⁷⁰² e nella sua dimensione storica. "Altgier", ovvero brama insaziabile nei confronti del passato, inteso come vissuto individuale, come storia e come testimonianza della presenza umana sulla terra, è il sentimento che unisce i due artisti dell'intervista, come puntualizza Heiner Müller nella conversazione *Der Tod des Seneca*, riformulando l'accezione jüngeriana di "suchen"⁷⁰³ rivelando l'unico filo conduttore valido per orientarsi attraverso le costellazioni di pensiero scaturite alla rinfusa dai dialoghi tra i due artisti:

Der Impuls zur Philologie ist eigentlich Gier. Es gibt ja nicht nur Neugier, es gibt auch eine Altgier. Das ist fast dasselbe. Einfach alles haben wollen, alles greifen, alles wissen wollen. Und ich glaube, ohne das geht überhaupt nichts.⁷⁰⁴

Prima di approfondire i temi trattati all'interno dell'opera oggetto di questo studio, è necessario concentrarsi sugli aspetti formali che la caratterizzano, a partire dall'approccio nei confronti della dialettica, per poi affrontare il modo in cui le competenze e le tecniche di entrambi gli interlocutori arrivino a fondersi, dando vita ad un genere testuale a sé stante.

⁷⁰² Kluge, A., *Alexander Kluge : « J'écris des livres avec les moyens du cinéma »*, in "Le Monde des Livres", 07.04.2016, p. 2.

⁷⁰³ Jünger, E., *Annäherungen*, Bd. 13, in *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, p. 134, "suchen" viene dal gotico "siukan" come sick inglese e significa essere malati, dunque Sucht come dipendenza, quindi cercare è la malattia del sapere.

⁷⁰⁴ Müller, H., *Der Tod des Seneca*, in *Heiner Müller Werke*, Band 12, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008, p. 238. / Trad.: L'impulso verso la filologia è in realtà brama. Non esiste soltanto la brama per il nuovo, esiste anche una brama per il vecchio. È quasi la stessa. Il voler avere tutto, afferrare tutto, sapere tutto. E io credo che senza questo non funzioni niente

Una delle migliori descrizioni del modello dialettico sviluppato dai due artisti dell'intervista viene offerto dallo studio del 2004 di Christian Schulte, che porta l'esplicativo titolo di *Wahrnehmungen am Nullpunkt der Sprache*, a sottolineare la sfida poetica e linguistica messa in atto dai due maestri del laconico, in grado di superare attraverso l'alternanza di dialogo e silenzio i limiti imposti dalla lingua stessa, attraverso un'alleanza basata sulla maieutica:

Fern von jedem Standpunktdenken haben die Begegnungen zwischen Kluge und Müller nichts von einer Duellsituation; es handelt sich vielmehr um Versuche, das von Film und Theater her vertraute Ideal kooperativer Arbeit mit den Mitteln des Fernsehens zu retten, nur eben ohne den Rabatt, den das Medium üblicherweise gewährt. Es geht um Geschichte, um die Rolle der Intelligenz und um die Aufgabe des Theaters, um Inhalte also, die doch stets mit der performativen Dimension des Sprechens selber konkurrieren. Nicht die kausallogische Stimmigkeit eines Gedankens, eines Arguments, d.h. die Entscheidung über Konsens oder Dissens steht hier im Vordergrund, sondern die Erzeugung einer spezifischen Wahrnehmbarkeit, nämlich der Art und Weise, wie die Gedanken die Bühne des Dialogs betreten. Enge Fokussierung und große Brennweite, Nähe und Ferne, das Eigene und das Fremde, das sind die Pole, zwischen denen sich dieses dialogische, mehrschichtige Erzählen bewegt.⁷⁰⁵

Come si noterà attraverso l'analisi delle videointerviste, la dialettica alla base delle conversazioni non è da intendersi unicamente nell'accezione kleistiana, e socratica, alle quali entrambi gli *Interviewkünstler* si dichiarano debitori, ma emerge altrettanto come contrapposizione antitetica. Ciò che viene presentato allo spettatore, al di là del contenuto educativo, è infatti un'aperta sfida tra due manipolatori testuali riguardo al concetto di "realtà".

Ciò si evince, in primo luogo dal contenuto stesso delle videointerviste, definito appropriatamente "*Gedankenquatsch*", che, coerentemente con l'opera letteraria di Kluge, è, come approfondiremo, in gran parte frutto dello scambio di racconti verosimili:

⁷⁰⁵ Schulte, C., *Wahrnehmung am Nullpunkt der Sprache. Notizen zu Heiner Müller und Alexander Kluge*, in Schulte, Mayer, B.M., (Hg.), *Der Text ist der Coyote*, p 190. / Trad.: Lungi da questo punto di vista, gli incontri tra Müller e Kluge non hanno niente a che fare con un duello; sono ben più un tentativo di salvare l'ideale lavoro collaborativo, sostenuto nel teatro e nel cinema, attraverso il mezzo televisivo, senza però il ribasso garantito da questo mezzo di comunicazione. Si tratta di storia, del ruolo dell'intelligenza, e del compito del teatro, dunque di contenuti, sempre in concorrenza con la dimensione performativa del linguaggio. In primo piano non vi è infatti la coerenza logica di causa ed effetto di un pensiero o di un argomento, ovvero il consenso o il dissenso, ma piuttosto lo sviluppo di una nuova percezione, che rispecchia il modo con cui i pensieri si fanno largo sul palcoscenico del dialogo. Inquadrate ravvicinate e grande distanza focale, vicino e lontano, il proprio e l'estraneo, questi sono i poli tra i quali si muove, su piani molteplici, il racconto in forma dialogica.

Die Gespräche mit Heiner Müller sind in diesem Sinne auch bis zu zwanzig Prozent bewusst Fakes. Das heisst, wir tauschen Geschichten. Er erzählt mir meine und ich erzähle ihm seine, oder wir spinnen uns in ein Thema hinein, von dem wir beide wissen: Das hat es historisch nicht gegeben, aber es wäre schön, wenn es das gegeben hätte.⁷⁰⁶

Come specifica Kluge, in questo caso la contrapposizione tra vero e verosimile assume un ulteriore significato, in cui il piano storico arriva a compenetrarsi con quello poetico in un'alternanza di indicativo e congiuntivo, storia, aneddoto e leggenda. Se il regista Kluge fonda la propria poetica giocando sul confine tra realtà e finzione accostando *Denkbilder*⁷⁰⁷ nell'accezione letterale del termine benjaminiano, tra il verosimile e il surreale, il drammaturgo Heiner Müller raccoglie la provocazione e risponde con un'altrettanto sottile dicotomia, che vede contrapposti parola e silenzio, autenticità e citazione.

Allo stesso tempo è innegabile come tra i due interlocutori sia nato un rapporto esclusivo, che contraddistingue le videointerviste rispetto alle innumerevoli conversazioni pubbliche rilasciate dal drammaturgo della DDR. A rivelarlo è un esemplare dialogo tra i due *Interviewkünstler*, in cui troviamo una perfetta sintesi dell'approccio di Heiner Müller nei confronti dell'intervista e della sua diversa predisposizione nei confronti del cronista tedesco.

Müller

Ich bin da wahrscheinlich viel zu sehr Schauspieler und deswegen ungeheuer abhängig von dem Interviewpartner, also von dem, der mich fragt, und da gibt's eben Leute, wo ich völlig mechanisch werde oder keine Lust habe. Das Schlimmste dabei ist die ewige Wiederholung der Fragen vom gleichen Typ.

Kluge

Sag mal ein Beispiel, was du so gefragt wirst.

Müller

Ja, Herr Müller, wie stehen Sie zur Revolution in der DDR? Wie stehen Sie zur Wiedervereinigung? [...] Sie hatten Privilegien, die anderen Menschen konnten das nicht, und wie haben Sie das erfahren, wie haben Sie das empfunden oder solche Geschichten. Also eigentlich so Voyeurfragen. Und ganz verschiedene, das hängt von der Stimmung ab. Oder vom Partner. Es ist ganz schwer, das ernst zu nehmen. Ich meine, du kannst mich ja fragen, dann kann ich dir antworten, das ist wieder ganz etwas anders.

⁷⁰⁶ Lutze, P., *Alexander Kluge und das Projekt Moderne*, in Schulte, C., (Hg.), *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, p. 24./ Trad.: Le conversazioni con Müller in questo senso sono al venti per cento un falso. Significa che ci raccontiamo storie a vicenda. Lui racconta la mia, io racconto la sua, o ci lanciamo in un tema che conosciamo entrambi: "questo non si è mai verificato nella storia, ma sarebbe stato bello, se si fosse verificato,

⁷⁰⁷ Benjamin, W., *Denkbilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

Kluge

Wie stehst du zu der Revolution in der DDR?⁷⁰⁸

Il primo aspetto che si evince dal dialogo sopracitato è la completa assenza di gerarchia tra i due interlocutori, elemento che offre già una prima conferma della peculiarità dell'opera presa in esame. Ribadendo il proprio modo di intendere le interviste come una performance a tutti gli effetti, l'*Interviewkünstler* Müller dichiara dunque di essere dipendente dal copione fornitogli in gran parte dal proprio intervistatore e, allo stesso tempo, di considerare Kluge, di fatto il più insistente voyeur tra i suoi interlocutori, su un altro piano rispetto agli altri intervistatori. Le domande che, poste da altri, sono ormai dei clichés, assumono qui un nuovo significato e un nuovo spessore. L'intrusione del cronista dei sentimenti nella vita privata, attraverso domande a cui Müller già nel 1989 risponde con silenzi o formule che tendono a ripetersi, è, come si capirà, nobilitata dalla scelta di comune accordo di dare una valenza artistica e un fine didattico all'intervista stessa. Allo stesso tempo, si osserva come il celebre intervistatore della *dctp* alterni sapientemente il dotto socratico alla sottile ironia, provocando apertamente Müller nel porgli la domanda che ha appena dichiarato di essere stanco di ricevere. È proprio grazie alla macabra e pungente ironia, di cui entrambi gli interlocutori sono maestri, che, nonostante i toni pacati e l'atmosfera rilassata propria di un incontro tra amici, il livello di tensione rimane costante attraverso le conversazioni. Si vedrà infatti, come le battute, gli aneddoti tra il macabro e il *black humour* e gli interventi deliberatamente provocatori da parte di entrambi servano anche a riportare il dialogo filosofico sul confine con la performance, inducendo lo spettatore a dubitare della veridicità di quanto gli viene sottoposto, e rendendolo consapevole che, da un momento all'altro, uno dei due artisti dell'intervista potrebbe introdurre una deviazione di percorso e mutare completamente le coordinate della conversazione.

In contrasto con l'imprevedibilità dei contenuti e della predisposizione alla conversazione di Heiner Müller, si pone il format di videointervista proposto da Alexander Kluge. A partire dal 1990, in particolar modo nelle interviste trasmesse nel programma NEWS & STORIES, ogni conversazione è introdotta da una breve sequenza di immagini, spesso un collage di fotografie di Heiner Müller accostate e contrapposte a

⁷⁰⁸ *Garather Gespräch* / Trad.: HM: forse mi comporto troppo da attore, e per questo dipendo totalmente dall'interlocutore, cioè da chi mi fa le domande; e ci sono persone con cui rispondo meccanicamente, o non ho voglia. L'aspetto peggiore è l'eterno ripetersi di domande dello stesso tipo. K: Ad esempio, cosa ti viene chiesto? HM: Sì, Müller, cosa ne pensa della rivoluzione nella DDR? E della riunificazione? Aveva dei privilegi, le altre persone no. E come ha vissuto, cosa ha provato, o cose simili. Ecco, domande voyeuristiche. E del tutto diverse, dipende dall'umore. O dall'interlocutore, è molto difficile prenderle sul serio. Voglio dire, tu puoi chiedermi tutto, io ti rispondo. È completamente diverso. K.: Cosa pensi della rivoluzione nella DDR?

scenari postmoderni, in cui emerge evidente l'interesse dell'intervistatore per l'universo militare (dalle parate alle armi) e per gli elementi naturali, accompagnate da un sottofondo musicale, che spazia dalla musica classica all'elettronica, passando per la tradizione popolare tedesca degli anni '30 e '40⁷⁰⁹. Nei circa quaranta secondi di introduzione Kluge introduce il primo intervento didattico nei confronti dello spettatore. In sovraimpressione scorre un elenco degli argomenti che verranno trattati nel corso della conversazione, un vero e proprio invito alla riflessione attraverso *freie Zusammenhänge*:

Sich verwandeln in unbedrohbar Staub" (B. Brecht) / Am 30.12.1995 ist Heiner Müller gestorben / In dem Gespräch vom Herbst '95 geht es um Atem, Hitler, Immanuel Kant, den Generationenvertrag, um Trost durch Verwandlung und um Tabak.⁷¹⁰

L'inquadratura successiva vede Heiner Müller in primo piano. Kluge è ritratto di spalle, se non al di fuori del campo visivo. Come di consueto nel format della videointervista proposto dal regista di Halberstadt, il personaggio oggetto e protagonista della conversazione viene reso riconoscibile e individuabile nel proprio ruolo sociale – e di “esperto” – attraverso il maggior numero di particolari possibili. L'inquadratura scelta, infatti, non si limita al primo piano ravvicinato, o alla cosiddetta *talking head*, tipica delle interviste dell'epoca, ma offre una visuale più ampia, che renda riconoscibile il contesto in cui si svolge la conversazione e permetta, allo stesso tempo, allo spettatore di concentrarsi sull'*habitus* e sulla gestualità dell'intervistato stesso.

L'iconografia attraverso la quale Alexander Kluge sceglie di rappresentare il proprio interlocutore è strettamente legata al suo ruolo e alla sua immagine pubblica, ben nota ai media già a partire dagli anni '70. Heiner Müller viene presentato allo spettatore con indosso l'usuale abito nero e gli occhiali scuri che ne nascondono lo sguardo, inseparabile dal suo sigaro Davidoff e dal noto bicchiere di whisky. La maschera mülleriana costituisce per sé uno dei fili conduttori, che attraversano le conversazioni tra i due artisti dell'intervista, come dimostrano l'exkurs sui sigari Davidoff all'interno di *Der letzte Mohikaner*⁷¹¹, che ha per tema la figura di Fidel Castro, e la crisi cubana del 1962, e, ancor di più, l'esplicita citazione brechtiana del collage *Wer raucht sieht*

⁷⁰⁹ Uecker, M., (Hg.), *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, Schüren Presseverlag, Marburg 2000, p. 129.

⁷¹⁰ *Wer raucht sieht kaltblütig aus.*/ Trad.: Trasformarsi in polvere, immune alle minacce (B.Brecht)/ Il 30.12.1995 è morto Heiner Müller/ La conversazione di aprile 1995 riguarda il respiro, Hitler, Immanuel Kant, il patto generazionale, di consolazione, metamorfosi e tabacco.

⁷¹¹ *Der letzte Mohikaner*: “Du, die Zigarre, die ich jetzt rauche, ist eine Davidoff. Und das Waren die berühmtesten Zigarren der Welt neben den Havannas, aber die Waren nur solange gut, als sie aus kubanischem Tabak bestanden, jetzt hat Davidoff im Rahmen des allgemeinen Kubaboykotts - die haben sich entschlossen, nur noch Tabak aus der Dominikanischen Republik zu verwenden, und seitdem sind sie schlecht.”

kaltblütig aus, mandato in onda, non casualmente, nel primo anniversario della morte del drammaturgo della DDR, all'interno del quale, come si avrà modo di approfondire, il gesto del fumare, da corazza nei confronti del mondo esterno, diviene metafora della respirazione e dunque della vita stessa.

Altrettanto carica di simbologia mistica è l'ambientazione della conversazione "*Verschleiß*" von Menschen / Genosse Mauser / "*Opfer der Geschichte*", ripresa nei giorni successivi alla caduta del muro di Berlino, che vede il volto di Heiner Müller emergere in primo piano, come una maschera, dall'oscurità.

Le conversazioni si svolgono principalmente in luoghi pubblici, al tavolino di un caffè affollato, al Berliner Ensemble, o a casa, nel proprio studio privato. Il drammaturgo di Eppendorf viene spesso inquadrato con la sua macchina da scrivere, o mentre maneggia dei libri, a continuo richiamo del suo ruolo pubblico. Alla fine degli anni '80, il drammaturgo è ormai un'icona, le cui interviste hanno assunto la valenza di macabre e puntuali profezie. Non è dunque un caso che, in numerose interviste girate al Berliner Ensemble (come ad esempio *Postheroisches Management*) il regista avvolge sapientemente l'interlocutore in un'aura di luce, posizionando la telecamera in modo che Müller abbia una grande finestra alle proprie spalle, conferendo all'immagine un diretto richiamo alla dimensione divina.

Il montaggio delle videointerviste è altrettanto segnato dall'impronta del regista di *Die Macht der Gefühle*. Spesso, a sottolineare i momenti più salienti della conversazione, Kluge ripropone in caratteri bianchi la scritta in sovraimpressione "Der Dramatiker Heiner Müller", seguita da testi estrapolati dal dialogo in corso, allo scopo di associare ulteriormente il pensiero espresso a un volto nella mente dello spettatore. A rimarcare i tagli e l'introduzione di nuovi argomenti di discussione, non mancano inoltre i consueti collage, di tema storico o dichiaratamente macabro. Emblematico è il caso "*Verschleiß*" von Menschen / Genosse Mauser / "*Opfer der Geschichte*", che ha come sfondo di parte della conversazione tra Müller e Kluge immagini non censurate di una autopsia. In particolar modo nelle conversazioni avvenute a partire dal 1993, il primo piano sull'intervistato lascia talvolta spazio a frammenti che ritraggono Müller stesso, personaggi storici oggetto dell'intervista, come Fidel Castro, nel caso di *Der letzte Mohikaner*.

Come nota Thomas Combrink⁷¹², curatore dell'ultimo volume pubblicato dal regista di Halberstadt, ovvero l'autobiografia dal chiaro sapore di testamento poetico

⁷¹² <http://www.kluge-alexander.de/aktuelles/details/artikel/ueber-die-dialoge-zwischen-heiner-mueller-und-alexander-kluge.html>. Qui Combrink li definisce "*Gespräche der Verlangsamung*."

*Chronik des Zusammenhangs*⁷¹³, il dialogo tra Müller e Kluge è scandito da un ritmo lento, inusuale per un'intervista, in cui al silenzio vengono lasciati lo stesso spazio e la stessa rilevanza del racconto. Si tratta infatti, in primo luogo, di un dialogo visuale, in cui la mimica e la gestualità di Müller, il suo temporeggiare nelle risposte fumando distrattamente il sigaro, l'atteggiamento evitante, gli evasivi quanto frequenti riempitivi "mh" come unico intercalare e, allo stesso tempo, i sorrisi abbozzati dietro i quali si nasconde mentre abbandona il binario indicato dall'intervistatore spostando improvvisamente il tema della conversazione, hanno la stessa centralità e risultano inscindibili da ciò che viene detto.

Come di consueto, i toni della conversazione sono pacati, i ruoli tra i due interlocutori vengono quasi sempre rispettati, e Kluge non forza alcuna risposta. L'autore di *Geschichte und Eigensinn* pone raramente quesiti articolati, si limita a lanciare spunti di riflessione, incoraggiando l'approfondimento della risposta attraverso domande sempre più dettagliate:

Kluge

Wie geht so ein Schultag von dir? [...]

Wie geht so ein Schultag in den vierziger Jahren von dir? Du gehst morgens, du wächst auf.⁷¹⁴

Allo stesso tempo, inoltre, esercita la propria funzione maieutica anche nei confronti dello spettatore, favorendo il prefissato intento didattico, attraverso silenzi alternati alla riformulazione degli interventi dell'interlocutore che potrebbero necessitare di una spiegazione per il pubblico:

Müller

Er war Funktionär der SAP in Sachsen.

Kluge

Sozialistische Arbeiter-Partei, also eine links abweichende kommunistische Partei...

Müller

Von der SPD, ja ...⁷¹⁵

⁷¹³ Kluge, A., *Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 2015.

⁷¹⁴ *Heiner Müller zum 60. Geburtstag* / Trad.: K: com'è un tuo giorno di scuola? [...] Com'è un tuo giorno di scuola quaranta anni fa? Vai la mattina, ti svegli...

⁷¹⁵ *Ibid* / Trad.: M: era funzionario del SAP in Sassonia. K: Quindi del Partito Socialista dei Lavoratori, quindi un partito comunista, di estrema sinistra... HM: Sì, rispetto al SPD...

Se gli aspetti tecnici e formali della videointervista sono fortemente caratterizzati dall'impronta del loro regista, ben più complessa ne è l'analisi dei contenuti.

I primi strumenti per approcciarsi alle conversazioni viene fornita allo spettatore dallo stesso Alexander Kluge nella prefazione alla seconda pubblicazione scritta, nel 1996, attraverso quello che potrebbe essere definito come un vero e proprio libretto di istruzioni. L'ostinazione di Kluge nel proprio intento educativo emerge da subito come preponderante. Se da un lato, negli scritti teorici e nelle interviste, il produttore rivendica la libera interpretazione delle proprie opere da parte del pubblico, d'altro canto fornisce delle precise coordinate, che ne impongono una chiave di lettura.

Come dirà l'*Interviekünstler* di Halberstadt "una conversazione non è una pianificazione economica"⁷¹⁶, ma la *Vorwort* al volume che raccoglie la selezione di conversazioni avvenute tra il 1993 e il 1995 ha tutte le caratteristiche per diventarne una. L'intervistatore ripercorre infatti ogni dialogo contenuto nel volume indicando quelli che devono essere per il lettore i temi e gli aspetti più salienti di ogni singola conversazione. Lo stile con cui Kluge parla al lettore è laconico e privo sia di coinvolgimento emotivo, che di intento critico, dai contenuti essenziali e inequivocabili, mantenendo tutte le caratteristiche dei testi che scorrono in sovraimpressione nella versione televisiva. Ciò che è possibile trarne è la macrostruttura attraverso la quale è possibile analizzare i contenuti delle controverse *Kunstinterviews*, ovvero suddividere l'analisi di quelli che possono essere definiti i temi legati al ruolo pubblico del drammaturgo della DDR, ovvero la storia, il teatro e la letteratura, da quella che è invece la confessione-messa in scena della persona Heiner Müller, cercando di distinguere il vero dal verosimile anche attraverso il confronto con l'autobiografia dell'autore stesso, *Krieg ohne Schlacht. Mein Leben in zwei Diktaturen*.

Ciò che si legge di ancora più importante nella sopracitata *Vorwort* è però la dichiarazione d'intenti, posta da Kluge alla base delle interviste stesse, affermando che le conversazioni con Müller sono state realizzate secondo un unico fondamentale principio accettato da entrambi:

"Jeder konzentriert sich auf den anderen."⁷¹⁷

Dal punto di vista performativo, nelle videointerviste, la concentrazione sull'intervistato trova facile riscontro, almeno superficialmente, già nel noto *modus*

⁷¹⁶ <http://www.planet-interview.de/interviews/alexander-kluge/35330/> Ein Gespräch ist keine PlanWirtschaft. – Interview mit Ralf Krämer 06. Dezember 2010.

⁷¹⁷ LV, p. 7 / Trad.: Ognuno si concentra sull'altro.

operandi dell'intervistatore, che oltre a mantenersi dietro le quinte, lasciando le telecamere al drammaturgo della DDR, raramente concede un'opinione o un qualsiasi accenno a sé stesso durante le conversazioni. Heiner Müller sembra infatti prevalere come protagonista indiscusso della scena e della conversazione.

Man sieht ihn eigentlich immer gelassen. Er sitzt, trinkt, beobachtet, reagiert. Er antwortet, meist nicht auf die Frage, die gestellt ist, sondern auf etwas anderes. Dann sehen Sie sein berühmtes Nicken. Es kann bedeuten "ja", "nein", "endgültig nein", "auf gar keinen Fall", "ganz besonders gut". [...] Seine slavische Art, sich auszudrücken.⁷¹⁸

Nonostante Kluge ribadisca più volte l'ostinazione di Müller⁷¹⁹ nel proprio atteggiamento provocatorio ed evitante nei confronti degli intervistatori, tale concentrazione si rivela invece, come si sta per approfondire, reciproca, dal momento in cui il drammaturgo della DDR accetta di concentrarsi sul proprio intervistatore aderendo completamente al format e ai temi delle interviste del cronista dei sentimenti, accettandone le domande personali, i voli pindarici e i toni e i ritmi moderati della conversazione.

L'interesse nei confronti del proprio interlocutore tra i due protagonisti della serie di conversazioni non si limita, però, ad essere finalizzato all'opera a cui hanno scelto di lavorare insieme e pone le basi per una condivisione ben più profonda e significativa. Se, come sottolinea Alexander Kluge, i temi delle conversazioni non venivano prefissati e non vi era alcuna pianificazione alle interviste, ciò a cui lo spettatore assiste è il sopra citato *Gedankenquatsch*, ovvero:

Zwei Personen, die gemeinsam denken.⁷²⁰

⁷¹⁸ *Trauerrede auf Heiner Müller*, min. 13:30. <https://www.youtube.com/watch?v=OO11WPNx9zQ>

⁷¹⁹ Sia nel discorso tenuto da Alexander alla cerimonia funebre al Berliner Ensemble, che nella conversazione avuta con chi scrive il 27.04.2016, Alexander Kluge ribadisce più volte come Müller non gli abbia riservato alcun trattamento di favore, dimostrandosi un'intervistato irrequieto, provocatorio e ingestibile, che rifiuta di rispondere alle domande o cambia repentinamente l'argomento di conversazione e sottopone il proprio interlocutore a interminabili silenzi. Kluge, A., *Trauerrede auf Heiner Müller*, <https://www.youtube.com/watch?v=OO11WPNx9zQ/> Trad.: Sembra sempre rilassato. Siede, beve, osserva, reagisce. Risponde, quasi sempre non alla domanda posta, ma a qualcos'altro. Poi vedete il suo famoso annuire. Può voler dire "sì", "no", "assolutamente no", "sono particolarmente d'accordo". [...] il suo modo slavo di esprimersi Alexander Kluge riguardo a Heiner Müller: "Die Themen hat immer Heine Müller gewählt. Man kann Heiner Müller nicht beeinflussen. Er beantwortet die Fragen nicht, oder vielleicht antwortet er ¾ Stunde später. Er wählt die Themen und den Rhythmus." / Trad.: I temi li ha scelti sempre Müller. Non è possibile influenzare Heiner Müller. Non risponde alle domande, o forse sì, ma con 45 minuti di ritardo. Sceglie lui i temi e il ritmo. /Dalla conversazione del 27.04.2016.

⁷²⁰ Conversazione 27.04.2016 / Trad.: Due persone che pensano insieme.

Le conversazioni avvengono quindi su due livelli, similmente a quanto Kluge stesso ribadisce riguardo alle opere teatrali di Heiner Müller e che approfondiremo a breve trattando i modelli poetici dei due intervistatori. In primo luogo si ha la vera e propria videointervista, per come viene ripresa dalla telecamera e offerta allo spettatore.

Esiste però una seconda conversazione, di natura più profonda, che avviene ad un livello sotterraneo, subcutaneo, costituito dalle pause, dalla mimica, dai gesti e dal reciproco sondarsi tra i due interlocutori, per accordarsi al momento, con la stessa spontaneità che contraddistingue il dotto socratico e l'improvvisazione teatrale, sui temi e le modalità con i quali portare avanti le conversazioni, arrivando a concepire un vero e proprio dialogo filosofico.

Nel caso di Heiner Müller, come si approfondirà in quello che sarà il principale tema del prossimo capitolo, la cosiddetta *Senkung der Ich-Schranke* troverà la massima espressione nell'accettare di sottoporsi alle domande più intime da parte del cronista dei sentimenti e diventare in prima persona un vero e proprio *exemplum*, rendendo il format di intervista di Alexander Kluge il proprio mezzo di espressione artistica.

Allo stesso tempo, l'intervistatore di Halberstad viene catapultato nel complesso universo tematico e stilistico del proprio interlocutore. Le tracce della profonda influenza del drammaturgo di Eppendorf si riscontrano in tutta la sua opera, a partire dall'epoca del loro primo incontro. Un primo esempio è il già citato capitolo di *Chronik der Gefühle, Heidegger auf dem Krim*⁷²¹, ovvero la prosecuzione dell'intervista *Heiner Müller auf Zeitenflug*⁷²², in cui il cronista dei sentimenti realizza letterariamente l'opera che il drammaturgo della DDR voleva scrivere per Pierre Boulez sui "moderni argonauti" mandati in Crimea nel 1941 per scoprire e difendere la storia antica dalla guerra attraverso la figura di Heidegger.

Sarà inoltre sufficiente ricordare la digressione sul *Tristan und Isolde* wagneriano, portato in scena da Müller a Bayreuth e la *Schlachtbeschreibung*, ovvero la irreale cronaca diaristica, ricca di digressioni storiche e linguistiche, che racconta la Campagna di Russia attraverso gli occhi di un soldato tedesco.

Se in questo caso l'attinenza con le conversazioni mülleriane non è palesata dall'autore di *Chronik der Gefühle*, la presenza del drammaturgo di Eppendorf pervade l'intero volume attraverso continui rimandi alle videointerviste⁷²³, come è lo stesso Kluge a dichiarare:

⁷²¹ Kluge, A., *Chronik der Gefühle*, Bd. 1, p. 417.

⁷²² LV, p. 110.

⁷²³ Heiner Müller compare all'interno di *Chronik der Gefühle* nei seguenti passaggi: „Heiner Müller und ‚Die Gestalt des Arbeiters‘“ (*Chronik der Gefühle* I, 56); „Zwischenmusik für Große Gesangsmaschinen. Ein Projekt von Heiner Müller und Luigi Nono“ (*Chronik der Gefühle* I, 58f.);

Heiner Müllers Äußerungen in diesem Buch sind fiktiv. Sie haben aber ihre authentische Grundlage in den TV-Gesprächen, die ich mit ihm seit 1986 führte.⁷²⁴

D'altronde, come si è già accennato riguardo alle interviste dedicate dal regista di Halberstadt al cosiddetto "Müller-Kreis", numerosi sono gli argomenti, principalmente legati alla storia e alla letteratura tedesca⁷²⁵, che, pur costituendo il cardine della propria poetica già a partire dagli albori della carriera cinematografica, Kluge continuerà ad affrontare in chiave mülleriana negli anni successivi alla morte del proprio interlocutore. Come si evince dalle quattro ore di conversazione con Christian Schulte e Reiner Stollmann, pubblicate dalla Merve Verlag con il titolo di *Verdeckte Ermittlungen*⁷²⁶, il "sich auf den anderen konzentrieren" è per Kluge in primo luogo un'adesione all'approccio metodologico di Müller. Qui, nel capitolo *Authentische Texte sind klüger als ihre Autoren*, evidente richiamo alla citazione da Georg Christoph Lichtenberg ripresa dal drammaturgo della DDR nella conversazione *Heiner Müller über Rechtsfragen*⁷²⁷, il regista di Halberstadt mette la poetica di Heiner Müller in diretta connessione con la propria, dichiarando di aver imparato da lui che cosa sia l'autonomia del testo rispetto al proprio autore:

Ich habe bei ihm eigentlich erst gelernt, erst seit 1988, was Autonomie der Texte bedeutet. Ich habe mir früher viel zu stark vorgestellt, daß ich verantwortlich sei für den Sinn dieser Texte, daß ich sozusagen der Hüter der Texte wäre. Er hat mir beigebracht, wir sind weder der Hirte noch der Hüter der Texte, sondern diese Texte sind frei und betrügen uns.⁷²⁸

„Die Götterdämmerung in Wien“ (*Chronik der Gefühle* I, 66-73); „Heiner Müllers letzte Worte über die Funktion des Theaters“ (*Chronik der Gefühle* I, 73-76); „Der Göttertod – ein schwarzes Loch im Zentrum Roms“ (*Chronik der Gefühle* I, 76); „Eine Tyrannengeschichte“ (*Chronik der Gefühle* I, 99.); „Strand des Schicksals“ (CdG I, 101-104).

⁷²⁴ Kluge, A., *Chronik der Gefühle*, Bd. II, p. 985./ Trad.: Le parole affidate a Müller in questo libro sono inventate, ma si basano autenticamente sulle conversazioni televisive che ho svolto con lui a partire dal 1986.

⁷²⁵ Per approfondire si veda il capitolo *La storia: brutalità, aneddoti ed exempla*

⁷²⁶ Kluge, A., *Verdeckte Ermittlung*, Merve Verlag, Berlin 2001, pp. 37 e ss.

⁷²⁷ "Metapher sind klüger als ihre Autoren."

⁷²⁸ Kluge, A., *Verdeckte Ermittlung*, Merve Verlag, Berlin 2001, pp. 37 e ss./ Trad.: Ho imparato da lui, dal 1988 che cosa è l'autonomia del testo. Prima ero eccessivamente convinto di essere responsabile per il significato del testo, credevo per così dire di esserne il custode. Müller mi ha insegnato che non siamo né i pastori, né i custodi dei nostri testi, anzi. Essi sono liberi e ci tradiscono.

Il testo ha dunque la libertà di oltrepassare l'intenzione dell'autore e di ingannarlo deliberatamente, ovvero, come ben esprime Kristin Schulz, “nella migliore letteratura, il testo sa ben più di ciò che l'autore è convinto di esprimere”⁷²⁹.

Ja, das Problem war ja immer, dass ich nie das geschrieben habe, was ich schreiben wollte, oder was ich glaubte zu schreiben.⁷³⁰

Si tratta della condizione permanente di Müller nei confronti dei propri testi, da lui definita “die Passivität des Autors”⁷³¹, che si riscontra già a partire dallo scandalo causato da *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961), scritta nell'intento di “comporre un'opera utile al socialismo”⁷³² negli anni della sua affermazione, con il risultato di un ritratto della classe contadina in tutte le sue contraddizioni, fatte di funzionari corrotti, giovani comunisti illusi e nuovi anarchici di sinistra, che si pone in aperta polemica con gli effetti della *Bodenreform*⁷³³ operata nel 1945 nell'area di occupazione sovietica, e raggiunge il vero e proprio “sabotaggio del realismo”⁷³⁴ con la prima rappresentazione di *Der Lohndrucker* (1958) al Deutsches Theater (Berlino Est, 1987), che, da contributo positivo sulla costruzione di una nuova realtà sociale e politica, si rivela essere la diagnosi di un cancro.

L'indipendenza del contenuto arriva a coincidere con la libertà dell'autore, che diviene dunque responsabile unicamente di condurre il testo al massimo punto di tensione, compito che Müller esegue fino all'eccesso, in primo luogo attraverso l'uso della lingua.

Come, infatti, lo stesso regista di Halberstadt affermerà nel 2000 in una conversazione con “Der Spiegel”, la sua massima concentrazione su Müller è da ricercarsi in ambito linguistico e retorico:

[...] Von Heiner Müller habe ich die Liebe zum Lakonischen, die Kürze. Ich lese Kleist durch Müllers Brille.⁷³⁵

⁷²⁹ Schulz, K., *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der „Ausschweifung und Disziplinierung“*, Alexander Verlag, Berlin 2009, p. 65.

⁷³⁰ W 12 p. 740 / Trad.: Sì, il problema è sempre stato che non ho mai scritto ciò che volevo, o ciò che credevo di scrivere.

⁷³¹ W 12, p. 372.

⁷³² W 8, p. 151.

⁷³³ Riforma agraria del 1945.

⁷³⁴ W 12, p. 740.

⁷³⁵ Kluge, A., *Ich liebe das Lakonische*, in “Der Spiegel”, n. 45/2000, p. 337. / Trad.: Da Müller ho preso l'amore per il laconico, per la brevità. Leggo Kleist attraverso la lente di Müller.

I due *Interviewkünstler*, quasi coetanei, ma con esperienze e scelte di vita profondamente diverse alle spalle, entrambi ossessionati dalla storia e dall'arte come massime chiavi di interpretazione dell'essere umano, ed entrambi abili "vampiri" manipolatori di materiale, trovano, infatti, la prima forma di collaborazione nell'interesse e nell'assimilazione delle principali caratteristiche della poetica, e in particolar modo dello stile e della lingua dell'altro.

Come si è avuto modo di notare attraverso l'analisi della maschera mülleriana, l'approccio di Müller nei confronti della letteratura e dei propri modelli è in primo luogo dato da un interesse estetico. La valenza artistica e il valore poetico di un testo hanno dunque una supremazia dichiarata su quelli che sono i contenuti del testo stesso, come sull'identità e sulle posizioni filosofiche e politiche del suo autore. Questo è il motore alla base della cosiddetta "Arbeit an der Differenz"⁷³⁶, che è uno dei principali compiti dell'arte, in continuo conflitto con la storia, come si evince dall'interesse esplicitato dalle continue citazioni di Müller nei confronti di Friedrich Nietzsche, Ernst Jünger, lo stesso Tacito e il più volte nominato studio *Theorie des Partisanen* (1963) del controverso Carl Schmitt (1888-1985), noto, oltre che per il pensiero filosofico, per i legami con il nazismo, riguardo al quale il drammaturgo di Eppendorf dà una definizione nella propria autobiografia, che dà una calzante dimostrazione di quanto qui sostenuto:

Carl Schmitt ist Theater. Seine Texte sind Inszenierungen. Mich interessiert nicht ob er recht hat oder nicht.⁷³⁷

Se questi sono gli esempi più controversi, che avremo modo di affrontare ancora, in particolar modo con Ernst Jünger e Tacito, è possibile riscontrare la stessa dedizione poetica nei confronti dei modelli utilizzati in ambito teatrale, come il già citato caso del *Fatzer* brechtiano, ritenuto l'opera simbolo del '900 per le qualità liriche, e l'elogio alla vaghezza e all'ellissi propria dei testi shakespeariani in grado, per questa ragione, di sopravvivere nei secoli.

Con il proprio interlocutore delle videointerviste, Müller si trova dunque a confrontarsi con un approccio simile al proprio nei confronti dei modelli poetici e dell'arte tout court. Come stiamo per vedere, nel caso specifico oggetto di questo lavoro, concentrarsi ognuno sull'altro è dunque rappresentato innanzi tutto dallo scegliere di comune accordo dei

⁷³⁶ W 8, p. 334: Unsere Arbeit, oder der Rest wird Statistik sein und eine Sache der Computer, ist die Arbeit an der Differenz. / Trad.: Il nostro lavoro diventerà statistica e un compito per il computer, è il lavoro sulla differenza.

⁷³⁷ W 9, p. 213.

punti di riferimento storici e letterari, stilistici e contenutistici, attraverso i quali lasciarsi guidare nella realizzazione delle conversazioni pubbliche.

Come sarà lo stesso Kluge ad affermare⁷³⁸ infatti, il piano stilistico rappresenterà il principale veicolo attraverso il quale modellare di volta in volta dialoghi dai contenuti più disparati.

5. “Jünger, Kleist und Tacitus sind unsere Götter”⁷³⁹: i modelli comuni

Wenn man eine Idee in ein Bild übersetzt, wird entweder das Bild schief, oder die Idee explodiert. Ich bin mehr für die Explosion.⁷⁴⁰

“Esplosioni di memoria” sono i testi di Heiner Müller e le immagini proposte dai film e dalle opere letterarie del cronista dei sentimenti Alexander Kluge. Il potere esplosivo della lingua, che affonda le proprie radici nelle origini della civiltà umana sulla terra, è il nucleo attorno al quale ruotano l’intera produzione di entrambi gli artisti dell’intervista, e perciò costituisce il loro primo ambito di confronto e di discussione.

I dialoghi con il regista di Halberstadt rappresentano, infatti, uno dei principali, quanto rari, contesti scelti da Müller per accennare alla propria poetica e per affrontare il tema della lingua tedesca.

La parola, per Heiner Müller, è l’arma assoluta, in grado di creare e distruggere la realtà, di manipolare le masse e di determinare gli eventi. “In principio era il Verbo”⁷⁴¹, recita il Vangelo di Giovanni, ribadendo il potere demiurgico della parola, all’origine della creazione del mondo per tutte e tre le religioni monoteiste, “Am Anfang war das Wort”⁷⁴² ripete Heiner Müller ancora nel 1992, nonostante il blocco scrittoria, definendo il genere umano un errore di stampa. La parola è, allo stesso tempo, la lingua del fato, attraverso il verdetto dell’oracolo, la determinazione della giustizia terrena e della macchina del potere, l’inganno che determina la realtà e va al di là della morale, come insegna il

⁷³⁸ Conversazione 27.04.2016 / Trad.: Jünger, Kleist e Tacito sono i nostri dei.

⁷³⁹ Ibid.

⁷⁴⁰ W 10, p. 270. / Trad.: Quando si traduce un’idea in un’immagine, o l’immagine si distorce, o l’idea esplose. Io preferisco l’esplosione.

⁷⁴¹ *Vangelo*, Giovanni 1,1., “Am Anfang war...” GI 2, p. 41.

⁷⁴² W 8, p. 433.

dramma di *Philoktet* (1964), raggirato e ucciso a colpi di dialogo da Ulisse e Neottolema⁷⁴³. È con tale sacralità che i due *Interviewkünstler* concepiscono l'uso poetico della lingua, che, riprendendo Friedrich Hölderlin (1770-1843), importante punto di riferimento mülleriano, ha il potere di uccidere⁷⁴⁴ e di determinare l'essere.

La questione linguistica svolge un ruolo fondamentale per Heiner Müller, sia dal punto di vista letterario che politico, arrivando ad indentificarsi con la capacità di affermazione dell'identità e a costituire di per sé il fine ultimo e la ragion d'essere stessa del teatro. L'oralità, che anche Alexander Kluge pone all'origine della letteratura⁷⁴⁵, a partire dalla tragedia greca, è infatti la caratteristica che contraddistingue il teatro dalle altre discipline artistiche, rendendo il potere della parola inscindibile dalla performance, e dunque all'esperienza del reale. Si potrebbe infatti affermare che Heiner Müller, che si è sempre definito uomo di teatro, ha concepito, oltre ai drammi, sia la sua prosa, che le poesie e le interviste stesse, come testi performativi, in cui il potere della parola scritta si pone in aperto conflitto con la realtà corporea dell'individuo e, come stiamo per approfondire, dell'attore.

La lingua, alla base del processo dialettico, rappresenta dunque, per definizione, l'arma principale dei due artisti dell'intervista, che, come spiega Alexander Kluge⁷⁴⁶, scelgono di prendere esplicitamente a riferimento per argomentare le proprie conversazioni sul metodo dei modelli condivisi ben precisi, che hanno influito profondamente sulla poetica di entrambi, ovvero, principalmente, Heinrich von Kleist e Tacito⁷⁴⁷.

⁷⁴³ W 5, p. 7.

⁷⁴⁴ W 8, p. 273: "Mord aus Worten".

⁷⁴⁵ Kluge: "Jeder Dialog ist Kunst. Homer hat alles mündlich erzählt." Conversazione 27.04.2016.

⁷⁴⁶ Conversazione 27.04.2016.

⁷⁴⁷ Il tema scelto per questo lavoro non offre la possibilità di analizzare altrettanto dettagliatamente l'influenza di Shakespeare e di Friedrich Hölderlin nell'opera del drammaturgo della DDR, argomento al quale si accenna più volte. Per approfondire si vedano lo *Heiner Müller Handbuch* e Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012.

1. Heinrich von Kleist

Kleist, im Verhältnis zu Goethe, dem Europäer und Meister des Gleichgewichts, und Schiller, dem Deutschen, der ein versetzter Politiker war, steht zu allem zunächst einmal schief.

Schief zu seinen Stoffen: Schroffenstein eine Krudität nach Shakespeare, Kätchen eine Kolportage aus dem Mittelalter, der Zerbrochene Krug ein Glücksfall, das Ergebnis einer Wette, Homburg ein Heeresbericht gegen den Strich gelesen. Das Problem, das bei dem einsamen Kleist manifest wird, heißt Deutschland.⁷⁴⁸

Come si è già avuto modo di notare, l'interesse nei confronti di Heinrich von Kleist rappresenta uno dei principali modelli linguistici e stilistici condivisi dai due interlocutori.

Prima di addentrarci nell'analisi del rapporto tra i due artisti dell'intervista e l'autore di *Penthesilea* è indubbiamente necessario ricordare anche del recupero delle opere di Kleist nella letteratura e, in particolar modo, nel cinema tedesco nella seconda metà del ventesimo secolo.

Come sottolinea Matteo Galli, che riprende Thomas Elsaesser⁷⁴⁹ nel saggio sul rapporto tra Heinrich von Kleist e il *Neuer Deutscher Film*⁷⁵⁰, in quello che è il complesso processo di auto-legittimazione e di emancipazione dai modelli letterari classici sostenuto e messo in pratica dagli autori del Manifesto di Oberhausen (1962), Kleist può essere considerato il santo patrono del *Neuer Deutscher Film*, ne sono esempio le trasposizioni cinematografiche a opera di Peter Stein, Claus Peymann e di Hans Neuenfels. Le ragioni, che vedono allo stesso tempo il processo di riappropriazione dell'autore prussiano da parte della sinistra (anche estrema) della BRD, sono da ricercarsi innanzi tutto nella la visione del potere, della ribellione e della guerra e della guerriglia che si evincono dai contenuti delle opere kleistiane, e particolarmente evidenti in *Der Findling* e in *Michael Kohlhaas* (la cui trasposizione cinematografica del 1969 di Volker

⁷⁴⁸ W 8, p. 386. / Kleist, rispetto a Goethe, l'europeo e maestro dell'equilibrio, e rispetto a Schiller, il tedesco, politico mancato, è obliquo rispetto a tutto. Rispetto ai suoi testi: Schroffenstein è un villano di Shakespeare, Kätchen è un personaggio medioevale, la brocca rotta è un caso fortuito, il risultato di una scommessa, Homburg è un bolltettino di guerra al contrario, Il problema che diventa esplicito solo in Kleist si chiama Germania.

⁷⁴⁹ Elsaesser, T., *New German Cinema. A History*, New Brunswick 1989, p. 87.

⁷⁵⁰ http://www.germanistica.net/2012/02/24/il-santo-patrono-del-nuovo-cinema-tedesco-kleist/#_ftn2

Schlöndorff, porta, non a caso, il sottotitolo *Der Rebel*), le due opere a cui la nuova generazione di regist maggiormente attinge. Negli anni che vedono la cortina di ferro, la guerra in Vietnam e la primavera di Praga protagonisti della politica internazionale, i temi trattati da Kleist risultano fortemente attuali anche nel contesto storico e politico interni della Germania occidentale degli anni '60 e '70, che assiste al nascere di un confronto sempre più violento tra l'opposizione extraparlamentare e lo Stato, che troverà il culmine nella fondazione della Rote Armee Fraktion da parte di Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Esslin e Horst Mahler nel 1970, implicita protagonista di *Deutschland im Herbst* (1978), al quale ha collaborato come regista lo stesso Alexander Kluge.

L'interesse dei artisti dell'intervista per Heinrich von Kleist risente certamente, pur senza limitarsi ad esso, della fortuna del poeta prussiano e delle sue implicazioni politiche, come si evince in particolar modo nel caso di Heiner Müller, che, come si approfondirà, lega profondamente la poetica di Kleist alla sua visione storico-politica, tanto da identificare in Ulrike Meinhof la protagonista dell'ultimo dramma borghese di stampo kleistiano, definendola figlia della Prussia e anacronistica sposa di un altro trovatello della letteratura tedesca che si è seppellito sulle rive del Wannsee:

Tochter Preußens und spätgeborene Braut eines andern Findlings der deutschen Literatur, der sich am Wannsee begraben hat, Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE, ist seine Schwester mit dem blutigen Halsband der Marie.⁷⁵¹

Se i contenuti e la biografia di Kleist hanno avuto particolare impatto sulla poetica di Heiner Müller, ciò che accomuna i due interlocutori oggetto di questo studio è indiscutibilmente l'interesse per la sua poetica in ambito stilistico. Sono gli aneddoti esemplari contenuti nei "Berliner Abendblätter", gli scritti teorici, i dialoghi stringati e paradossali di *Katechismus der deutschen abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte* (1809) e le favole allegoriche, ai quali attingerà il drammaturgo della DDR insieme a Franz Kafka, uniti all'abilità di esprimere la realtà nella sua crudezza e irrazionalità, che caratterizzano l'autore prussiano, a fungere da anello di congiunzione tra Heiner Müller e Alexander Kluge.

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauchte auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede

⁷⁵¹ W 8, p. 282. In occasione del Büchner-Preis / Trad.: Figlia della Prussia e moglie nata postuma di un altro trovatello della letteratura tedesca, che si è sepolto vicino al Wannsee, protagonista dell'ultimo dramma borghese, il ritorno armato del giovane compagno dalla trincea, è sua sorella, con il collare insanguinato di Marie.

ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen.⁷⁵²

Scrivendo Kleist nel 1805, descrivendo la propria arte di “fabbricare idee attraverso l'accostamento di toni disarticolati”. In tale definizione si riconosce Alexander Kluge, non solo nello stile essenziale della prosa e nella brevità delle domande, ma anche nella “*Massierung des Stoffes*”⁷⁵³ già teorizzata in *Geschichte und Eigensinn*, ovvero nella densità del contenuto, sia nelle opere letterarie che delle interviste, celato dalla struttura scheletrica ed estremamente paratattica della forma. Alexander Kluge, attinge alla poetica di Kleist sia sul piano teorico, come sostenitore del processo dialettico alla base del legame inscindibile tra parola e idea⁷⁵⁴, che sul piano stilistico e formale, per la sua caratteristica dizione laconica ed essenziale, compressa quanto apparentemente distaccata, contrapposta al sovraccarico di emozioni condensate nel contenuto, e molto spesso nel non detto. L'amore per il laconico, che il regista di Halberstadt dice di aver appreso dal drammaturgo della DDR, si riscontra in tutti gli ambiti della sua produzione artistica, a partire dalla grafica delle sue videointerviste, essenziale quanto inusuale, caratterizzata quasi unicamente da testo bianco e rosso su sfondo nero, in aperto contrasto con la poliedricità e la densità del contenuto, elemento che lo pone in diretto collegamento con la ben più articolata e complessa ricezione dell'autore di *Penthesilea* da parte di Heiner Müller.

La funzione svolta dall'autore di *Der Findling* (1811) nella poetica del drammaturgo della DDR coinvolge, come si è accennato, tutta la sua opera, sia il piano formale che contenutistico e, come sostiene Hans-Thies Lehmann⁷⁵⁵, è tanto rilevante quanto non sufficientemente trattata dalla letteratura secondaria. La vastità del tema, che richiederebbe una completa analisi delle opere teatrali di Heiner Müller a confronto con la produzione kleistiana non è purtroppo conciliabile con l'oggetto di questo lavoro, che si concentra principalmente sulle interviste del drammaturgo della DDR; le conversazioni con Alexander Kluge offrono però un ottimo spunto per cogliere gli aspetti più rilevanti del rapporto fra le opere del più controverso dei poeti romantici e quelle del

⁷⁵² Kleist, H. von, *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, Bd.5, p. 54 / Trad.: Io accosto toni disarticolati, dilato i connettivi, utilizzo apposizioni anche dove non servirebbero, e mi servo di altri stratagemmi che allungano il discorso, in modo da avere il tempo necessario per fabbricare la mia idea nelle officine della ragione.

⁷⁵³ Kluge, A., Negt, O., *Vorwort*, in *Geschichte und Eigensinn*, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1981.

⁷⁵⁴ “Der Dialog ist, frei nach Kleist, eine eigenartige literarische Métier”. Dalla conversazione con Alexander Kluge del 27.04.2016

⁷⁵⁵ Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012.

Grenzgänger di Berlino Est, entrambi autori visionari di testi scritti per un teatro e per una realtà sociopolitica ancora inesistente.

Unsere übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, dass ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfe.⁷⁵⁶

L'interesse per il poeta nato a Francoforte sull'Oder risale per Müller alla giovinezza, quando, già nel 1948, mise in scena *Die zerbrochene Krug* per lo Schultheater di Frankenberg⁷⁵⁷ e rimane costante nella sua produzione, come dimostrano i drammi *Leben Gundlings Friedrich von Preussen* Lessing *Schlaf Traum Schrei*, che, come si approfondirà a breve, riconosce nell'autore di *Die Hermannsschlacht* (1808) uno dei simboli, insieme a Federico II di Prussia (1712-1786) e al drammaturgo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dell'identità prussiana, la dedica di *Wolokolamsker Chaussee V*, che porta il titolo di *Der Findling* (1989), nonché il monologo-intervista tenuto all'indomani della riunificazione tedesca, *Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist*⁷⁵⁸.

È proprio all'interno del monologo sopra citato che Müller offre delle coordinate che risulteranno centrali nella disamina del suo approccio nei confronti dell'autore di *Die Hermannsschlacht* (1808):

Er [Kleist] geht mit seinen Stoffen um wie ein Triebtäter mit einer Frau, in PENTHESILEA wechselt er die Rolle, das Geschlecht, im HOMBURG, der die Geschichte Friedrichs des Großen in einen Traum von Preußen umschreibt, kommt er zur Ruhe.⁷⁵⁹

Kleist viene recepito nella propria sovversività e irruenza linguistica e tematica e viene associato dal drammaturgo della DDR a tre temi centrali nell'opera di entrambi gli *Interviewkünstler* che verranno affrontati in questo capitolo, ovvero il ruolo della figura femminile, la storia tedesca e il sogno, da intendersi come lo spazio lasciato dall'autore di *Penthesilea* all'irruzione dell'inconscio nella realtà, al quale si è accennato nell'affrontare il ruolo dei sentimenti nell'opera di Alexander Kluge.

⁷⁵⁶ Kleist, H. von, *Briefe, Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, p. 673 / Trad.: i palcoscenici che ci sono rimasti sono fatti in modo, sia davanti che dietro il tendone, che io non potrei fare affidamento su questo traguardo.

⁷⁵⁷ Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001, p.50.

⁷⁵⁸ W 8, 382.

⁷⁵⁹ W 8, p. 383 / Trad.: Kleist, nei confronti del proprio materiale, si comporta come un maniaco nei confronti di una donna. In *Penthesilea* inverte i ruoli, il sesso, in *Homburg*, che trasforma la storia di Federico il Grande nel sogno della Prussia, trova la pace.

Riprendendo quanto affermato da Alexander Kluge, e come dimostra l'interesse iniziale da parte di Müller per *Die zerbrochene Krug*, l'autore di *Germania 3* è attratto in primo luogo dalla lingua di Kleist, e in particolar modo dal profondo distacco tra significante e carico emotivo del significato, che rende possibile la fruizione del testo su livelli molteplici, similmente a quanto avviene nei dialoghi oggetto di questo lavoro.

Nella conversazione con Siegfried Gerlich⁷⁶⁰, *Tristan und die Wanzen*, di molti anni successiva alla scrittura del quinto episodio di *Wolokolamsker Chaussee*, l'importanza di Kleist dal punto di vista linguistico viene chiaramente espressa dal drammaturgo della DDR. Il giovane pubblicitista e studioso di Wagner, nonché diretto collaboratore di Alexander Kluge, intervista Müller, ormai gravemente malato, nel 1993, interrogandolo riguardo alla sua partecipazione al Festival di Bayreuth dello stesso anno con l'allestimento del wagneriano *Tristan und Isolde*. È in questo contesto che viene affrontato il legame, presente anche nei dialoghi oggetto di questo lavoro, tra musica e poesia, che vede il poeta come "fecondatore della musica" e creatore di "nuova materia linguistica", argomento che offre lo spunto per una digressione sulla lingua tedesca, ritenuta prima responsabile dello straniamento semantico presente nelle opere di Heinrich von Kleist.

Müller, ormai dedito unicamente alla poesia e alle interviste, definisce la lingua tedesca come una delle meno formate, poiché non ha avuto modo di crescere in modo organico, ma è rimasta una "*Bürosprache*"⁷⁶¹ circondata da dialetti, che contribuiscono alla frammentarietà dell'identità nazionale e, allo stesso tempo alla poca espressività del tedesco letterario, forzato nelle regole formali. È alla luce di tale riflessione che a Kleist, insieme a Brecht e a Hölderlin, viene attribuita la capacità di portare la lingua tedesca oltre i propri confini, attraverso un utilizzo paragonabile alla violenza carnale:

Deshalb gibt es immer wieder diese Gewaltakte in der deutschen Literatur, diese Vergewaltigungen von Sprache, und die großen Leistungen [...] bestehen eben in Vergewaltigungen.⁷⁶²

In tale affermazione, in cui non è difficile riconoscere le parole di un altro avido lettore di Heinrich von Kleist, nonché, come si è visto, di un ulteriore modello mülleriano, ovvero Franz Kafka (1883-1924), che nel 1908 definiva il compito della

⁷⁶⁰ W 12, p. 371.

⁷⁶¹ Ibid.

⁷⁶² Ivi. / Trad.: Per questo nella letteratura tedesca ci sono sempre questi atti di violenza, questi abusi violenti della lingua, e anche i più grandi risultati nascono da violenze.

letteratura quello di scagliarsi come un'ascia sul mare di ghiaccio che è l'animo umano⁷⁶³.

Mein Schreibtisch ist mein Kaukasus mein Kreuz.⁷⁶⁴

Recita infatti il quarto episodio del ciclo di *Wolokolamsker Chaussee* a lui dedicato, ovvero *Kentauren*, in cui troviamo il paradigma della poetica mülleriana, che vede il processo creativo indissolubilmente legato alla battaglia tra lingua e morte. Ne è un esempio l'exasperato duello a colpi di dialettica messo in scena dai due protagonisti di *Quartett*, Valmont e Merteuil, in cui ogni parola, forzata fino all'eccesso, si muta in "grumo di sangue"⁷⁶⁵, giungendo a comporre "l'amato cancro"⁷⁶⁶ responsabile della morte della marchesa.

L'uso della parola è stato forzato fino all'abuso, nella sua accezione più brutale ed efferata, da parte di Kleist, attraverso ellissi, lacune, silenzi e inversione di ruoli, similmente a quanto è possibile dire riguardo ai testi di Müller stesso. Il legame tra scrittura e brutalità, la struttura paratattica e frammentaria del discorso, che, nella sua laconicità colpisce, disorienta e sovraccarica lo spettatore attraverso "toni disarticolati" contrapposti a fitte trame di significato, costituisce una costante del processo creativo e della lingua di Heiner Müller, che costruisce i propri testi teatrali su un sistema portato all'eccesso, attraverso quella che Mathieu Carriere ha definito "la matematica della catastrofe"⁷⁶⁷, ovvero una drammaturgia autodistruttiva, votata a raggiungere il vuoto, e la rinascita, attraverso nuove figure.

Un altro elemento poetico in cui è lo stesso Müller a riconoscersi è la distanza che Kleist interpone fra se stesso e ciò che scrive attraverso l'uso della lingua:

Eine Abschweifung zu Kleist: bei der Lektüre seiner Briefe das Gefühl, nicht ohne Schrecken, einer ungeheuren Ferne, eines Abstands auch zu seinen eigenen Texten, seiner eigentlichen Arbeit, die nicht an Personen adressiert ist, nicht an ein Publikum, der Vorwurf Goethes, nicht an einen Markt.⁷⁶⁸

⁷⁶³ *Brief an Oskar Pollak, 27. Januar 1904, in: Franz Kafka: Briefe 1902-1924. S. Fischer Verlag. p. 27. "Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns."*

⁷⁶⁴ W 4, p. 243 / Trad.: il mio scrittoio è il mio Caucaso, la mia croce.

⁷⁶⁵ W 5, p. 65: "Jedes Wort ein Klumpen Blut". / Trad. Ogni parola una goccia di sangue.

⁷⁶⁶ *Ibid.*: "Jetzt sind Wir allein/ Krebs mein Geliebter." / Trad.: Adesso siamo soli/ Cancro mio amato.

⁷⁶⁷ Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012, p. 163.

⁷⁶⁸ W 8, p. 282 / Trad.: Una riflessione su Kleist: Nel leggere le sue lettere si ha la sensazione, non priva di paura, di un'immensa lontananza, di un distacco anche dai propri testi, dal suo vero lavoro, che non è rivolto a persone, non a un pubblico, l'accusa di Goethe, non a un mercato.

La passività dell'autore implica, infatti, anche il concentrarsi sul processo creativo dello scrivere in modo autoreferenziale. Come il drammaturgo della DDR racconta frequentemente nelle conversazioni pubbliche, lo scrivere è una forma privata di rielaborazione. La parola plasma, rielabora e modifica il pensiero, il sentimento e l'ossessione, fino ad annientarli; ciò che ne risulta è il testo, ormai indipendente dal proprio stesso creatore.

Non appare dunque un caso il fatto che, a rimarcare il riferimento a Kleist come modello linguistico, l'incipit di *Wolokolamsker Chaussee V*, dedicato a *Der Findling*, sia incentrato sul topos linguistico, sia come atto locutorio, che come organo anatomico, come si evince dal ricorrere dei termini legati all'isotopia linguistica *Sprechzeit, predigte, MARXUNDENGELSZUNGE, wie seine Lippe sich bewegten, Zähnen, Zunge*, e, ancor di più “*was er sagte war wie nicht gesagt*”⁷⁶⁹.

La presenza tangibile della corporeità nei drammi kleistiani, che Hans-Thies Lehmann definisce *Sprache als Körperinszenierung*⁷⁷⁰, basti pensare alla descrizione del raptus omicida della dolce Pentesilea⁷⁷¹, è fortemente presente in Müller, e riconoscibile nella fisicità dell'incipit appena citato, come nel monologo affidato a Ofelia, eroina e vittima della brutalità umana, epigone delle figure femminili kleistiane, in *Hamletmaschine*:

Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrümmre die Werkzeuge meiner Gefangenschaft, den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. Ich zerschlage das Fenster. Mit meinen blutigen Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf den Stuhl auf dem Boden.⁷⁷²

Altrettanto fisico è l'approccio di Kleist nei confronti del teatro come atto performativo, come si evince da *Über das Marionettentheater* (1810), testo che offrirà un

⁷⁶⁹ W5, p. 239.

⁷⁷⁰ Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012, p. 161.

⁷⁷¹ Kleist, H. von, *Pentesilea*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998, p. 234: “Reißt ihn beim Helmbusch, gleich einer Hündin, Hunden beigestellt, der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken.”

⁷⁷² W 4, p. 543 / Trad.: Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha voluto. La donna con la corda al collo La donna con le vene tagliate La donna con l'overdose SULLE LABBRA NEVE La donna con la testa nel forno a gas. Ieri ho smesso di uccidermi. Sono sola con i miei seni le mie cosce il mio grembo. Faccio a pezzi gli strumenti della mia prigionia la sedia il letto il tavolo.

forte impulso a Müller nella sua ricerca di un teatro per un mondo in cui l'uomo si compenetra con la macchina.

Se qui Kleist riconosce la superiorità performativa dell'automa, libero dalle costrizioni della conoscenza⁷⁷³, nei confronti dell'attore, che condiziona necessariamente l'esito della recitazione in base alla ragione, il drammaturgo della DDR cerca la stessa meccanicità nei propri attori, che devono astenersi dalla recitazione e accettare il testo come una partitura musicale da eseguire⁷⁷⁴. L'approccio kleistiano alla recitazione sarà, inoltre, alla base della collaborazione tra Müller e Robert Wilson, che afferma ancora nel 2011 parlando di ciò che lo legava all'amico di Berlino Est:

Ein Schauspieler muss mit seinem Körper denken. Wir alle denken mit unserem Körper. Für mich ist das Gehirn ein Muskel.⁷⁷⁵

Un ulteriore elemento poetico che lega l'autore di *Hamletmaschine* a Heinrich von Kleist è la composizione di un teatro degli estremi, nel quale non esiste via di mezzo, e non esiste separazione, tra elemento divino e istinto animalesco. Per entrambi gli autori, il raggiungimento dell'eccesso (di brutalità, sentimento e contingenza degli eventi) non rappresenta il confine, ma l'epicentro dell'azione, aspetto che caratterizza anche la produzione cinematografica di Alexander Kluge, che non conosce climax, ma esplosioni di sentimenti giustapposte. Come nota Hans-Thies Lehmann⁷⁷⁶, la commistione fra spiritualità e animalità presente nell'opera dell'autore di *Hermannsschlacht* (1808) condiziona fortemente anche il suo approccio nei confronti del mito, aspetto molto controverso anche nell'opera di Heiner Müller, come si avrà modo di approfondire a breve, della brutalità della storia e della legge terrena e divina.

Il quinto episodio del dramma che porta il nome della strada che vide la resa dell'esercito tedesco durante la campagna di Russia offre, come si approfondirà nel corso del capitolo, una chiara dimostrazione dei vari livelli di coinvolgimento di Kleist nella poetica di

⁷⁷³ Kleist, H. von, *Über das Marionettentheater*, in *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988: "Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel Wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst." / Trad.: Diceva che ogni movimento aveva un punto di forza; che era sufficiente dirigere questo all'interno della figura; le membra, nient'altro che pendoli, seguivano senza dover fare alcun che, in modo meccanico, indipendentemente.

⁷⁷⁴ W 10, p. 240. "[...] Mein Text ist wie ein Telefonbuch, und so muss es vorgetragen werden." / Trad.: Trad: Il mio testo è come un elenco telefonico, e così deve essere recitato.

⁷⁷⁵ Wilson, R., *Ich habe mit Heiner Müller getanzt*, in "Süddeutsche Zeitung", 04.10.2011 / Trad.: un attore deve pensare con il corpo. Tutti noi pensiamo con il corpo. Il cervello è un muscolo.

⁷⁷⁶ Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012, p. 164.

Müller, come si evince dall'analisi fatta dal drammaturgo stesso proprio nella conversazione con Alexander Kluge, *Heiner Müller über Rechtsfragen*⁷⁷⁷:

[...] Zum Beispiel hier *Findling*, Kleist, natürlich vorausgesetzt, man kennt das oder man kann das nachlesen, das ist eine Geschichte, und da wird so schräg rein eine andere Geschichte erzählt, die aber sich anders liest, wenn man den Kleist kennt. Und da entsteht eine Art von Dialog auch von Epochen oder sogar von Rechtssystemen und von Strukturen, daß eine die andere kommentiert.⁷⁷⁸

In tale descrizione, in cui è riconoscibile anche la giustapposizione di *Zusammenhänge* ripresa dal regista di Halberstadt, si legge uno dei cardini della poetica mülleriana, ovvero quella che deve essere la funzione del teatro, che si contrappone alla storia e alla politica, poiché rende possibile l'annullamento della successione temporale e la compenetrazione di epoche e strutture che si commentano reciprocamente, creando una frattura tra il tempo del soggetto e il tempo della storia. Tale frattura deve fungere da feritoia per penetrare nel piano temporale dato dal continuum dell'esistenza umana sulla terra, dando vita a quello che Müller definisce "il dialogo con i morti".

[...] Die Zustände sind ja nur Anlässe, um Leute zueinander in Beziehung zu bringen, in irgendeinen Konfliktbeziehung, und sie reflektieren zu lassen über Möglichkeiten, diese Zustände zu handhaben oder zu verändern. [...] Und das ist überhaupt, was Dramatik lebendig hält, [...]: Dieses Kontinuum der menschlichen Existenz.⁷⁷⁹

È con queste parole che il drammaturgo della DDR si esprime durante il suo primo soggiorno americano presso l'università di Madison (Wisconsin) sull'impossibilità di scrivere un dramma storico incentrato unicamente sul passato e privo di implicazioni con il presente in una realtà completamente permeata dalla storia, mettendo in relazione la propria opera con quella di Kleist attraverso il parallelo tra *Der Bau* (1965) e *Prinz Friedrich von Homburg* (1810-1811), in cui l'azione raccontata rappresenta unicamente un pretesto per portare il pubblico alla riflessione.

La capacità di far riflettere lo spettatore, facendo emergere conflitti interiori e di dibattito pubblico, offrendo ponti di collegamento tra gli eventi storici narrati e la realtà

⁷⁷⁷ *Heiner Müller über Rechtsfragen*

⁷⁷⁸ *Ibid.* / Trad.: ad esempio qui, nel *Trovatello*. Dato per scontato Kleist, o lo si conosce già o lo si può leggere. Questa è una storia, e obliquamente al suo interno ci viene raccontata un'altra storia, che, se si conosce Kleist, assume un'altra chiave di lettura. E così nasce un dialogo, tra epoche, o addirittura tra sistemi giuridici e tra strutture, che si commentano l'un l'altro.

⁷⁷⁹ GI 1, p. 34 / Trad.: Le circostanze sono solo occasioni per mettere le persone in connessione tra loro, per metterle in conflitto l'una con l'altra, per avere in pugno le circostanze stesse o per modificarle. E questo è l'aspetto vivo della drammaturgia, il continuum dell'esistenza umana.

contemporanea, caratteristica riconosciuta anche in Shakespeare e nella tragedia classica, rappresenta per Heiner Müller proprio compito come autore teatrale, come dichiara egli stesso nella celebre intervista del 1982 con il filosofo francese Sylvère Lotringer *Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts*⁷⁸⁰, in cui non vengono offerte soluzioni per il futuro dell'Europa e, nello specifico, delle due Germanie, ma vengono portate alla luce differenze inconciliabili e contraddizioni, insieme a una disamina sulle divergenze in ambito teatrale fra le due realtà tedesche.

È alla luce di tali riflessioni che si legge la fascinazione da parte di Heiner Müller, oltre che per *Der Findling*, di cui si parlerà ancora, nei confronti delle ultime opere di Heinrich von Kleist, scritte tra il 1808 e il 1811, ovvero *Michael Kohlhaas*, *Penthesilea*, *Die Hermannsschlacht*, *Prinz Friedrich von Homburg* e *Robert Guiskard*, che hanno come oggetto tre temi molto vicini alla poetica dei due artisti dell'intervista, ovvero la guerra, condizione storica e sociopolitica tedesca e la giustizia, assente, abusata e rivendicata, che, insieme alla dizione stringata ed essenziale, rappresentano il massimo punto di contatto fra i tre autori messi a confronto, nonché gli unici temi attraverso i quali è possibile combattere la passività del pubblico:

Ich glaube, dass das deutsche Publikum noch immer nur die Sprache des Militär versteht. Man muss es im Theater bekämpfen – sonst versteht es nicht.⁷⁸¹

Mentre l'ossessione nei confronti della guerra e dell'apparato militare saranno oggetto del prossimo capitolo, incentrato sulla disamina storica all'interno delle conversazioni tra Heiner Müller e Alexander Kluge, questo è il luogo per considerare l'immagine del poeta prussiano come incarnazione dell'identità, o meglio, della mancata identità tedesca, da parte del drammaturgo della DDR.

Lo spunto per tale riflessione ci viene offerto dalle stesse videointerviste, in cui Kleist viene chiamato direttamente in causa, oltre che come riferimento stilistico, come autore di *Der Findling* e come autore prussiano. Se ne trova un primo riscontro in *Heiner Müller im Zeitenflug*⁷⁸², un collage incentrato sull'attualità di Ovidio secondo Müller, tema, come si vedrà, profondamente legato alla figura dell'autore di *Penthesilea*, mandato in onda nel 1996. Qui Heinrich von Kleist, nato a Francoforte sull'Oder e vissuto tra la Sassonia e il Brandeburgo a partire dal 1802, compare come "*Halbasiate*", ovvero, come figura di confine tra la Prussia e la Russia, e dunque come espressione della Germania

⁷⁸⁰ W 10, pp. 175-223.

⁷⁸¹ W 10, p. 201 / Trad.: credo che il pubblico tedesco capisca ancora oggi solo il linguaggio militare. In teatro è necessario combattere, altrimenti esso non capisce.

⁷⁸² *Heiner Müller im Zeitenflug*.

orientale e allo stesso tempo come prima contraddizione ed elemento di criticità nel tema dell'identità tedesca.

Kluge

Du hast hier in deinem Theater sehr massiv die Fanfare angestimmt, es muß jetzt ein authentischer Ausdruck des Ostens irgendwo stattfinden, eine Unverwechselbarkeit des Ausdrucks und eine eigene authentische Öffentlichkeit. Was ist das? Was ist dieser Osten, das ist ja was anderes als Asien, was du hier meinst? Es ist ja im Grunde Meißen, es ist im Grunde Schulpforta. Oder was ist es?

Müller

Nicht nur, ich glaube, es ist noch was anderes. Wenn du an Kleist denkst, Kleist ist ja Halbasiate.⁷⁸³

La vicinanza percepita da Müller nei confronti della condizione dell'autore dei *Berliner Abendblätter* viene ribadita e potenziata negli anni '80 dal privilegiato *Grenzgänger*, attraverso il frammento NACHTZUG BERLINFRIEDRICHSTRASSE FRANKFURTMAIN⁷⁸⁴, attraverso l'affermazione: ICH BIN DER TOD KOMM AUS ASIEN.⁷⁸⁵

Se Kleist è indubbiamente da considerarsi come un poeta fortemente coinvolto nel processo di unificazione culturale e politica tedesca, di cui era, come si sta per approfondire, fervente sostenitore, egli è allo stesso tempo il ponte fra la Prussia orientale e il Baltico e il simbolo della divergenza, che Müller fa risalire a ragioni persino etniche, tra la Germania occidentale e quella orientale, nuovamente divise in seguito alla conferenza di Potsdam (1949), e con le quali il drammaturgo della DDR si trova ancora a confrontarsi, fungendo altrettanto da ponte e da frattura incolmabile.

Ad essere considerati "*Halbasiaten*", sia per l'effettiva provenienza, che per la propria energia sovversiva, nel corso della stessa intervista sono anche le amazzoni e i mongoli, ovvero due realtà rivoluzionarie e nomadiche, al di fuori dello Stato.

Per quanto Heiner Müller abbia sempre rinnegato qualsiasi etichetta politica, anche a rischio della propria carriera, mantenendo viva la propria capacità critica e di analisi, sia l'intento che il contenuto della sua produzione dimostrano l'impossibilità di separare la realtà artistica da quella storica. Queste due dimensioni, destinate, come si è visto, a non coincidere, si compenetrano e si influenzano reciprocamente, tanto da

⁷⁸³ Ibid./ Trad.: K.: Qui nel tuo teatro hai suonato la fanfara ai quattro venti dicendo che adesso è necessaria un'autentica espressione dell'oriente, un'inequivocabilità dell'espressione e un'autentica dimensione pubblica. Cos'è? Cos'è quest'oriente, è diverso dall'Asia quello che intendi? Potrebbe essere Meißen o Schulpforta? O dove? HM: Non solo, è anche qualcos'altro. Se pensi a Kleist, Kleist è mezzo asiatico.

⁷⁸⁴ W 1, p. 213.

⁷⁸⁵ Ibid. / Trad.: Sono la morte vengo dall'Asia.

rendere l'espressione artistica di un'epoca il sintomo evidente dello *Zeitgeist* che la contraddistingue. Come Theodor W. Adorno vede nella tragedia dell'olocausto la morte della poesia⁷⁸⁶, così il drammaturgo della DDR identifica la nascita della prosa laconica moderna con il Congresso di Vienna (1815), di quattro anni successivo alla morte di Heinrich von Kleist:

Mit Napoleons Sturz endet bei ihm der Vers. Dann kommt nur noch lakonische Prosa.⁷⁸⁷

Heinrich von Kleist, punto di riferimento linguistico e precursore della prosa moderna, è il soggetto implicito dell'affermazione mülleriana appena citata e risulta ancora una volta indissolubilmente legato al tema dell'identità culturale, di cui la lingua rappresenta il principale veicolo e il principale baluardo da difendere, come è lo stesso autore a ribadire nel corso della conversazione con Frank Michael Raddatz, *Die Reflexion ist am Ende. Die Zukunft gehört der Kunst*, in cui la minaccia della perdita dell'identità culturale viene definita la più forte e più intima causa all'origine delle guerre moderne.⁷⁸⁸

La lirica, indice della reale capacità di evasione e di rielaborazione della realtà, definita da Müller come “la rivoluzione in marcia”⁷⁸⁹, che ha caratterizzato il primo romanticismo tedesco, perde la propria carica espressiva e la propria funzione politica con la Restaurazione, che vede, attraverso la nascita della confederazione del *Deutscher Bund* e l'ampiamiento dei confini della Russia a discapito della Prussia, un nuovo assetto geopolitico in una Germania ancora disunita e ben lontana dalla configurazione auspicata dall'autore di *Penthesilea*.

Heinrich von Kleist, prussiano vissuto a cavallo tra la rivoluzione francese e la Restaurazione, è infatti testimone oculare dei conflitti politici e sociali che hanno portato alla configurazione dell'Europa moderna, e allo stesso tempo, degli albori del complesso processo di unificazione tedesca, di cui non vide mai gli esiti. L'autore dei *Berliner Abendblätter* vide, infatti, solo i primi passi è il ruolo degli Hohenzollern, principi elettori prussiani e futuri imperatori, nella nascita della nazione tedesca, che avrà compimento

⁷⁸⁶ Adorno, T. W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, p. 30.

⁷⁸⁷ GI 3, p. 221 / Con la fine di Napoleone muore anche il verso. Dopo c'è solo la prosa laconica.

⁷⁸⁸ JN, p. 98: “Die Leute klammern sich an ihre Sprache, an ihre kulturelle Identität. Aus Angst, die Identität zu verlieren, Werden sie zum Tier.”

⁷⁸⁹ W 10, p. 201.

unicamente sessant'anni dopo la sua morte, con la fondazione del primo *Reich* Tedesco, nel 1871.⁷⁹⁰

Ciò che Kleist vive in prima persona è però l'annientamento dell'esercito prussiano da parte delle armate francesi, guidate da Napoleone, nella Battaglia di Jena del 1806 che sancisce una profonda cesura storica, tra gli echi della Rivoluzione Francese e l'inizio dell'età moderna. È alla luce di tale sconfitta che, in occasione della dichiarazione di guerra alla Francia da parte dell'Impero Austriaco nel 1809, nasce il dialogo satirico *Katechismus der Deutschen*, un testo patriottico che incita alla ribellione del popolo tedesco contro Napoleone.

Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.⁷⁹¹

Scrivendo alla luce di tali eventi l'autore di *Michael Kohlhaas* nel 1807, ponendosi come vuoto tra due ordini storici e politici. Si tratta di una frattura nel continuum rappresentato dalla storia data dall'esplosione di un ordine preesistente, descrizione che altrettanto bene si adatta alla condizione della DDR del 1989, di cui Müller è testimone e protagonista. Come afferma Müller, infatti, la Prussia non è mai stata un luogo geografico, ma un movimento⁷⁹², l'epicentro di un terremoto, che molto ha ancora in comune con l'instabile e tormentato contesto storico descritto in *Krieg ohne Schlacht. Mein Leben in zwei Diktaturen* che ha caratterizzato la Germania del ventesimo secolo:

Das Preußen des Heinrich von Kleist ist eine Erdbebenzone, von Verwerfungen bedroht, angesiedelt auf dem Riß zwischen West- und Ostrom, Rom und Byzanz, der in unregelmäßigen Kurven durch Europa geht, blitzhaft sichtbar, wenn nach dem Verlust einer bindenden Religion oder Ideologie die alten Stammesfeuer neu gezündet werden.⁷⁹³

⁷⁹⁰ Si veda per approfondire l'immagine della Prussia secondo Heiner Müller, W 10 p. 214.

⁷⁹¹ Kleist, H. von, *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, vol. 7, p.16. / Trad.: I tempi sembrano richiere un nuovo ordine delle cose, e noi non lo vivremo, vedremo soltanto il rovesciamento

⁷⁹² Heiner Müller *im Zeitenflug*: "Und bei Kleist war das am deutlichsten, das Wegwollen, aber keinen Ort finden. Er war ein ganz ortloser Autor. Die Energie ist ortlos. Und das ist ja auch das Problem jetzt wahrscheinlich, wie man das zusammenkriegt, diese Teile von Deutschland. Eigentlich war Deutschland nie ein Ort, es war immer bewegter." / Trad.: In Kleist è chiaro il voler fuggire senza trovare una meta. È un autore che non è appartenuto a nessun luogo. L'energia non appartiene ad un luogo. E il problema forse è proprio questo, come mettere insieme queste parti della Germania. In effetti la Germania non è mai stata un luogo, è sempre stata movimentata.

⁷⁹³ W 8, p. 282 / Trad.: La Prussia di Kleist era luogo di terremoti, minacciata da smottamenti, costruita sulla spaccatura tra l'Impero romano occidentale e quello orientale, tra Roma e Bisanzio, che si delinea in modo irregolare attraverso l'Europa e diviene improvvisamente visibile quando viene a mancare una comune religione di riferimento o delle ideologie, e l'antico fuoco viene nuovamente acceso.

Più volte nel corso delle interviste, prima fra tutte nella già citata *Heiner Müller im Zeitenflug*, Heiner Müller associa Kleist, e la Germania, all'aggettivo "ortlos", ovvero privo di luogo, mettendo in connessione la frammentata condizione geopolitica tedesca negli anni della rivoluzione francese e dell'ascesa napoleonica con l'altrettanto netta frattura, di natura politica, economica e culturale, che divide la BRD e la DDR ancora nel 1990.

[Kleist] hat keinen politischen oder gesellschaftlichen Ort gefunden für das, was er sich vorgestellt hat.⁷⁹⁴

D'altro canto, tale assenza di luogo è da leggersi anche come continuo movimento e mancanza di senso di appartenenza e di identificazione nei confronti dello Stato, aspetti che l'autore della DDR riconosce anche in se stesso:

Kluge

[...] Wo gehörst du hin? Zu den Staatsmenschen? Oder zu den Kelten?

Müller

Da bin ich, glaube ich, sehr gespalten.

Kluge

Wie ein Slawe.

Müller

Ja, ja. Vielleicht, ich weiß es nicht.⁷⁹⁵

Come è lo stesso Müller a sostenere, spiegando la condizione di apolide di Kleist, alla ricerca di una patria e di un teatro ancora inesistenti, in cui egli stesso si riconosce come emarginato su entrambi i fronti della cortina di ferro, per l'autore di *Die Hermannsschlacht*, la Germania rappresenta ancora un'idea, un'utopia⁷⁹⁶, basata in primo luogo su una maggiore consapevolezza di identità culturale di un popolo che ha dato i natali all'arte e alla scienza moderna, come egli stesso la descrive nel pamphlet antinapoleonico *Was gilt es in diesem Krige?* (1809):

Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibniz und Gutenberg geboren hat; in welcher ein Guericke den Luftkreis wog, Tschirnhausen den Glanz der Sonne lenkte und Kepler der Gestirne Bahn verzeichnete; eine Gemeinschaft, die große Namen, wie der Lenz Blumen

⁷⁹⁴ W 10, p. 398./ Kleist non ha mai trovato un luogo, politico o sociale, per ciò che aveva in mente.

⁷⁹⁵ *Heiner Müller im Zeitenflug* / Trad.: K: A chi appartieni? Agli uomini di stato? Ai celti? HM: Penso che la mia posizione sia poco univoca K: come uno slavo? HM: Sì, sì, forse non lo so.

⁷⁹⁶ GI 3, p. 216: "Für Kleist war Deutschland noch eine Idee, eine Utopie." / Per Kleist la Germania è sempre stata un'idea, un'utopia.

aufzuweisen hat; die den Hutten und Sickingen, Luther und Melanchthon, Joseph und Friedrich auferzog; in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat. Eine Gemeinschaft mithin gilt es, die dem ganzen Menschengeschlecht angehört; die die Wilden der Südsee noch, wenn sie sie kennten, zu beschützen herbeiströmen würden; eine Gemeinschaft, deren Dasein keine deutsche Brust überleben, und die nur mit Blut, vor dem die Sonne verdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll.⁷⁹⁷

È con tali convinzioni che il poeta prussiano si contestualizza anche nel panorama letterario della propria epoca, alla ricerca di soggetti in grado di rappresentare le origini di una nazione e l'unità culturale tedesca, che, citando ancora Müller, rimane un sogno, un'utopia, una forma di aldilà, una ricerca di legittimazione nel regno dei morti.⁷⁹⁸

Tale ricerca conduce, però, ad esiti inaspettati e in parte fallimentari. Ne sono esempio *Penthesilea*, che ha come protagonista un'eroina vittima di un raptus omicida, o il dramma *Die Hermannsschlacht*, incentrato sulla figura dell'eroe Arminio, che sconfigge il generale Publio Quintilio Varo nella battaglia di Teutoburgo (9 d.C.), definita da Müller "un imprevisto senza conseguenze nell'ascesa dell'impero romano da noi elevato a mito nazionale"⁷⁹⁹, rappresentata dallo stesso Kleist come il dramma della guerriglia.

Come è noto, altrettanto fallimentari e controversi si sono rivelati i tentativi di Heiner Müller di portare in scena la fase costruttiva della repubblica socialista tedesca come momento fondativo di una nuova identità culturale (basti pensare allo scandalo della *Umsiedlerin*) e di rappresentare il sentimento di unità nazionale tedesco, a sua detta, riconoscibile unicamente davanti alla minaccia nemica.⁸⁰⁰ Gli imprevisti dettati dal segno di Marte e dalla follia non caratterizzano però unicamente il popolo, che non ha mai saputo riscattarsi attraverso lo sviluppo di una borghesia coesa. Altrettanto fragili e inefficaci sono stati infatti, a detta di Müller, i regnanti tedeschi, altrettanto responsabili della tarda unificazione e della mancanza di una profonda unità culturale.

⁷⁹⁷ Kleist, H. von, *Was gilt in diesem Kriege?*, in *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, pp. 3162-3163. / Trad.: Si tratta di una comunità che ha dato i natali a Leibniz e Gutenberg; in cui un Guericke ha misurato la pressione dell'aria, Tschirnhausen ha guidato la luce del sole e Keplero ha delineato il firmamento; una comunità conta grandi nomi, come Lenz Blumen, che ha cresciuto Hutten e Sickingen, Lutero e Melantone, Giuseppe e Federico; in cui Dürere e Cranach, i sommi dei del tempio, hanno vissuto, e Klopstock ha cantato il trionfo del salvatore. Una comunità che appartiene all'intero genere umano, che i selvaggi dei mari del Sud correrebbero a difendere, se la conoscessero; una comunità, alla cui esistenza non sopravvive alcun seno tedesco, e che deve essere sepolta solo con il sangue, che oscura la luce del sole.

⁷⁹⁸ W 8, p. 385.

⁷⁹⁹ Ibid.

⁸⁰⁰ Si veda a tale riguardo W 12, p. 264. Qui Müller utilizza ancora una volta le parole di Kleist per descrivere i tedeschi come un popolo in fuga da se stesso, che, nel tentativo di riuscirvi, si scontra con i propri confini.

Ja. Na ja, er [Friedrich der I von Preußen] ist der einzige - seltsamerweise - der einzige deutsche Monarch oder die einzige Herrscherfigur, die dramatisch was hergibt, weil die Diskrepanzen sind am schärfsten. Erst mal der einzige Intellektuelle auf einem deutschen Thron wahrscheinlich. Dann ein Zyniker, natürlich. Und ein König, der seine Bevölkerung verachtet, was bis zur Sprache und Literatur ging, er konnte ja auch nicht Deutsch und verachtete eigentlich die deutsche Literatur. Und gerade der ist das Idol geworden, das Wahrzeichen des preußischen Patriotismus. Und das vereint so viele Widersprüche, und deswegen ist er interessant. Und dann ist es auch ein ermordeter Mozart.⁸⁰¹

Con queste parole Müller descrive il sovrano illuminato Federico I di Prussia, considerato realmente l'illuminato "servitore del proprio popolo"⁸⁰² all'interno del intervista-documentario a lui dedicata da Alexander Kluge⁸⁰³, mettendolo a confronto con l'immagine negativa dei regnanti prussiani del secondo "Deutsches Kaiserreich" rappresentata all'interno della disillusa parodia interpretata dai clown di *Germania Tod in Berlin*:

CLOWN 1 Ich bin der König von Preußen. Ich habe mir ein Schloss gebaut in dieser schönen Gegend, weil sie mir gefällt und damit ich meinem Volk besser dienen kann, denn ich habe Hämorrhoiden und das Rheuma von den Kriegen, die ich führen musste in Schlesien, Böhmen und Sachsen für die Ehre Preußens und die sehr berühmt sind.

CLOWN 2 Ich will auch König von Preußen sein.⁸⁰⁴

Con il dramma *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, Heiner Müller attribuisce agli Hohenzollern, casata illuminata e fondatrice della Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften sotto la guida di Gottfried Wilhelm Leibniz che, a partire da Federico I di Prussia (1688-1740), ha riunito alla corte di

⁸⁰¹ *Friedrich von Preußen*. / Trad.: Sì, [Federico di Prussia] è l'unico, stranamente, l'unico monarca tedesco, o l'unica figura di guida, che offre qualcosa di drammatico, perché qui le discrepanze raggiungono l'apice. Forse l'unico intellettuale su un trono tedesco. E un cinico, naturalmente. E un re, che teneva al proprio popolo, aspetto che si è esteso fino alla lingua e alla letteratura. Non parlava tedesco e ha avuto a cuore la letteratura tedesca. E così oggi è diventato un idolo, il simbolo del patriottismo prussiano. E questo unisce molte contraddizioni, per questo è interessante. E poi è anche un Mozart assassinato

⁸⁰² W 4, 332 : "Das ist eine philosophische Frage. Dafür habe ich jetzt keine Zeit. Ich bin der erste Diener meines Staates." / Trad.: questa è una domanda filosofica. Adesso non ho tempo, sono il primo servitore del mio stato.

⁸⁰³ Kluge, A., *Friedrich von Preußen*,

<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/107>

⁸⁰⁴ W 4, p. 332 / Trad.: CLOWN 1 Sono il Re di Prussia. Mi sono costruito un castello, con questo bel contorno, perché mi piace, così posso servire al meglio il mio popolo. Infatti ho le emorroidi e i reumatismi dall'guerre, che sono anche molto famose, che ho dovuto fare in Slesia, Boemia e Sassonia per l'onore della Prussia. CLOWN 2 Anche io voglio essere Re di Prussia

Potsdam scienziati, letterati, storici e filosofi tra i fondatori del pensiero e della scienza moderni, un ruolo fondamentale anche nel controverso processo di unificazione culturale tedesca.

Come è lo stesso autore della *Umsiedlerin* ad affermare all'indomani della riunificazione tedesca, nel frammentario requiem dedicato alla DDR, *Erinnerung an einen Staat*, la patria vissuta e rappresentata da Keist ha molti punti di contatto con l'Inghilterra elisabettiana descritta da Shakespeare, e con la situazione storica e politica a lui contemporanea, in cui l'orrore e la brutalità narrati dalla letteratura sono stati sorpassati dalla cruda realtà.

Die DDR, die ich, im Doppelsinn des Worts, beschrieben habe, die Beschreibung ist auch eine Übermalung, war ein Traum, den Geschichte zum Alptraum gemacht hat, wie das Preußen Kleists und Shakespeares England.⁸⁰⁵

Si tratta infatti della rappresentazione di un incubo, nella sua accezione più concreta ed esasperata, come altrettanto onirica e brutale appaiono la realtà tedesca descritta in *Germania Tod in Berlin* (1984) e il tragico epilogo del blocco sovietico, che profetizza l'avvento della Deutsche Bank come Fortebraccio del ventunesimo secolo, in *Hamletmaschine*. Heiner Müller, assiste in prima persona le conclusioni del processo di riunificazione tedesca auspicato dall'autore degli *Abendblätter*, conclusesi nel modo peggiore, poiché l'unità raggiunta nel 1990 è ormai unicamente un'unione monetaria, rivolta ai consumi, in cui, come è lo stesso drammaturgo ad affermare in numerose interviste, ciascuna delle due parti spera di assoggettare l'altra metà.

È sempre all'interno di *Heiner Müller im Zeitenflug* che il drammaturgo della DDR esamina le premesse di tale fallimento, facendone risalire le cause all'epoca kleistiana, nella mancata rivoluzione da parte del popolo tedesco sulla scia degli ideali francesi della fine del diciottesimo secolo.

Müller

Nee, aber ich glaube schon, die Situation läßt sich am besten beschreiben über Deutschland. Wenn du mal davon ausgehst, dass die letzte Chance für Deutschland, zu Europa zu gehören, war 1848, und das Ergebnis dieser gescheiterten Revolution, die aufgefangen wurde in Opportunismus eigentlich, und heraus kam ...

Kluge

Eine Sonderentwicklung.

⁸⁰⁵ W 9, p. 285/ Trad: La DDR, da me descritta nel doppio senso della parola – descrivere è anche ridipingere - è stata un sogno, che la storia ha trasformato in incubo, come la Prussia di Kleist o l'Inghilterra di Shakespeare.

Müller

... eine Allianz zwischen Bourgeoisie und ...

Kluge

... und reaktionären Militärkräften. ... Junkern und Militär,
[...]

Müller

... die deutsche Militärmaschine, und die hat aufgenommen auch die proletarischen revolutionären Energien.⁸⁰⁶

La Restaurazione sancisce dunque il consolidamento al potere dell'unione tra alta borghesia e apparato militare, che ha privato il proletariato di ogni energia rivoluzionaria e possibilità di riscatto sociale, aspetto destinato a rimanere problematico anche nel ventesimo secolo, che vede con l'uccisione di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg la fine del socialismo tedesco. Seguendo Müller e Kluge, tale energia sovversiva, unita alla voglia di riscatto dalla condizione di oppressione, nel secolo breve si manifesta, invece, sotto altre vesti, al di là della giustizia e della morale, ovvero attraverso la straordinaria adesione da parte del popolo tedesco alla prima Guerra mondiale, "vista come un mezzo per recuperare lo status di predatore"⁸⁰⁷.

Come sottolinea Hans-Thies Lehmann all'interno della monografia sulla letteratura politica tedesca, *Das politische Schreiben*⁸⁰⁸, Müller riconosce in Kleist tale energia sovversiva, in cui identità e giustizia vengono altrettanto portate all'estremo, tanto da arrivare a coincidere con la lotta armata di stampo terroristico. Troviamo ulteriore dimostrazione di tale aspetto nell'opera dedicata allo storico Jacob Paul von Gundling (1673-1731), primo presidente della Preußische Akademie e allo stesso tempo giullare alla corte di Federico I di Prussia, binomio che non poteva restare inosservato all'occhio cinico di Heiner Müller. In quest'opera, che vede la triade simbolo dell'identità prussiana, identificata in Kleist, Lessing e Federico di Prussia, interpretate da un unico attore, Müller affida all'illuminista Lessing, iniziatore del teatro tedesco moderno, la macabra descrizione dell'epoca sanguinosa che dà origine alla nascita degli stati nazionali, in cui la storia, fatta di sangue, sudore e vomito, si lancia in guerra cavalcando un ronzino morto⁸⁰⁹ e a Kleist, invece, il compito di recitare *Michael Kohlhaas*, ovvero,

⁸⁰⁶ Heiner Müller *im Zeitenflug* / Trad.: M: No, ma penso che descrivere la situazione tedesca sia più facile da descrivere. Se parti dal presupposto che l'ultima occasione di appartenere all'Europa per la Germania è stata il 1848 e il risultato è stato questa rivoluzione fallita, che è stata fermata, dall'opportunismo in realtà, e si è rivelata... K: Un'evoluzione particolare.HM: Un'alleanza tra la borghesia e...K: e le forze militari, i possidenti e i militari.HM: la macchina militare tedesca ha preso il potere, e anche le energie rivoluzionarie.

⁸⁰⁷ Ibid.

⁸⁰⁸ Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012, pp. 172-173.

⁸⁰⁹ W 4, p. 512: Ich habe ein neues Zeitalter nach dem anderen heraufkommen sehn, aus allen Poren Blut Kot Schweiß triefend jedes. Die Geschichte reitet auf toten Gäulen ins Ziel./ Trad.: ho

di irrompere nel naturale ordine degli eventi insorgendo contro la legge e contro il sistema.

È proprio il tema della giustizia, inevitabilmente distorto nell'accezione di abuso di potere, al centro del dialogo *Heiner Müller über Rechtsfragen*, che porta Müller a chiamare in causa ancora una volta il Kleist politico, attraverso *Der Findling*.

Ich glaube ja. Die Konfrontation mit der Macht – das ist für mich Geschichte als persönliche Erfahrung.⁸¹⁰

Affermava Heiner Müller a confronto con Sylvère Lotringer, seguendo le orme della critica della violenza⁸¹¹ benjaminiana e definendo la storia come il confronto da parte del singolo individuo con il potere. Sono proprio l'abuso di potere, la kafkiana inaccessibilità della legge stessa, e la brutalità non priva di ironia che caratterizza il vincitore, altrettanto presente nelle opere dell'autore praghese, insiti in tale confronto ad essere narrati attraverso aneddoti all'interno dell'appena citata conversazione tra Heiner Müller e Alexander Kluge, determinati ad istruire il pubblico attraverso lo choc. Ciò ci conduce inevitabilmente ad affrontare gli ulteriori modelli poetici comuni dei due artisti dell'intervista e a contestualizzarli nel metodo della narrazione storica.

5.2. Tacito: storia e brutalità

Die Mauern hatte König Nuba vom römischen Volk zum Geschenk erhalten. Die schlimmsten Tyrannen kommen aus dem Exil.

(Tacitus Annales)⁸¹²

Come già detto, oltre a Ernst Jünger, già analizzato all'interno di questo lavoro come una delle principali fonti delle citazioni mülleriane con Alexander Kluge, vi è un

visto alternarsi le epoche, una dopo l'altra, da tutti i pori sangue vomito sudore colpivano tutti. La storia corre verso l'obiettivo cavalcando ronzini morti.

⁸¹⁰ W 10, p. 210 / Trad.: Sì, penso di sì. Il confronto con il potere. Questo significa per me la storia come esperienza personale.

⁸¹¹ Benjamin, W., *Angelus Novus*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 1.

⁸¹² W 9, p. 284 / Trad.: Il Re Giuba aveva ricevuto, dono del popolo romano, la Mauretania. I tiranni peggiori vengono dall'esilio.

ulteriore modello a cui entrambi gli *Interivewkünstler* attingono nello sviluppare i temi delle proprie conversazioni pubbliche. All'interno della conversazione del 1991 che prende il nome di *Rom, fern wie der Mond*, dedicata interamente alla storia di Roma, Müller pone infatti un'ulteriore, quanto provocatoria, condizione allo svolgimento delle videointerviste, ovvero Publio Cornelio Tacito (55-170 d.C.) come modello per la narrazione storica:

Müller

Naja, erstmal hab ich den Tacitus ziemlich früh gelesen; ich glaube, das war auch ziemlich prägend...

Kluge

Aber deswegen muss ich den ja nicht lesen?!

Müller

...und deswegen musst du ihn auch lesen. Natürlich, wenn wir was zusammen machen wollen.⁸¹³

Come sarà lo stesso Müller a spiegare nel corso dell'intervista, ciò che lo ha affascinato di Tacito non è il contenuto degli *Annales*, ma, come si è già citato, la forma, lo stile volutamente letterario di narrare aneddoti storici, con paragrafi brevi ed ellittici, che molto ricordano lo stile frammentario, fatto di improvvisi silenzi e altrettanto improvvise accelerazioni, di entrambi gli interlocutori.

I due artisti dell'intervista concordano infatti nell'affermare che con gli *Annales* viene segnato il passaggio stesso dalla cronaca alla letteratura a tema storico:

[...] mir fällt gerade eine Seltsamkeit auf bei Tacitus. Aber das gilt nicht nur für ihn: die kurzen Absätze. Das ist, glaube ich, ganz wichtig für die Art der Erzählung, für den Duktus der Erzählung.⁸¹⁴

Ancor più importante della laconicità, e ancor più vicina alla poetica dei due artisti dell'intervista, viene identificata nell'autore dell'opera etnografica *De Origine et Situ Germanorum* la capacità di comprimere le emozioni, di condensarle e di renderle allo stesso tempo vive e percepibili dal proprio pubblico, pur non avendo preso parte personalmente agli eventi oggetto della narrazione. Si tratta di quella che Müller, definito

⁸¹³ *In den Ruinen der Moral tätig.*/ Trad.: M: Sì, ho letto Tacito per la prima volta molto presto; credo, mi colpì molto. K: e per questo dovrei leggerlo anche io?! HM: e per questo devi leggerlo anche tu. Certamente, se vogliamo fare qualcosa insieme.

⁸¹⁴ *In den Ruinen der Moral tätig.*/ Trad.: Mi viene in mente una particolarità di Tacito. Ma non vale solo per lui: le frasi brevi. Sono importantissime per il modo di raccontare, per condurre la narrazione.

più volte da Kluge “una sfera di cristallo”⁸¹⁵, descrive come una “forma cristallina”⁸¹⁶, che rende possibile la comprensione dei sentimenti e dello *Zeitgeist* di un’epoca. Allo stesso tempo, come sono gli stessi *Interviewkünstler* a sottolineare, Tacito appartiene alla seconda generazione di storiografi romani, che vedono in Cesare e Tito Livio i principali punti di riferimento come predecessori. Come afferma Müller, infatti, in lui è dunque riscontrabile una forma di manierismo, causa e conseguenza della classificazione delle sue opere come letteratura:

Tacitus erzählt, wenn er von Grausamkeiten berichtet, "elliptisch", d.h. kraß, abgekürzt, modern.⁸¹⁷

Il testo appena citato, che appare in sovrainpressione alla fine in *In den Ruinen der Moral tätig*, mostra la seconda caratteristica che rende Tacito parte dell’Olimpo mülleriano: l’orrore e la violenza che scaturiscono dalla storia stessa, resi percepibile dall’utilizzo dell’elissi e della metafora. Se le qualità poetiche, di incredibile modernità, dell’autore degli *Annales* costituiscono un’importante fonte di interesse per i protagonisti di questo lavoro, ancor di più affascinante risulta per entrambi il compiacimento manieristico presente nello storiografo romano nel narrare gli episodi di violenza e di terrore.

[...] ist der Tacitus schon ein Manierist und es ist bei ihm schon wie bei Ovid auch zu sehen: ein Genuss an den Schrecken, die er beschreibt oder auswählt.⁸¹⁸

Come stiamo per vedere, tale macabra attrazione verso l’orrore della storia è il principio stesso sul quale si basano le conversazioni a tema storico tra Müller e Kluge e, allo stesso tempo, conferma quanto sostenuto più volte dallo stesso drammaturgo di Eppendorf, attratto dall’antichità come materiale e come fonte inesauribile dimostrazioni di brutalità. Tacito viene infatti ricordato all’interno delle videointerviste anche per la propria descrizione, dettagliata e teatrale, del suicidio di Seneca⁸¹⁹, figura dal profondo valore simbolico per il drammaturgo di Eppendorf, che, come si evince dalla lettura stessa della propria lirica *Der Tod des Seneca* a conclusione dell’omonima conversazione pubblica con Kluge, vede nel maestro di Nerone un’ulteriore declinazione di Amleto.

⁸¹⁵ Conversazione con Alexander Kluge, 27.4.2016.

⁸¹⁶ *Rom, fern wie der Mond*.

⁸¹⁷ *Ibid.*/ Trad.: Nel raccontare l’orrore, Tacito si esprime in modo ellittico, ovvero radicalmente abbreviato, moderno.

⁸¹⁸ *Ibid.*/ Trad. vedi nota 647, p. 218.

⁸¹⁹ *Tod des Seneca*.

L'apertura di *Rom, fern wie der Mond* è dedicata, invece, alla morte dell'imperatore Tiberio (42 a.C.-37 d.C.), noto per aver rifiutato di trattare con Arminio dopo la battaglia di Teutoburgo, e per essere riuscito a garantire il confine del fiume Reno all'Impero Romano. All'intero degli *Annales*⁸²⁰, Tacito, narrando l'episodio della morte del secondo imperatore romano soffocato nel proprio letto dopo essersi ripreso da uno svenimento, su ordine del prefetto Macrone, che colse l'impossibilità di placare i sostenitori di Caligola, già in festa per l'ascesa del nuovo imperatore, mostra ai lettori un esempio di forzatura della storia da parte dell'essere umano, in cui l'estrema lucidità e l'abuso di potere determinano il corso degli eventi. Come si è già avuto modo di vedere, lo stesso avviene negli aneddoti a tema storico narrati dai due artisti dell'intervista nelle loro conversazioni pubbliche, basti pensare ai racconti che coinvolgono il Generale Georgi Schukow o colui che Müller definisce un boia per passione, lo Zar di Russia Pietro il Grande, paragonato dagli stessi artisti dell'intervista a Stalin. Come è lo stesso Müller ad ammettere, infatti, la propria attrazione nei confronti della narrazione storiografica di ambito latino, rispetto a quella di ambito greco, è data proprio dall'inevitabile coinvolgimento della crudeltà del potere, inteso come apparato militare e gerarchico, e dalla capacità di rappresentare l'orrore.

Che l'orrore e la brutalità sono profondamente radicate nella cultura romana, costituendone uno dei principali fondamenti, lo si evince anche dal punto di vista linguistico, come sottolinea Alexander Kluge all'interno di *Heiner Müller über Rechtsfragen*, producendo un elenco di termini dalle diverse sfumature in grado di dimostrare l'ampiezza dell'area semantica dedicata al potere propria della lingua latina:

Kluge

Es gibt etwa 83 verschiedene Ausdrücke für Gewalt oder Macht in der lateinischen Sprache, die damit ja sehr subtil umgegangen sind...

Tafel

Lateinische Ausdrücke für Gewalt: imperium / spectrum / maiestas / tyrannis / auctoritas / ius / vis / brachium / potestas / potentia / licentia / virtus / violentia etc.

Kluge

...und jeder Ausdruck hat eine andere Bedeutung, eine Nuance, also auctoritas...⁸²¹

⁸²⁰ Tacito, *Annali*, VI, p. 50.

⁸²¹ *Heiner Müller über Rechtsfragen*. / Trad.: K: In latino ci sono circa 83 espressioni per descrivere la violenza o il potere, che hanno differenze molto sottili... Tavola: Espressioni latine per "potere": imperium / spectrum / maiestas / tyrannis / auctoritas / ius / vis / brachium / potestas / potentia / licentia / virtus / violentia etc. K: ogni espressione ha un significato, una sfumatura, un' auctoritas...

Come sottolinea Patrick Primavesi⁸²², e come ribadiscono gli stessi artisti dell'intervista all'interno di *Demokratie als Allesfresser*⁸²³, la storia per Müller non segue un percorso lineare, ma è il risultato di un ammasso caotico di catastrofi dal profondo significato allegorico. Ancora una volta le radici filosofiche di tale concezione sono riposte in Walter Benjamin, che, già nel 1940, all'interno di *Thesen über den Begriff der Geschichte*, sosteneva la natura frammentaria della storia, impossibile da esaminare come un continuum di eventi, fatta invece di istanti fra sé stessi collegati:

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.⁸²⁴

Dunque, d'accordo con l'autore di *Angelus Novus*, i due *Interviewkünstler*, come si nota all'interno delle videointerviste, non sono interessati a procedere in modo cronologico, ma a creare, attraverso la libera associazione di *Zusammenhänge* una costellazione di catastrofi dal valore simbolico e universale, in grado di offrire una visione sull'agire dell'essere umano sulla terra e sulle cause e conseguenze di tali azioni. È proprio per tale ragione che, nell'intraprendere il percorso delle videointerviste, Kleist, Tacito e Jünger vengono scelti come modello in funzione di un secondo patto, quello di narrare la storia senza edulcorarla, accettandone la violenza e la brutalità, come si legge all'interno del *Garather Gespräch*:

Du mußt einverstanden sein auch mit der Gewalt, mit der Grausamkeit, damit du sie beschreiben kannst. Was dann andere damit machen, und daraus für sich machen, ist eine ganz andere Frage. Aber ohne das Einverständnis auch mit der Brutalität, auch mit Gewalt, kannst du sie nicht beschreiben. Das ist sicher ein Problem, worüber man reden oder streiten kann: ob Kunst überhaupt human ist. Sie ist es nicht. Sie hat nichts damit zu tun.⁸²⁵

⁸²² Lehmann, H.-T., Primavesi, P., (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2003, p. 181.

⁸²³ *Demokratie als Allesfresser*: “das Problem des Umwegs. Geschichte findet auf Umwegen statt, nicht linear und da verschwindet etwas.”

⁸²⁴ Benjamin, W., *Gesammelte Werke*, Bd. I-II, Zweitausendeins, Berlin 2011, Bd. I, p. 790./ Trad.: La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo vuoto e omogeneo, ma lo spazio colmato dal presente.

⁸²⁵ *Garather Gespräch* / Trad.: Devi accettare anche la violenza, l'orrore, per poterli descrivere. Cosa ne viene fatto, e cosa alcuni ne fanno per se stessi è tutt'altra questione. Ma senza accettare la brutalità, anche con la violenza, non è possibile descriverle. Questo è indubbiamente un problema, sul quale si può discutere e litigare: ovvero se l'arte sia o meno umana. Non lo è. Non ha niente a che vedere con l'umano.

Come Kluge sosterrà con l'autrice di questo lavoro, tale accordo presuppone per i due artisti esiti diversi, che Müller rivolge sovversivamente verso l'esplosione, l'annientamento come unica possibilità di rinascita, mentre il suo interlocutore vede nella presa di consapevolezza da parte dell'individuo⁸²⁶. Ciò che unisce due posizioni tanto antitetiche è la volontà di creare un cortocircuito emotivo attraverso il sovraccarico di violenza e brutalità, facendo del terrore "un momento produttivo"⁸²⁷. A tale proposito, oltre a Tacito, anche Seneca stesso, infatti, costituisce un importante punto di riferimento:

Ja, und bei Seneca ist der Unterschied zu den griechischen Stücken, daß die Gräuel, die Morde usw., auf der Bühne passieren, weil die Stücke nie gespielt wurden, das waren Lesedramen. [...] Und das war aber für die ganze elisabethanische Dramatik eigentlich der Impuls.⁸²⁸

Se l'atrocità e gli episodi di violenza che hanno caratterizzato la narrazione storia romana costituiscono un'importante fonte di materiale anche per la produzione drammatica e lirica mülleriana, basti pensare a *Der Horatier* (1968), *Lehrstück* allegorico sullo stalinismo all'indomani della Primavera di Praga, e al frammento dal sapore autobiografico *Senecas Tod* (1993), lo stesso si può affermare riguardo a Kluge, che, all'interno della programmazione per la *dctp*, dedica ben quindici interviste e collage a eventi e personaggi collegati all'Impero Romano, tra cui la conversazione con Oskar Negt *Römische Grausamkeit*, in cui viene fatto un parallelo tra la sorte di Tiberio Gracco e del fratello Gaio, simbolo della repressione nel sangue a chi osava opporsi alle leggi impopolari promulgate dall'aristocrazia romana attraverso il senato, con l'omicidio di Rosa Luxemburg.

Grazie al modello della storiografia latina, i due artisti dell'intervista portano dunque avanti la propria poetica dello choc, non distante dall'impiego didattico del terrore teorizzato da Brecht e già ripreso da Müller drammaturgo all'interno di *Mauser*: valore escatologico:

⁸²⁶ Conversazione con Alexander Kluge del 27.4.2016: Heiner Müller erzählt und sucht die Katastrophe. Ich suche den Tunnel, die Auswege in der Katastrophe. Die Vereinbarung ist: immer die Wahrheit zu sagen, immer die Wahrheit darzustellen. Ohne Milderung. / Trad.: Heiner Müller racconta e cerca la catastrofe. Io cerco il tunnel, la via d'uscita dalla catastrofe. L'accordo è quello di dire e mostrare sempre la verità. Senza mai attenuarla.

⁸²⁷ W 8, p. 471.

⁸²⁸ *Tod des Seneca* / Trad.: Sì, e in Seneca la differenza dalle opere greche è che l'orrore, l'omicidio, etc. avvengono sulla scena, perché i pezzi non venivano recitati, ma letti. E questo è stato l'impulso per tutto il teatro elisabettiano.

DAMIT ETWAS KOMMT MUSS ETWAS GEHEN DIE ERSTE GESTALT DER
HOFFNUNG IST DIE FURCHT DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN DER
SCHRECKEN.⁸²⁹

Allo stesso tempo, l'analisi dell'utilizzo di Tacito come modello per la narrazione storica impone una riflessione di natura storica e allo stesso tempo letteraria, proposta dallo stesso Heiner Müller, che si propone come storiografo contemporaneo, confermando la definizione di *Landvermesser* a lui attribuita da Alexander Kluge. Del 1992 è il frammento KLAGE DES GECHITSSCHREIBERS⁸³⁰, in cui l'autore di *Hamletmaschine* paragona se stesso a Tacito, mostrando un interessante parallelo nel rapporto tra autore, pubblico e materiale a disposizione.

L'autore degli *Annales* vive infatti un'epoca della storia romana caratterizzata dalla pace, ritrovandosi ad invidiare Cesare e Livio per le guerre di conquista che si ritrovavano a poter descrivere come testimoni diretti, e arriva persino a scusarsi con i propri lettori per la mancanza di brutalità a sua disposizione.

Ich meinerseits, zweitausend Jahre nach ihm
Brauche mich nicht zu entschuldigen und kann mich
Nicht beklagen über Mangel an gutem Stoff.⁸³¹

Duemila anni più tardi, il drammaturgo della DDR non dovrà scusarsi con nessuno per il drammatico contenuto del proprio materiale, registrando un cambiamento radicale, sia del ruolo dell'autore letterario all'interno della società, che della cesura rappresentata dalle due guerre mondiali e dall'olocausto, come presa di coscienza dell'orrore della storia da parte della società di massa. È cambiato il ruolo dell'arte. A tale riflessione mülleriana risponde Alexander Kluge con una simile analisi, dagli esiti propositivi, attraverso il film *Die Patriotin* (1979)⁸³², che vede come protagonista la docente di storia Gabi Teichert, che si presenta al congresso amburghese della SPD del 1977 come privata cittadina, per chiedere ufficialmente al mondo della politica di cambiare la storia, poiché non vuole più insegnare ai propri studenti gli abomini che si trovano scritti nei sussidiari.

⁸²⁹ W 4, p. 259 / Trad.: Perché qualcosa venga qualcosa deve prima andare il primo volto della speranza è il timore la prima apparizione del nuovo è il terrore.

⁸³⁰ W 1, p. 246.

⁸³¹ Ibid. / Trad.: da parte mia, duemila anni più tardi, non devo scusarmi e non posso accusare la storia per la mancanza di materiale.

⁸³² Kluge, A., *Die Patriotin*, 1979.

È proprio nell'incipit di questo film che Alexander Kluge, sotto le mentite spoglie di un ginocchio come voce narrante, dichiara la propria dedizione alla storia tedesca, che come si è avuto modo di affrontare, costituisce il fulcro della sua produzione, sia artistica che letteraria, alla quale risponde Müller dichiarando:

Ich spreche von Geschichte, von ihr bin ich besessen, negiere sie aber gleichzeitig, zeige sogar, wie das Geschichtskonzept nicht mehr existiert.⁸³³

L'importanza di Roma e il mito come punto di riferimento nella narrazione storica, viene subito dichiarata esplicitamente nella prima conversazione mandata in onda da Kluge per presentare il proprio interlocutore. *Porträt von Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* si apre infatti con un elenco di efferati omicidi che segnano la nascita della mitologia alla base della cultura occidentale, narrati dalla voce pacata e quasi inespressiva di Heiner Müller, senza interruzione.⁸³⁴

È dunque su una costellazione di brutali violenze, dalla strage al matricidio, in cui si condensano le ossessioni mülleriane della vendetta e del tradimento, e di cieca volontà di potere che si fondano le radici della cultura occidentale, di cui il mito è principale espressione.

È dall'incontro fra le ossessioni dei due *Interviewkünstler* e il modello storiografico appreso da Tacito, nonché gli stessi contenuti del mito e della storia antica, a portare in luce un ulteriore tema centrale all'interno delle videointerviste, ovvero la figura femminile, che acquisisce una funzione specifica all'interno della nuova poetica elaborata da Müller e Kluge a confronto.

È sufficiente pensare alle principali figure femminili che hanno circondato Heiner Müller per comprendere come la donna abbia rappresentato un ruolo fondamentale nella vita privata del drammaturgo stesso: a partire dalla madre, presenza costante all'interno delle videointerviste, da Inge Müller, *Doppelgänger* di Ofelia, Ginka Tscholachova, intimamente legata alla genesi di *Hamletmaschine*, nonché principale fautrice delle collaborazioni fra il drammaturgo della DDR e Dimiter Gotscheff, fino a Brigitte Maria Mayer, madre di Anna e responsabile dell'estetizzazione della morte del marito attraverso le raccolte fotografiche, la cui eco si insinua anche nei dialoghi di Alexander Kluge. A circondarlo sono state donne forti, dal grande carisma e dall'altrettanto intensa tragicità, ben lontane dal sogno auspicato provocatoriamente in un'intervista del 1993:

⁸³³ W 10, p. 797 / Trad.: parlo di storia, ne sono ossessionato, ma, allo stesso tempo la nego, nel dimostrare come il concetto di storia non esista più.

⁸³⁴ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*

Es gibt sehr viel mehr Frauen, mit den ich offen rede. Weil ich Frauen nicht so ernst nehme. Ich habe auch keine Angst vor Frauen. [...] Ich hatte immer eine Sehnsucht nach der dummen Frau. [...] Das ist einfach das Bedürfnis, sich von der eigenen Intelligenz zu erholen.⁸³⁵

Allo stesso modo, il ruolo della donna, presente fin'ora all'interno di questo lavoro nella veste di eroina del terrore attraverso le figure di Ofelia, Inge Müller e Ulrike Meinhof, costituisce uno degli aspetti più sfaccettati e controversi anche all'interno dell'opera mülleriana⁸³⁶, che vede come centrali l'esplosione dei ruoli di genere, portata a definitivo compimento con *Hamletmaschine* e *Quartett*, in cui l'emancipazione femminile arriva a coincidere, o con la morte, lo sterminio della progenie, o con la violenta metamorfosi in uomo. Se tale tema meriterebbe una ben più profonda e dilungata analisi, in questa sede, per contestualizzare il tema oggetto di questo paragrafo, ci limiteremo a sottolineare come il volontario abbandono da parte della donna del proprio ruolo è interpretato da Müller come una regressione alla violenza e alla brutalità proprie del genere maschile: se Dascha, che all'interno di *Zement*⁸³⁷ vuole strapparsi il grembo per divenire un uomo, comprende che per portare a compimento la propria metamorfosi è necessario anche liberarsi dai sentimenti, Medea, assassina dei propri figli, rimpiange di non essere rimasta uomo, ovvero animale⁸³⁸. È da tali presupposti che si sviluppa la figura femminile delineata da Müller e Kluge all'interno delle videointerviste, chiamata in causa come vittima e allegoria della brutalità della storia.

La donna è infatti il simbolo della virtù e dell'innocenza violata, che, come si apprende all'interno di *In den Ruinen der Moral tätig*, deve essere narrata come monito moralizzatore per le generazioni future:

Ich halte es für vorzügliche Aufgabe der Geschichte, dafür zu sorgen, daß die Tugenden nicht vergessen werden und das schlechtes Reden und Tun bedroht sei durch die Furcht von Nachwelt und Schande.⁸³⁹

⁸³⁵ W 12, p. 429 / Trad.: È molto più facile che io parli apertamente con le donne. Perché non riesco a prenderle sul serio. E non ho paura delle donne. [...] Ho sempre avuto nostalgia della donna stupida. [...] è semplicemente l'esigenza di prendere una pausa dalla propria intelligenza.

⁸³⁶ Si veda a tale proposito il saggio di Janine Ludwig, in Lehmann, H.-T., Primavesi, P., (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2003, pp. 69-75.

⁸³⁷ W 4, pp. 433-434.

⁸³⁸ W 5, p. 79.

⁸³⁹ *In den Ruinen der Moral tätig* / Trad.: Credo che sia uno dei principali compiti della storia, quello di fare in modo che la virtù non venga dimenticata e che il timore dell'aldilà e della vergogna mettano in guardia dal cattivo agire e parlare.

Ancor prima degli esempi che attingono alla storiografia romana, la prima figura femminile ad essere chiamata in causa dai due artisti dell'intervista è la Germania stessa, patria del terrore, attraverso quella che, attraverso il richiamo dell'intervista rilasciata alla "Wochenpost", può essere definita come una provocatoria parodia dell'accezione romantica della "Heimat" di fine '700 da parte del drammaturgo della DDR:

Kluge

Wie sieht Deutschland aus? Wie würdest du dein Land, was immer das ist, wie würdest du das vergleichen? Würdest du sie mit 'ner Frau vergleichen, so wie Frankreich?

Müller

Das ist schon eine Frau... eine Kellnerin konnte es sein, ja.⁸⁴⁰

Se la madre patria è rappresentata come una donna priva di intelletto, è attraverso l'onore della figura femminile di epoca romana, che vede nel personaggio di Lucrezia, tra il mito e la storiografia⁸⁴¹, uno dei principali protagonisti, che l'intento moralizzatore di Müller e Kluge nei confronti delle vittime della storia viene portato a compimento.

Riprendendo Tacito come modello, infatti, tale aspetto si esplicita attraverso aneddoti storici che hanno per oggetto l'abuso di potere, in questo caso, sotto forma di omicidio e violenza sessuale.

Il primo esempio ad essere portato dai due *Interviewkünstler* riguarda i figli dello stesso Tiberio, presente sia all'interno di *Rom, so fern wie der Mond* che in *In den Ruinen der Moral tätig*:

Ach von Tiberius noch, ja, doch, ja, stimmt. Und dann werden seine Kinder auch zum Tode verurteilt. [...] Minderjährige. Seine Tochter ist aber noch Jungfrau und es gibt da eine juristische Sperre, daß ... eine Frau darf nicht zu Tode gebracht werden, bevor sie mannbar ist. Also muss der Henker sie vergewaltigen, bevor er sie erdrosselt. Das ist die Geschichte.⁸⁴²

La violenza carnale come espressione dell'orrore della storia e delle conseguenze della guerra è in realtà un aspetto ricorrente all'interno delle conversazioni pubbliche

⁸⁴⁰ *Herzönigin am jüngsten Tag* / Trad.: K: com'è per te la Germania? Come la descriveresti, a cosa assomiglia? La paragoneresti ad una donna, come la Francia? HM: Sì, è sicuramente una donna... potrebbe essere una cameriera.

⁸⁴¹ Narrata da Livio e Varrone.

⁸⁴² *Rom, so fern wie der Mond* e *In den Ruinen der Moral tätig*. / Trad: Ah, certo, Tiberio. Poi vengono condannati a morte anche i suoi figli. ...Minorenni. Ma sua figlia è ancora vergie e c'è un ostacolo giuridico, perché una donna non può essere giustiziata se è ancora illibata. Quindi il boia deve violentarla, prima di strangolarla. Questa è la storia.

mülleriane, ad esempio *Genuß an der Entwurzelung*⁸⁴³, e viene ripresa all'interno delle videointerviste, in *Es waren irgendwelche Schattenmaschinen, die da vorbeiführen*, attraverso l'esempio ben più contemporaneo narrato da Maxim Valentin, intendente del Maxim-Gorki Theater (Berlino Est) nell'immediato dopoguerra, reattivo agli abusi subiti dalle donne della neonata DDR da parte dei soldati russi.⁸⁴⁴

All'interno di *Demokratie als allesfresser* viene chiamata in causa un'ulteriore eroina, altrettanto vittima della storia, ovvero la regina Didone, che Kluge vede morta simbolicamente due volte in ambito storico e letterario: come suicida, rivendicando la propria virtù dopo l'abbandono da parte di Enea⁸⁴⁵, portato altrove dal proprio destino, e, sacrificata nuovamente con lo sventramento degli elefanti di Annibale da parte dei soldati di Scipione⁸⁴⁶, simbolo dell'inutile tentativo di opporsi alla cieca volontà di potere dei romani.

In den Ruinen der Moral tätig, la principale intervista dedicata a Tacito, si apre non a caso con una vera e propria dichiarazione di intenti, esplicitata in *voice over* come rinnovata presentazione dei due interlocutori:

Der Dramatiker Heiner Müller in München. Er will mit Alexander Kluge über den römischen Geschichtsschreiber Tacitus sprechen, dessen Lakonie und Kürze, dessen Mischung von Bericht und Literatur ihm als frappierend modern aufgefallen ist. Tacitus schrieb seine Annalen, seine Darstellung der römischen Kaiserzeit um das Jahr 112 n. Chr. Seitdem sind 1900 Jahre vergangen und es fällt nicht leicht an einem Sommertag im August sich das antike Rom vor Augen zu führen. Über das Vergangene scheint man nur sprechen zu können, wenn der Vergleich mit der Gegenwart möglich ist.⁸⁴⁷

In conclusione di questo capitolo è infatti necessario considerare come la Roma di Tacito, descritta come la patria dell'orrore, della gerarchia militare e della stessa volontà espansionistica di potere, è da considerarsi per i due artisti dell'intervista, e in particolare per Müller, come allegoria della storia stessa, che ripete il proprio avvicinarsi di guerre e terrore anche in epoca contemporanea.

Se ne abbiamo un'esplicita conferma attraverso il parallelo tra Müller e Mommsen, ricorrente è all'interno delle interviste mülleriane l'episodio degli *Annales* descritto in

⁸⁴³ MP3, n. 41.

⁸⁴⁴ *Es waren irgendwelche Schattenmaschinen, die da vorbeiführen*.

⁸⁴⁵ Virgilio, *Eneide*, I, IV.

⁸⁴⁶ *Demokratie als Allesfresser*.

⁸⁴⁷ *In den Ruinen der Moral tätig*. / Trad.: Il drammaturgo Heiner Müller è a Monaco. Vuole parlare con Alexander Kluge dello storiografo Tacito, la cui laconicità e brevità, il mescolare cronaca e letteratura, lo rendono sorprendentemente moderno. Tacito scrisse i suoi *Annali*, la sua descrizione della Roma imperiale intorno al 112 d.C.. Da allora sono passati 1900 anni e non è facile immaginarsi l'antica roma in una calda giornata di agosto. Sembra che del passato si possa solo parlare, quando il paragone con il presente lo rende possibile.

DIE BRÜDER I⁸⁴⁸, che vede come protagonisti Arminio e il proprio fratello, che combattono la battaglia di Teutoburgo su due fronti diversi⁸⁴⁹, dando inizio alle guerre intestine e fratricide che hanno segnato la Germania nei secoli.

È all'interno di *Demokratie als Allesfresser* che la nascita di Roma, presentata come la vendetta del fato per la distruzione di Troia, viene posta come cesura storica, quasi identificabile con la nascita della storia moderna, che segna l'inizio del lento declino della cultura greca, che perde progressivamente la propria supremazia sul Mediterraneo, fino ad essere fagocitata dall'Impero.

Kein Gedanke bleibt unromanisiert.⁸⁵⁰

Afferma infatti Alexander Kluge, descrivendo il primo esempio di esportazione e imposizione di cultura in seguito alla colonializzazione nella storia dell'uomo, che vede nell'odierno concetto di supremazia culturale il proprio tragico epilogo. È ancora all'interno della stessa conversazione che Müller, che nelle conversazioni con Raddatz aveva da poco affrontato anche il tema della guerra del Vietnam, attraverso un aneddoto, offre un parallelo con l'attualità, mettendo ancora una volta l'impero romano in diretto collegamento con il suo doppio contemporaneo, ovvero gli Stati Uniti, che, a suo dire, condividono lo stesso approccio con il potere, vedendo la propria affermazione nel dominio e nell'annientamento dell'avversario:

Daß die Phönizier, ein Handelsvolk, nur an Ausgleich interessiert waren, an Gleichgewicht und es ging nie um die Vernichtung Roms, immer nur darum, die Instrumente zu zeigen, wir sind genauso stark. Das Gleichgewicht herstellen, damit man Handel treiben kann. Aber die Römer konnten nicht anders denken als in Vernichtung des Gegners und das ist nach wie vor die europäische Politik, das europäische Denken, daß man mit Gegnern nur umgehen kann, indem man sie vernichtet, oder indem man auf ihre Vernichtung orientiert. Falin -vor ein paar Tagen hat er mich besucht - erzählte eine Geschichte. Er war auf einem Treffen, wo George Bush dabei war, und der Falin sagte zu Bush: Carter hat gesagt, wir müssen erreichen, daß der russische Arbeiter kein Fleisch mehr zu essen hat, dann haben wir gesiegt. Dann hat Falin zu Bush gesagt: Jetzt haben Sie gesiegt. Und der Bush war sehr verlegen, weil so nackt wollte er es nicht formuliert wissen.⁸⁵¹

⁸⁴⁸ W 4, p. 364.

⁸⁴⁹ GI 1, p. 78.

⁸⁵⁰ *Demokratie als Allesfresser* / Trad.: Nessn pensiero è libero da Roma.

⁸⁵¹ Ibid. / Trad.: I Fenici, un popolo di commercianti, erano interessati unicamente allo scambio, all'equilibrio, e non si trattava di distruggere Roma, ma sempre soltanto di mostrare la propria forza e i propri mezzi. Creare l'equilibrio necessario ai commerci. Ma i Romani non conoscevano altro se non l'annientamento dell'avversario, e questa, come allora, è la politica europea, il pensiero europeo, ovvero che l'unico modo di relazionarsi con il nemico è annientarlo, o orientarsi

Un altro volto di Roma, di altrettanta attualità, ci viene però presentato dai due *Interviewkünstler*. Si tratta della capitale dell'Impero che implode sotto il peso di se stessa e si autodiristurgette dopo aver assoggettato il mondo, protagonista della rielaborazione shakespeariana di *Anatomie Titus Fall of Rome* e dell'omonima "fake-Interview" di Alexander Kluge che vede Peter Berling come protagonista.

EIN NEUER SIEG VERWÜSTET ROM DIE HAUPTSADT
DER WELT.⁸⁵²

Ci troviamo davanti alla seconda cesura storica di cui Roma è protagonista, ovvero all'improvvisa irrilevanza storica di quella che era stata la capitale del mondo, che cede il posto all'avvento dei barbari, nuovi conquistatori. Altrettanto repentina è la metamorfosi da egemone a rudere della civiltà occidentale novecentesca, che, come Müller afferma in *Für immer Hollywood*, attende l'arrivo dei nuovi barbari⁸⁵³ dopo aver esportato orrore e potere. Come altrettanto calzante appare il parallelo con l'improvvisa caduta del blocco sovietico, che, oltre a costuire di per sé il crollo di un impero, ha improvvisamente imposto alla Germania divisa di affrontare le proprie radici storiche e la propria identità, altrettanto desertificata, tanto da divenire ineffabile:

Das Problem ist doch, dass [...] hinter Deutschland nichts steckt. [...]. Deutschland gibt es nicht.⁸⁵⁴

È alla luce di tali riflessioni che andiamo ad affrontare, attraverso Ernst Jünger, l'epoca storica che ha maggiormente ossessionato entrambi gli artisti dell'intervista, ovvero il secolo breve.

in quella direzione. Falin è venuto a trovarmi qualche giorno fa e mi ha raccontato questa storia. Era ad un incontro in cui George Bush era presente, e Falin gli ha detto: Carter ha detto che dobbiamo fare in modo che l'operaio russo non abbia più carne da mangiare, allora avremo vinto. Allora Falin ha detto a Bush: Adesso lei ha vinto. E Bush era molto imbarazzato, perché non voleva apprenderlo in modo così crudo.

⁸⁵² W 5, p. 182 / Trad.: Una nuova vittoria devasta Roma la capitale del mondo.

⁸⁵³ GI 3, p. 228.

⁸⁵⁴ GI 3, p. 216 / Trad.: Il problema è che dietro la Germania non c'è niente. La Germania non esiste.

5.3. Ernst Jünger: spirito, potere e castrazione

Ich bin ein Katastrophenliebhaber. Das verbindet mich mit Ernst Jünger.⁸⁵⁵

Trattando i dialoghi a tema storico fra Heiner Müller e Alexander Kluge, risulta inevitabile soffermarsi su quello che è stato uno dei suoi più controversi modelli, nonché una delle sue principali fonti, spesso dichiarata, per le citazioni all'interno delle conversazioni pubbliche e in particolar modo delle videointerviste con Kluge stesso, ovvero lo scrittore e filosofo Ernst Jünger (1895-1998).

La conversazione *Geist, Macht, Kastration*, incentrata sul fallimentare connubio fra intelletto, arte e potere, e i collage *Feuer und Wasser, Im Zeichen des Mars e Härte war sein Gütezeichen*, sono solo gli esempi più evidenti di quanto Jünger ha permeato l'incontro fra i due *Interviewkünstler*, infatti, come stiamo per affrontare, i riferimenti alla sua opera e alla sua poetica sono onnipresenti. In ambito poetico, Jünger rappresenta il linguaggio della catastrofe, ovvero della guerra e della violenza in epoca contemporanea, e allo stesso tempo della natura e del vitalismo dall'impronta nietzscheana, che lo stesso Müller ricollega immediatamente all'autore di *An der Zeitmauer*.

Apokalyptische Visionen begleiten die Menschheit auf ihrem Wege [...]. Die Aussicht auf "Das Ende der Dinge" kann eine große Erleichterung, eine mächtige Befreiung hervorrufen.⁸⁵⁶

Si legge infatti all'interno del volume appena citato, riconoscendo nel nihilismo jüngeriano la stessa visione palingenetica attribuita da Müller alla catastrofe e all'esplosione, come fonte necessaria di nuova forza e di rinascita. Come anticipato, il protagonista di *Krieg ohne Schlacht* ha sempre considerato Jünger e Nietzsche due letture complementari, come dimostrano ulteriormente le sue considerazioni su *Das Geburt der Tragödie*.

⁸⁵⁵ Reinecke, S., *Die Toten brauchen keine Jeans*, in "TAZ", 9.1.2004, p. 12. / Trad.: Amo le catastrofi, questo mi lega a Ernst Jünger.

⁸⁵⁶ Jünger, E., *An der Zeitmauer*, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, p. 132. / Trad.: Le visioni apocalittiche accompagnano l'umanità lungo la sua strada. [...]. La prospettiva della "Fine del Mondo" può richiamarsi ad un grande sollievo, ad una potente liberazione.

All'interno di *Ich muss mich verändern, statt mich zu interpretieren*, infatti, viene posto l'accento sull'ambivalenza dei concetti di pessimismo e ottimismo esposti dall'autore dello *Zarathustra* attraverso l'analisi della tragedia greca, che raggiunge l'apice del proprio pathos attraverso il paradosso, ovvero abbandonando la dicotomia fra il bene e il male assoluti⁸⁵⁷.

L'autore di *An der Zeitmauer*, è inoltre la fonte principale per cercare di spiegare l'unicità della situazione geopolitica tedesca nel secondo dopoguerra. "Jede Gemeinschaft ist ein Land für sich" e "Man kann die Differenz von zwei Erfahrungen nicht diskutieren"⁸⁵⁸ sono infatti le citazioni ricorrenti utilizzate da Müller davanti a tale argomento, come si legge nella fondamentale conversazione con Sylvère Lotringer, altrettanto jüngeriana, in cui si tenta di descrivere il muro del tempo che, già all'inizio del '900 separava la Russia dall'Europa occidentale.

Nell'affrontare l'analisi del rapporto con uno dei suoi punti di riferimento nella critica della civiltà contemporanea, Müller affermava all'interno della propria autobiografia:

Mich interessiert seine Literatur. Ich kann nicht moralisch lesen, genausowenig, wie ich moralisch schreiben kann.⁸⁵⁹

Venti anni più tardi, rispondendo a una domanda molto affine, Alexander Kluge definisce l'autore di *Auf den Marmorklippen* un soldato e un grande poeta⁸⁶⁰, degno di essere collocato tra divinità che occupano l'Olimpo creato dai due artisti dell'intervista a confronto, e unendosi a Müller nel dichiarare ancora una volta come la lingua e la parola stessa fossero non solo il mezzo, ma il fine stesso delle conversazioni pubbliche mandate in onda dalla *dctp*.

Affrontando l'ambito poetico, è innanzi tutto necessario ricordare che Jünger è stato l'autore della raccolta di massime e aforismi *Autor und Autorschaft* (1984) riguardanti un tema particolarmente centrale, sia per la nostra ricerca, che per la poetica di Müller stesso, ovvero il più volte analizzato dibattito sull'autorialità. Il volume, edito quasi in concomitanza con le interviste mülleriane, offre un'analisi estetica quanto sociologica del ruolo dell'autore in epoca contemporanea, dalla quale si evince quella che

⁸⁵⁷ GI 2, p. 24.

⁸⁵⁸ W 10, p. 175 / Trad.: "Ogni comunità è un paese a sé stante." e "La differenza tra due esperienze non può essere discussa."

⁸⁵⁹ W 9, p. 220 / Trad: A me interessa la sua letteratura. Non so leggere tenendo presenti preoccupazioni di ordine morale, così come non so scrivere tenendo presenti preoccupazioni di ordine morale.

⁸⁶⁰ Conversazione con Alexander Kluge, 27.04.2016.

lo stesso drammaturgo della DDR ha interpretato come una “visione ancora elitaria”⁸⁶¹ dell’arte, e, allo stesso tempo, la tendenza a capovolgere la prospettiva, a scagliare conflitti e posizioni controverse davanti agli occhi dei propri lettori, che molto ritroviamo nel protagonista di questo lavoro. È ancora all’interno di *Autor und Autorschaft*, inoltre che ritroviamo una definizione di funzione autoriale molto vicina da quella proposta da Kluge nell’introduzione di *Geschichte und Eigensinn*:

Die Journalisten kennen meist nicht die Hausmacht, über die der Autor verfügt. Sie regt sich in den Träumen seiner Leser und deren geheime Zuwendung.⁸⁶²

Per quanto il drammaturgo di Eppendorf non abbia mai dichiarato apertamente di aver letto questo volume, all’interno di *Geist, Macht, Kastration* afferma tuttavia con Kluge⁸⁶³ di essersi interessato ai saggi di teoria letteraria di Jünger, primo fra tutti *Lob der Vokale*⁸⁶⁴, una “singolare mistura di teoria estetica e testi letterari”⁸⁶⁵. L’importanza di Jünger come modello autoriale, nonché per l’analisi fatta sul ruolo dell’autore contemporaneo all’interno della società, viene inoltre dimostrata dal costante richiamo allo *Hofmeister* brechtiano, che diviene il protagonista della seconda parte della conversazione *Geist, Macht, Kastration*, non appena Kluge propone un parallelo tra Müller e il poeta di Heidelberg come soggetti della storia.

Da *Blätter und Steine* (1934) è invece tratta la celebre e ripetuta citazione che ritroviamo anche, non senza ironia, all’interno di *Heiner Müller über Rechtsfragen*:

Es gibt so einen schönen Satz von Jünger: "Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau."⁸⁶⁶

Come si apprende da *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Heiner Müller ha conosciuto Jünger personalmente, nel 1988. Il drammaturgo della DDR appartiene infatti alla schiera di politici e intellettuali, tra cui Müller cita Mitterrand, che si sono recati a conoscerlo, ormai anziano, nella sua casa di Wilflingen. All’interno della

⁸⁶¹ *Geist, Macht, Kastration*.

⁸⁶² Jünger, E., *Autor und Autorschaft*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984, p. 46 / Trad.: I giornalisti non conoscono il potere di cui l’autore dispone. Questo si risveglia nei sogni dei lettori e nel loro segreto modo di impiegarlo.

⁸⁶³ *Geist, Macht, Kastration*.

⁸⁶⁴ Jünger, E., *Lob der Vokale*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Klett Cotta, Stuttgart 2013.

⁸⁶⁵ *Geist, Macht, Kastration*.

⁸⁶⁶ *Heiner Müller über Rechtsfragen* / Trad: C’è una bella frase di Jünger: “Chi commenta se stesso scende al di sotto del proprio livello.

propria autobiografia, Heiner Müller dedica a Ernst Jünger un'apposita sezione⁸⁶⁷, descrivendolo al momento del loro incontro come un uomo dal piglio deciso, terrorizzato unicamente dalla propria moglie, e raccontando come, la loro conversazione si sia incentrata sulla poetica e sulla letteratura.

Sia nelle videointerviste, che nell'autobiografia, Jünger viene definito da Müller una propria lettura adolescenziale nonché, insieme a Friedrich Nietzsche, il primo autore che ha letto nell'immediato dopoguerra⁸⁶⁸. All'interno del *Garather Gespräch* afferma inoltre nel di aver letto il controverso autore di *Blätter und Steine* ben prima di Brecht⁸⁶⁹, quasi a rivendicarne la supremazia poetica all'interno della propria opera. Si nota più volte, sia all'interno di *Krieg ohne Schlacht*, che nella videointervista *Geist, Macht, Kastration* il quasi implicito parallelo imposto da Müller tra l'autore di Heidelberg e il primo direttore del Berliner Ensemble. I due autori, nati entrambi alla fine del diciannovesimo secolo, costituiscono la dicotomia alla base dei modelli mülleriani, oltre che due posizioni radicali e quanto mai controverse che definiscono l'unicità e l'elitarità dell'artista contrapposta all'impegno politico in ambito letterario.

L'opera di Jünger, come afferma Müller nella conversazione con Uwe Wittstock, *Zehn Deutsche sind dümmmer als fünf*, rappresenta la traduzione dell'estetica in politica⁸⁷⁰, ovvero il riuscire a sintetizzare la natura, come istinto primordiale e spinta vitalistica, con la realtà nella sua violenza e brutalità, anche attraverso la dimensione onirica. Come ulteriore collegamento fra i tre autori, possiamo notare come una forma di tale vitalismo è presente anche nella poetica di Kluge, attraverso la supremazia da lui affidata alla natura, che esprime se stessa attraverso gli elementi, l'influsso dei pianeti, e i sentimenti umani.

Wir können nicht die Natur beherrschen.⁸⁷¹

Afferma il regista di Halberstadt a confronto con Edgar Reitz, ponendo insieme a Müller la paura e il dolore come elementi incontrollabili, che rompono l'ordine prestabilito e la sicurezza dello spirito che caratterizzano il modello di società occidentale. Quello che

⁸⁶⁷ W 9, pp. 216-221.

⁸⁶⁸ W 9, p. 216.

⁸⁶⁹ *Garather Gespräch*.

⁸⁷⁰ W 12, p. 88.

⁸⁷¹ Kluge, A., dctp 2011. *Alexander Kluge im Gespräch mit Edgar Reitz. Alle Realitäten, die wir schaffen, fangen im Kopf an*: <https://www.youtube.com/watch?v=n2rlkhcJ3Rc>, min 29:30. /Trad: Non è possibile dominare la natura.

Herzinger, all'interno di *Masken der Lebensrevolution*⁸⁷², definiva "Schmerz als Kraftquell", ovvero la possibile redenzione umana attraverso l'esperienza del dolore, nella poetica klugiana si è infatti riproposto come "Macht der Gefühle" e sintetizzato dallo stesso Müller attraverso l'estetica della catastrofe.

Se la posizione politica e filosofica di Ernst Jünger, decorato volontario durante la prima Guerra mondiale, messo all'indice come autore e allo stesso tempo soldato dalle controverse posizioni nazionaliste che sorseggiava Champagne durante i bombardamenti di Parigi durante la seconda, crea tutt'oggi delle difficoltà nella sua ricezione, l'autore di *Auf den Marmorklippen* (1939), intercettato anche dalla sinistra per la tendenza anarchica della propria opposizione al modello sociale imposto dalla borghesia occidentale, al quale nel 1982 è stato conferito il prestigioso Goethe Preis, ha proposto attraverso la propria opera una profonda analisi della società moderna, segnata dalla guerra e dalla tecnologia, guidata da una macchina del potere, celata dietro la maschera della politica, che ha posto una barriera ormai quasi invalicabile tra l'individuo e la propria stessa natura umana⁸⁷³. Ad interessare Müller, oltre all'estetica, sono stati infatti innanzi tutto gli scritti dello Jünger testimone oculare, filosofo e critico della civiltà, in particolare *Der Arbeiter* (1932)⁸⁷⁴, aspetto che costituisce un ulteriore punto di contatto con la poetica di Alexander Kluge, che all'interno dei propri saggi teorici si concentra altrettanto sulle modalità attraverso le quali il singolo definisce e determina se stesso unicamente nella collettività.

Man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus.⁸⁷⁵

Si legge all'interno di *Der Arbeiter*, come prova della metamorfosi dell'uomo in automa. Se questo è un tema che pervade la letteratura espressionista e futurista del primo '900, è altrettanto necessaria una contestualizzazione all'interno dell'epoca della cosiddetta *Aufbau* che ha caratterizzato l'era Ulbricht della Repubblica Democratica Tedesca. Si tratta del superamento della soggettività davanti alla catena di produzione al servizio della società, i cui gli "Helden der Arbeit"⁸⁷⁶ sono seriali e sostituibili, come si legge all'interno di *Der Bau*:

⁸⁷² Herzinger, R., *Masken der Lebensrevolution: Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1991, p. 46.

⁸⁷³ Jünger, E., *Feuer und Blut*, Klett-Cotta, Stuttgart 1925.

⁸⁷⁴ W 9, p. 216.

⁸⁷⁵ Jünger, E., *Der Arbeiter*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1932, p. 106. / Trad.: L'uomo non cade più, l'uomo si spegne.

⁸⁷⁶ "Eroi del lavoro". Decorazione al merito per i lavoratori della Repubblica Democratica Tedesca istituita nel 1950.

Meine Arbeit war ein Fehler, wenn sie mich nicht ersetzt hat.⁸⁷⁷

La particolare attenzione da parte di Müller nei confronti di questo aspetto, ci porta, inoltre, ancora una volta a confrontarci con la “Menschmaschine” di stampo kafkiano. La vicinanza di *Die Arbeiter* all’opera dell’autore praghese è subito colta da Müller, che pone i due teorici del binomio fra terrore e modernità in un continuo confronto all’interno della conversazione *Kafka ist Fortinbras*.⁸⁷⁸

La macchina, come sintesi di tale binomio, e come simbolo di potere e tortura in epoca contemporanea costituisce uno dei principali elementi che uniscono gli autori messi a confronto da Müller e Jeorg Waehner, rendendo *In der Strafkolonie* uno dei principali testi oggetto di analisi.

In questo frangente, oltre ad avere conferma della costante presenza di entrambi gli autori a confronto all’interno della sua opera, assistiamo ad una sovrapposizione di poetiche messa in atto da Müller, che risulta perfettamente calzante. Se attraverso lo “eigentümliches Apparat”⁸⁷⁹ Kafka riesce infatti a fornire una descrizione ante litteram della moderna macchina di morte messa in atto dall’avvento della tecnologia e dalla prima Guerra mondiale, è Ernst Jünger all’interno di *Totale Mobilmachung* a dare involontariamente la perfetta definizione della poetica kafkiana:

Es gibt einen Grad der Unterdrückung, wo den Zugriff so total, so komplex ist, dass er als Freiheit empfunden wird, Schwindelgefühle erzeugt.⁸⁸⁰

Al di là produzione letteraria, è facile aspettarsi dai due artisti dell’intervista l’interesse nei confronti del “Fall Jünger”, similmente a quanto avviene nei confronti di Pasolini, Althusser e di Müller stesso, ovvero del controverso *exemplum* fornito dall’autore di Heidelberg come oggetto e soggetto della storia. Se qui non è possibile fornire un’analisi dettagliata della poetica e della produzione di Jünger, è tuttavia necessario ricordare che questi è l’autore di numerosi testi autobiografici, tra cui i *In Stahlgewitter. Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers* e *Strahlungen*, che vedono la storia del secolo breve come protagonista, nella sua completa disumanità.

⁸⁷⁷ W 3, p. 347 / Trad: Il mio lavoro è stato sbagliato, se non mi ha sostituito.

⁸⁷⁸ W 12, pp. 125-132.

⁸⁷⁹ Kafka, F., *In der Strafkolonie*, in *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996.

⁸⁸⁰ W 12, p. 131 / Trad: Esiste un grado di sottomissione in cui la morsa è così totale, così complessa, da essere percepita come libertà, da procurare vertigini.

La vita dell'autore di *Auf den Marmorklippen*, come è lo stesso drammaturgo di Eppendorf a dichiarare, è stata infatti caratterizzata dal misurarsi, sia politico che istituzionale, con il potere⁸⁸¹, con esiti controversi quanto quelli mülleriani, a partire dal declinare la posizione istituzionale all'interno del Reichstag offertagli nel 1939, mantenendosi esterno e costantemente coinvolto in ambito politico durante gli anni del Nazionalsocialismo, fino al sospetto da parte del regime del suo coinvolgimento nell'attentato a Hitler del 20 luglio 1944 per mano del colonnello Claus Schenk von Stauffenberg.

Kluge

Lauter Gedanken, die im Grunde verboten sind, nicht von der Partei verboten, sondern sie sind einfach nicht Standardgemäß unter modernen Autoren.⁸⁸²

Come si apprende dalla conversazione *Geist, Macht, Kastration*, ad interessare il drammaturgo di Eppendorf in questo contesto è l'unicità della posizione jüngeriana, in grado di porre l'arte al di sopra della storia stessa, di denunciare l'*Oberförster*⁸⁸³, seppur in un mondo fittizio parallelo, e, allo stesso tempo, essere salvato da Hitler in persona dalla deportazione certa:

Das ist ein Brief von Freisler, in dem er mitteilt [...] ich weiß jetzt gar nicht wem, [...], das kann man nachlesen - daß der Prozess gegen Jünger, nicht stattfinden wird, der in Vorbereitung war - also nach diesem Brief - weil Hitler verfügt hat, den Fall Jünger ruhen zu lassen.⁸⁸⁴

È lo stesso Kluge, ancora all'interno di *Geist, Macht, Kastration* a mettere i due autori, entrambi *Querdenker* accusati e difesi dal potere politico sotto il quale hanno vissuto, in parallelo, facendone un confronto generazionale e sottolineando come la vita di entrambi, seppure con modalità diverse, sia stata caratterizzata dal confronto diretto con la cieca volontà di potere. Ciò che per Jünger ha significato la partecipazione attiva all'apparato militare, si è riproposto per Müller attraverso la costante ingerenza e nel controllo esercitato dalla SED in ogni ambito della propria vita. Il rapporto del popolo

⁸⁸¹ *Geist, Macht, Kastration*.

⁸⁸² Ibid.

⁸⁸³ Personaggio di *Auf den Marmorklippen* in cui si era intuibile già all'epoca della pubblicazione un richiamo alla figura di Adolf Hitler. Il parallelo venne immediatamente colto anche dallo stesso Müller, che annovera tra i primi ricordi relativi a Ernst Jünger.

⁸⁸⁴ *Geist, Macht, kastration* / Trad: È una lettera di Freisler in cui comunica [...], non mi ricordo a chi, [...], si può cercare, che il processo contro Jünger in corso di preparazione non avrebbe avuto luogo, poiché, secondo questa lettera, Hitler avrebbe disposto di mettere a tacere il caso Jünger.

tedesco con la violenza veicolata dagli ordini della milizia a confronto dell'esito fallimentare dei tentativi di rivoluzione, costituiscono infatti il naturale prosieguo dell'analisi del rapporto fra spirito e potere. È ancora all'interno del *Garather Gespräch* che Müller utilizza *Gärten und Straßen* di Ernst Jünger, un diario della campagna di Francia, come testo esemplare per dimostrare sia le capacità poetiche del proprio modello, che il rapporto di una soggettività ormai sdoppiata nei confronti della guerra. Si tratta di ribadire ancora una volta la totale dedizione, priva di morale, allo scrivere, bel al di là della realtà, estendendo la volontà di astrazione davanti alla guerra all'intero popolo tedesco.

Se la battaglia è resa viva e percettibile in tutto il proprio orrore dalla descrizione di Jünger, allo stesso tempo l'autore è distratto dalle critiche che gli vengono rivolte dai media. Il soldato della prima Guerra mondiale, come descrive Müller, è il primo ad estendere la propria condizione di esteta all'approccio dei soldati nei confronti della guerra:

Und dann beschreibt er die Differenz zwischen Mut im Krieg und Mut im Bürgerkrieg. Mut im Krieg ist eine Frage der Ausbildung, Mut im Bürgerkrieg ist was ungeheuer Seltenes und an die Person gebunden.⁸⁸⁵

Tale aspetto ci porta ad affrontare uno dei principali temi e linguaggi che i due artisti dell'intervista condividono con Jünger, ovvero la brutalità e la barbarie, già affrontate nei capitoli precedenti, applicate alla storia tedesca del ventesimo secolo. È proprio seguendo tale filo conduttore che Müller intende affrontare la propria stessa autobiografia, che inizia dichiarandosi una storia del terrore *a la* Edgar Allan Poe:

Der Terror von dem ich schreibe kommt nicht aus Deutschland
Es ist ein Terror der Seele.
(Edgar Allan Poe)

Der Terror von dem ich schreibe kommt aus Deutschland
(Heiner Müller).⁸⁸⁶

⁸⁸⁵ *Garather Gespräch*. / Trad: E poi descrive la differenza tra coraggio in guerra e coraggio nella rivoluzione. Il coraggio in guerra è una questione di formazione. Il coraggio nella rivoluzione è una rarità legata al singolo.

⁸⁸⁶ W 1, p. 8 / Il terrore di cui scrivo non viene dalla Germania. È un terrore dell'anima. (Edgar Allan Poe) Il terrore di cui scrivo viene dalla Germania (Heiner Müller).

Come sottolinea Alexander Kluge nell'orazione funebre per l'amico e interlocutore⁸⁸⁷, Müller ha saputo cogliere la cifra del ventesimo secolo, identificando in Verdun e Stalingrado le due sconfitte che hanno segnato la storia tedesca contemporanea, caratterizzata dal terrore e dal sangue già dai propri albori, come si legge in quella che doveva essere l'introduzione mülleriana al dramma *Die Nibelungen* di Friedrich Hebbels: Gierig auf Tod sie schreiben in den Schnee/ Mit Schwert und Blut das deutsche ABC.⁸⁸⁸

La guerra, e in particolare le due guerre mondiali, di entrambe le quali Jünger è stato testimone, costituiscono il massimo punto di tensione all'interno, sia della storia tedesca contemporanea, che della poetica mülleriana, che vede nel secondo conflitto mondiale una definitiva quanto irrecuperabile cesura che divide la storiografia dall'ineffabile. La conseguenza per Müller è la necessaria poetizzazione che leggiamo in *Warum Kunst nach Auschwitz*⁸⁸⁹. La catastrofe, che tanto avvicina Müller al proprio modello, è infatti, insieme all'orrore, la sensazione che connota la Germania del ventesimo secolo, sia nell'opera che nelle interviste mülleriane, a partire dalla definizione di Berlino come "Hauptstadt der Katastrophe"⁸⁹⁰ all'interno delle videointerviste. Quella che si apre con l'avvento del Nazionalsocialismo, protagonista di *Germania Tod in Berlin*, *Die Schlacht* e *Germania 3 Gespenster am toten Mann* è una voragine di terrore, in cui lo stesso nemico assume connotati fraterni, e il confronto con il potere assume l'aspetto della follia. È all'interno della videointervista *Die Stimme des Dramatikers* che Müller descrive la relazione fra i due protagonisti della storia del secolo breve che hanno rappresentato una delle sue più grandi ossessioni, ovvero Hitler e Stalin.

Aber interessant ist schon die Beziehung dieser beiden, also Stalin und Hitler, das ist eine Liebesbeziehung. Und so wie zwei Kannibalen, wo der eine immer Angst hat, daß der andere ihn frißt. Also muß der andere eher tot sein, damit er ihn nicht fressen kann.⁸⁹¹

Il "grande dramma su Hitler e Stalin", gli amanti cannibali, più volte descritti come artisti irrazionali al potere, che esercitano il proprio ruolo attraverso la violenza come unica forma di comando, ha costituito un progetto costante nella mente di Müller,

⁸⁸⁷ Kluge, A., *Trauerrede auf Heiner Müller*, min 12:07.

⁸⁸⁸ W 5, p. 252 / Trad.: Bramando la morte scrivono sulla neve/ Con spada e sangue l'ABC tedesco.

⁸⁸⁹ MP3, p. 113.

⁸⁹⁰ *Stimme des Dramatikers*. / Trad.: Capitale della catastrofe.

⁸⁹¹ *Ibid.* / Trad.: Ma ad essere in primo luogo interessante è la relazione tra questi due, Hitler e Stalin, ecco è una storia d'amore. E come due cannibali, che temono costantemente di essere divorati l'uno dall'altro. Perciò l'altro deve prima morire, per non poter più divorare nessuno.

come afferma egli stesso all'interno di *Auf dem Weg nach einem Theater der Finsternisse*, in particolar modo dopo il 1989, davanti all'esigenza di confrontarsi con un'identità culturale tedesca nuovamente unita, che affonda le proprie radici nelle cantine mai svuotate. È infatti tra il 1990 e il 1995 che viene portata a compimento la stesura di *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, pubblicato postumo, in cui si legge la cieca volontà di potere che ha segnato l'ascesa al comando dei due simboli del male. Come si legge nel monologo di ES BLIES EIN JÄGER WOHL IN SEIN HORN⁸⁹², in cui Hitler, dalle viscere del bunker della cancelleria der Reich, rivendica il proprio superomismo, conquistato con il sangue, mettendosi alla stregua di Cesare, Napoleone e, sottovoce, del proprio stesso rivale sovietico. Questo è uno dei temi centrali anche della conversazione *Auf dem Weg nach einem Theater der Finsternisse*, in cui viene tenuto vivo il parallelo tra i due artisti del terrore, il "figlio della morte"⁸⁹³ e il "re dei ratti"⁸⁹⁴. Come sostengono Müller e Kluge, che non riusciranno mai veramente a rendere l'Olocausto un tema delle proprie conversazioni, la storia del ventesimo secolo è allo stesso tempo ineffabile, quanto necessariamente da tenere in vita per creare una consapevolezza all'interno dell'essere umano e rendere possibile una rinascita.

La tesi sviluppata dai due interlocutori all'interno di *Auf dem Weg nach einem Theater der Finsternisse* è opposta e speculare a quanto affermato da Theodor Adorno all'interno di *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949)⁸⁹⁵, che descrive sia l'arte, che il tentativo di analisi critica dopo Auschwitz come una barbarie. Kluge e Müller sostengono infatti che l'unica via per accedere alla memoria rimossa sia proprio l'inconscio, con cui solo l'arte è in grado di dialogare. È con questa specifica funzione che, similmente a quanto avviene nell'approccio psicoanalitico freudiano, vengono impiegati la musica, la metafora e il mito, in grado di penetrare negli antri più intimi dell'animo umano. Tra le figure mitologiche indagate all'interno dell'intervista, fra le quali non mancano Edipo e Oreste, che ben esprimono il conflitto interiore con la generazione dei padri, e la guerra di Troia, vista come uno dei primi genocidi della Storia, spicca la figura di Ercole⁸⁹⁶. Il semidio, figlio di Zeus e Alcmena, viene utilizzato in primo luogo come simbolo di Hitler e dei totalitarismi, elemento che ci riporta ancora una volta al protagonista di questo capitolo:

⁸⁹² W 5, p. 269.

⁸⁹³ Ibid.

⁸⁹⁴ Ibid.

⁸⁹⁵ Adorno, T. W., *Kulturkritik und Gesellschaft*. In *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, p. 30.

⁸⁹⁶ *Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse*. /Trad.: Cos'è Ercole? È un uomo produttivo? Essere il figlio di Zeus è una qualità poco evidente. Remare con Giasone, per niente stancante

Ich erinnere mich an einen Satz von Ernst Jünger, der mir immer sehr gefallen hat: "Die Blindheit des Willens gehört zur großen Politik."⁸⁹⁷

Ricorda Müller, citando *Totale Mobilmachung*⁸⁹⁸ nella videointervista *Herzkönigin am jüngsten Tag*. È proprio la cieca volontà di potere ad essere rappresentata dall'eroe semidivino al centro del parallelo proposto da Müller e Kluge. Ercole è infatti il simbolo della forza bruta e priva di ingegno, quanto della volontà di autodeterminazione e, come ricordano gli stessi artisti dell'intervista, egli è anche protagonista del dramma della propria follia, che lo porta, similmente al *Führer* tedesco, a concludere le proprie fatiche con il genocidio, nonché con il proprio suicidio. Nella stessa conversazione Müller attribuisce però all'eroe semidivino una tredicesima fatica, che consta nel liberare i tebani da se stessi, denunciando ancora una volta quanto già citato attraverso le parole di Heinrich von Kleist, ovvero l'energia autodistruttiva insita nell'identità tedesca. *Quadriga* (1978)⁸⁹⁹ è la breve parabola mülleriana che vede descritta la Germania, una donna gigante, agli albori del Nazionalsocialismo, attraverso la parodiata narrazione dell'ascesa al potere da parte di Adolf Hitler, il nano. È questo il testo preso a riferimento dal visionario Kluge per realizzare uno dei più surreali collage, nonché uno dei massimi traguardi interartistici dei due artisti dell'intervista, ovvero *Reichskanzler Pop*⁹⁰⁰, in cui si assiste alla fusione dell'opera mülleriana con i disorientati artisti del circo, tipico elemento della poetica del regista di Halberstad, che offre così la propria parodizzazione e riflessione sull'orrore che ha segnato la fine della storia nel ventesimo secolo:

Das berühmte schnurrbärtige Erdbeben
Hitler als hinkender Wolf auf drei Beinen /
Quadriga
GERMANIA, ein Riesenweib
VATER + SOHN, zwei Hunde
HITLER, ein Zwerg
Germania am Flügel,
in Wagnermaske,
versucht sich als Pianist,
Hitler am fliegenden Trapez
als Dirigent /
Vater und Sohn

⁸⁹⁷ *Herzkönigin am jüngsten Tag*

⁸⁹⁸ Jünger, E., *Totale Mobilmachung*, in *Krieg und Krieger*, Junker und Dünhaupt, Berlin 1930.

⁸⁹⁹ W 4, pp. 505-508.

⁹⁰⁰ Kluge, A., *Reichskanzler-Pop*:

<https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/1870/>

halten sich die Ohren zu.⁹⁰¹

Se la figura di Stalin è rappresentata sia da Müller che da Kluge come doppio speculare del Führer del Nazionalismo, è all'interno di *Demokratie als allesfresser* che ce ne viene fornita una seconda lettura, quasi messianica, per quanto incentrata ugualmente sulla necessità della distruzione della realtà, consapevole della deviazione storica intrapresa dal Socialismo reale. Attraverso la parafrasi della lirica *ajax*⁹⁰² Müller pone il protagonista della Rivoluzione d'Ottobre, insieme a Lenin e Trockij, in parallelo con le opposte posizioni di Zeus e dell'irrequieto e inesperto Prometeo, che offrendo agli uomini il fuoco ha ostacolato i piani divini, impedendo il miglioramento del genere umano:

Es gibt da eine Theorie oder etwas mystische Philosophie von einem Russen, dessen Namen ich vergessen habe, aus dem 19. Jahrhundert. Eigentlich eine Philosophie der Auferstehung. Sehr mystisch, sehr verquast und diese ist, daß alle Toten, alle, die getötet werden, die nicht natürlich sterben, werden auferstehen, werden wieder lebendig werden. Es kommt also nicht darauf an, wie viele man umbringt, die werden sowieso wieder lebendig. Wenn man jetzt mal eine Parallele macht, Stalin, Zeus im Verhältnis zu Prometheus. Prometheus hat die Schaffung einer neuen Menschheit verhindert. Zeus hat eine neue Menschheit im Kopf, er wußte dieses Modell funktioniert nicht und wollte ein neues Modell schaffen. [...] Stalin als Zeus und dann kommt natürlich alles dazwischen, was dazwischen kommen muss und es klappt nicht mit dem neuen Menschen. Aber geklappt hat die erste Hälfte.⁹⁰³

La parabola appena narrata, con la sua macabra conclusione, che vede nello sterminio la prima parte di una palingenesi rimasta interrotta, riporta in primo piano la visione condivisa di Müller e Jünger, che vedono nella catastrofe e nel rinnovamento del genere umano la sua unica possibilità di redenzione, intersecandosi allo stesso tempo con quanto affermato dal drammaturgo della DDR all'interno di *Warum Kunst nach Auschwitz*, che mira ad estendere le colpe del genocidio ebraico all'intera società occidentale, ubriaca di conoscenza e volontà di potere in seguito all'Illuminismo.

⁹⁰¹ Ibid. Trad.: Il famoso terremoto con i baffi/lupo zoppicante su tre gambe/ Quadriga/ GERMANIA, una donna gigante/PADRE+FIGLIO, due cani/HITLER, un nano/ Germania al pianoforte a coda/ con la maschera di Wagner/si cimenta come pianista/Hitler in volo sul trapezio/come direttore/padre e figlio/si tappano gli orecchi.

⁹⁰² W 1, p. 299.

⁹⁰³ *Demokratie als Allesfresser* / Trad.: Esiste una teoria, o una riflessione mistica di un filosofo russo di cui non ricordo il nome, del XIX secolo. In realtà un filosofo della resurrezione. [...]. La tesi è che tutti i morti, tutti coloro che vengono uccisi, dunque morti contro natura, risorgeranno, torneranno in vita. [...] Facendo dunque un parallelo tra Stalin, Zeus e Prometeo. Prometeo ha impedito la nascita di una nuova umanità sulla terra. Zeus ha una nuova umanità in testa. Egli infatti sapeva che questo modello non era funzionante e voleva crearne uno nuovo. [...] Stalin ha fatto come Zeus, e poi nel mezzo è successo tutto quello che doveva succedere e non ha funzionato con la nuova umanità. La prima parte però è riuscita.

Le civiltà che non hanno sperimentato lo sviluppo culturale e scientifico sono dunque per Müller le uniche in grado di favorire una nuova umanità, migliore della precedente. Similmente, *Geist, Macht, Kastration* si conclude infatti ponendosi in collegamento con le interviste con Frank Michael Raddatz, e con lo stesso pensiero pasoliniano, attraverso l'auspicio, questa volta in ambito artistico, nei confronti degli sconfitti della storia, riproponendo, dopo la digressione brechtiana, Ernst Jünger come punto nevralgico della conversazione.

Kultur kommt nur von den Verlierern und aus der Niederlage. Das produziert Kultur. Die Sieger haben noch nie Kultur produziert.⁹⁰⁴

Il futuro della cultura, e la palingenesi dell'umanità tout court, che in *Mauser* abbiamo visto auspicata nella rivoluzione, può realizzarsi unicamente grazie agli sconfitti della storia. Come anticipa la metamorfosi di Ofelia in Elettra che conclude *Hamletmaschine*⁹⁰⁵, in nome delle vittime, sotto il sole della tortura, sono i morti a fare la storia, irrompendo a liberare l'uomo dalle proprie catene fatte di guerra, tecnologia e disumanità.

Ciò è quanto si legge nella lirica inedita in cui troviamo racchiusa la chiave del legame tra Müller e Jünger, nonché uno dei più brillanti esempi di condensazione della poetica mülleriana stessa. Come sottolinea *Masken der Lebensrevolution*, i due poeti tedeschi votati alla catastrofe trovano un fondamentale punto di contatto nell'interpretazione del dolore come forza generatrice. L'uomo potrà dunque rinascere dal Terzo mondo, dove la brutalità ha raggiunto lo Zenith, poiché, con la tempesta, la violenza ha cambiato direzione, come recita *Sie haben den Wind gesät er ist der Sturm*:

Sie haben den Wind gesät er ist der Sturm
Die Gewalt hat die Richtung geändert
Unter der Sonne der Folter
Erschafft der Mensch sich neu .⁹⁰⁶

⁹⁰⁴ *Geist, Macht, Kastration*. /Trad.: La cultura viene solo dal perdere, dalla sconfitta. Questo produce cultura. I vincitori non lo hanno ancora mai fatto.

⁹⁰⁵ W 4, p. 554: Hier spricht Elektra. Im Herzen des Finsternis. Unter der Sonne der Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. [...] Ich nehme die Welt zurück, die ich gebohren habe. / Trad.: Qui parla Elettra. Nel cuore delle tenebre. Sotto il sole del patibolo. Alle metropoli del mondo. In nome delle vittime. Mi riprendo il mondo che ho partorito.

⁹⁰⁶ Müller, H., *Warten auf Gegenschräge*, Hg. Kristin Schulz, 2015. Hanno spezzato il vento è la tempesta/ la violenza ha mutato direzione/sotto il sole del patibolo/ l'uomo si rigenera come nuovo.

All'interno della lirica, il coro che recita l'avvenuta palingenesi è interrotto dal macabro elenco delle guerre che hanno segnato la seconda metà del XIX secolo e delle loro vittime, protagoniste della storia futura.

È inoltre interessante ricordare, come lo zoologo di professione è anche autore di *Annäherungen. Drogen und Rausch* (1970), in cui viene narrata l'esperienza diretta dell'autore con le sostanze stupefacenti, alle quali si è avvicinato nel secondo dopoguerra, che vede in *Wandlungsfähigkeit des Körpers* un parallelo altrettanto psiconautico fra le *Metamorfosi* di Ovidio e esperienza personale di Müller con le droghe, e, in particolar modo, l'LSD⁹⁰⁷. In questo caso l'omaggio fatto da Müller al proprio modello poetico è particolarmente esplicito, poiché è lo stesso Jünger ad impostare in modo letterario, ricco di riferimenti mitologici, la propria narrazione, ne sono un esempio i richiami omerici nella dissertazione dedicata agli eccessi alcolici, in cui viene portato l'esempio del centauro Euritione, colto dal delirio dell'ubriachezza nel salone di Peritoo⁹⁰⁸. La dimensione onirica proposta da Müller nella propria descrizione psiconautica non manca inoltre di richiamare la guerra e l'apparato militare, temi che, come si è visto, uniscono maggiormente gli *Interviewkünstler* al proprio modello. Nel raccontare la propria esperienza personale con l'LSD, il drammaturgo di Eppendorf sostiene che le allucinazioni provocate dall'assunzione della droga, lo hanno portato a convincersi di essere un legionario romano.⁹⁰⁹

Questo parallelo ci offre la possibilità di introdurre quello che sarà il tema del capitolo successivo, ovvero il progressivo alternarsi, fino a sostituirsi definitivamente, della vita privata del drammaturgo di Eppendorf al tema storico come oggetto principale delle conversazioni.

⁹⁰⁷ W 12, p. 839. Si tratta dell'unica intervista non mandata in onda dalla *dctp*. Ne esiste unicamente la versione cartacea edita da Suhrkamp.

⁹⁰⁸ Jünger, E., *Annäherungen*, Bd. 13, in *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, p. 55.

⁹⁰⁹ W 12, p. 843.

6. *Auftritt als Müller. La videointervista tra arte e vita*

Soll ich von mir reden Ich wer
Von wem ist die Rede wenn
Von mir die Rede geht Ich wer ist das.⁹¹⁰

Ich bin ein Landvermesser (1996) è il titolo scelto da Alexander Kluge per la seconda raccolta di conversazioni con Müller pubblicate in forma scritta a un anno dalla morte dell'autore, riprendendo quanto affermato da Müller nella conversazione *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll*:

Kluge

Wenn du erwidern solltest, ob dein Beruf, den du ausübst, mehr ein Land- und Zeitvermesser ist oder ein Prophet, was würdest du sagen?

Müller

Ich würde natürlich aus Eitelkeit sofort sagen, ein Prophet, das wäre aber ganz falsch. Ich würde, wenn ich ehrlich bin, sagen: Ich bin ein Landvermesser.⁹¹¹

Il paragone kafkiano imposto da Kluge che ben si presta a descrivere la figura del drammaturgo di Eppendorf è da leggersi con un duplice significato. In primo luogo, similmente all'agrimensore K.⁹¹², protagonista di *Das Schloss* (1922), che attende invano l'accesso al castello, privo di identità, estraneo in ogni luogo e in ogni comunità e allo stesso tempo distante dalla macchina del potere, per lui inaccessibile e incomprensibile, all'indomani della caduta del Muro di Berlino Heiner Müller si ritrova in un'altrettanto disorientata e alienante attesa della storia in un'epoca "interamente occupata dal presente", ben descritta dall'autore nell'incipit della lirica *AJAX ZUM BEISPIEL* (1994)⁹¹³:

In den Buchläden stapeln sich
Die Bestseller Literatur für Idioten

⁹¹⁰ W 5, p. 81, W 9 p. 8 / Trad.: Dovrei parlare di me IO chi/Di chi si parla SE/ Si parla di me Io Chi è quello lì.

⁹¹¹ *Die Welt ist nicht schlecht sondern voll.* / Trad.: K: Se tu dovessi ripetere, se il tuo lavoro, quello che fai, è più una misurazione del tempo e dello spazio, come agrimensore, o quello di un profeta, cosa diresti? HM: Per vanità naturalmente direi subito un profeta, ma è del tutto falso. Ad essere sincero, sono un agrimensore.

⁹¹² Kafka, F., *Das Schloß*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997.

⁹¹³ W 1, p. 295.

Denen das Fernseh nicht genügt
Oder das langsamer verblödende Kino
Ich Dinosaurier nicht von Spielberg sitze
Nachdenkend über die Möglichkeit
Eine Tragödie zu schreiben Heilige Einfalt
Im Hotel in Berlin unwirklicher Hauptstadt⁹¹⁴

D'altro canto, la conversazione mandata in onda nel 1994, in cui il drammaturgo, ormai fragile e con una voce affievolita dall'operazione e dalla malattia, vede nell'assenza di equilibrio tra il peso dei morti, e dunque della storia e del passato, e quello dei vivi nella realtà presente, si pone come esemplare per l'analisi oggetto di questo capitolo, poiché pone l'interlocutore di Kluge come minimo comune denominatore universale in cui far convergere la storia, il mito, l'arte e l'animo umano, come si evince dalla catena di associazioni di pensiero che porta Kluge a collegare il rapporto amorevole tra il drammaturgo e la propria figlia al dramma di Ifigenia:

Müller

Er hat schlechte Laune.

Kluge

Also ob er schlechte oder gute Laune hat - also er kann sich mit den Göttern streiten. Und jetzt soll es zum Kriegszug nach Troja gehen und er zückt das Messer und will die Tochter entweder deflorieren oder töten.⁹¹⁵

Attraverso la propria opera e la propria vita privata, nonché attraverso la profonda capacità di analisi storico-sociale, Müller è stato un agrimensore o, ancora meglio, come lo definisce lo stesso Kluge, il sismografo del ventesimo secolo, in grado di cogliere lo *Zeitgeist* della propria epoca con la precisione di un fisico quantistico.⁹¹⁶

Se nella *Verwandlung* kafkiana il culmine della perdita di punti di riferimento e di contatto col reale si realizza con l'incipit, attraverso l'insolito risveglio di Gregor Samsa, che si scopre scarafaggio, in quella che lo stesso Müller definisce *Ein Greuelmärchen aus dem Sächsischen des Gregor Samsa*, il sottile confine tra incubo e realtà viene rappresentato da un'improvvisa scomparsa del nemico, e dunque da un'inaspettato ritorno alla calma apparente:

⁹¹⁴ W 1, p. 292. / Trad.: Nelle librerie si impilano/i bestseller di letteratura per idioti/ ai quali non basta la televisione/ o il cinema, che instupidisce lentamente/ Io dinosauro non di Spielberg siedo/ riflettendo sulla possibilità/ di scrivere una tragedia santa ingenuità/ In albergo a Berlino città irreale

⁹¹⁵ *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll.* / Trad.: HM: è di cattivo umore.

K: che sia di buono o di cattivo umore – può litigare con gli dei. E adesso deve entrare in guerra contro Troia e estrae il coltello e vuole o deflorare o uccidere la figlia.

⁹¹⁶ *Trauerrede auf Heiner Müller*, min 10:50.

Ich hatte einen Traum. Es war ein Alptraum. Ich wachte auf, und alles war in Ordnung.⁹¹⁷

Recita l'ufficiale protagonista del terzo episodio del ciclo di *Wolokolamsker Chaussee*, *Kentauren*, presagendo, attraverso una farsa che vede nell'ordine l'obiettivo e la stessa scomparsa di ruolo del funzionario del partito, l'apocalisse provocata dalla progressiva implosione del blocco sovietico.

Come si è già avuto modo di notare, le conversazioni tra Heiner Müller e Alexander Kluge si contestualizzano in un momento storico e privato di profonda cesura per il drammaturgo della DDR, che alla fine degli anni '80 assiste ad un'ulteriore guerra senza battaglia, ovvero il lento soccombere del blocco sovietico e alla conseguente fine della Repubblica Democratica Tedesca come realtà storica, politica e sociale, nonché come principale soggetto e pubblico ideale delle sue opere. Allo stesso tempo, i mesi della *Friedliche Revolution* vedono Müller impegnato nella prima messa in scena nella Germania orientale della sua *Hamletmaschine* al Deutsches Theater (Berlino Est) e protagonista osteggiato della manifestazione di intellettuali del 4 novembre ad Alexanderplatz, temi principali del *Garather Gespräch*, e, successivamente, insignito del prestigioso incarico di direttore della Akademie der Künste di Berlino (Est). In ambito privato, oltre alla scoperta del cancro all'esofago, che porterà Müller alla morte, è necessario ricordare come il 1992, anno in cui viene scritta l'autobiografia *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, è anche l'anno del matrimonio tra l'autore di *Quartett* e la giovane fotografa di Regensburg Brigitte Maria Mayer (1965), dal quale nascerà, nel 1993, la figlia Anna.

L'arco temporale impegnato dalle videointerviste con Alexander Kluge è dunque un'epoca in cui la vita, la morte e la metamorfosi irrompono concretamente nella vita del teorico del conflitto, creando forti ripercussioni nella sua produzione letteraria.

Nonostante la lunga gestazione che contraddistingue notoriamente le opere mülleriane, è sufficiente prendere ad esempio tre testi come *Der Lohndrucker*, *Hamletmaschine* e *Wolokolamsker Chaussee I-V* per osservare come, attraverso gli anni e di pari passo con la storia della propria patria di elezione, lo stile di Müller sia andato progressivamente atomizzandosi, spremendo e comprimendo le parole nel proprio significato, fino a rendere il frammento e l'intervista le uniche forme espressive possibili.

⁹¹⁷ W 4, p. 237. /Trad: Ho fatto un sogno. Era un incubo. Mi sono svegliato e tutto era in ordine.

Fragments have a special value today, because all the coherent stories we used to tell ourselves to make sense of life have collapsed.⁹¹⁸

Spiega Heiner Müller nel luglio del 1990 al quotidiano statunitense “New York Times” per descrivere l’inevitabile necessità di metamorfosi poetica per gli artisti europei contemporanei.

Allo stesso tempo, infatti, con il progressivo decadimento della DDR, sia come realtà geopolitica, che come utopia di una repubblica democratica socialista, in grado di offrire un’alternativa al modello economico e culturale incentrato sulla produzione e sul consumo abbracciato dai paesi occidentali, ha portato ad un profondo e irrimediabile cambiamento anche nella funzione degli intellettuali all’interno della società.

Quanto mai attuali risuonano le parole affidate ad Amleto pronunciate il 24 marzo del 1990 durante la prima rappresentazione di *Hamletmaschine* al Deutsches Theater (Berlino Est):

Legt die Maske und Kostüm ab.

HAMLETDARSTELLER: Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. [...] Ich spiele nicht mehr mit.⁹¹⁹

Se questo aspetto, come dimostrano i saggi dei filosofi post-strutturalisti francesi⁹²⁰ e *Apocalittici e integrati*⁹²¹ di Umberto Eco, per il panorama filosofico e artistico occidentale costituiva già un tema di dibattito negli anni ’60, è solo dalla seconda metà degli anni ’80 che tale consapevolezza prende forma in modo concreto anche nella DDR.

È alla luce di tali considerazioni che devono infatti essere interpretati l’insuccesso e la polemica scatenati dall’intervento di Heiner Müller alla manifestazione tenutasi il 4 novembre del 1989 ad Alexanderplatz, da molti descritta come l’ultima occasione per porre le basi di una nuova DDR amministrata da letterati illuminati, e, di fatto, la dimostrazione di come il mondo intellettuale non potesse più arrogarsi il diritto di farsi portavoce dello *Zeitgeist* e delle rivendicazioni sociali dell’epoca, come è lo stesso drammaturgo a spiegare ad Alexander Kluge nel *Garather Gespräch*:

⁹¹⁸ *Theater in Germany. A Warning from Heiner Müller*, in “New York Times”, 08.07.1990:

<http://www.nytimes.com/1990/07/08/theater/theater-in-germany-a-warning-from-heiner-muller.html?pageWanted=all/> / Trad.: I frammenti oggi hanno un valore speciale, perché tutte le storie coerenti che usavamo raccontarci per dare un senso alla vita sono collassate.

⁹¹⁹ W 4, p. 549. / Trad.: *Si toglie la maschera e il costume.* PERSONAGGIO DI AMLETO: Io non sono Amleto. Non ho più un ruolo. Le mie parole non hanno più niente da dire. I miei pensieri succhiano il sangue alle immagini. Il mio dramma non avviene più. [...] Io non partecipo più.

⁹²⁰ Per approfondire si veda il secondo capitolo di questo lavoro.

⁹²¹ Eco, U. *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1965.

Vor allem, weil wichtig war an der ganzen Geschichte, an der ganzen Bewegung, daß die Sprachlosen sprechen, und nicht, daß die Sprecher der Nation jetzt für die Sprachlosen reden. Das war der große Irrtum der Intellektuellen, wie so oft, daß sie sich wieder zum Sprachrohr des Zeitgeistes machen mußten. Und das geht nicht mehr. Diese Rolle ist vorbei.⁹²²

Davanti alla scomparsa del proprio ruolo sia come autore, che come icona intellettuale, a Müller non resta dunque altra possibilità, che trovare un nuovo indirizzo e nuove modalità per non abbandonare la scrittura.

[...] Nur die Schreibmaschine/ hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen/ Das der Protagonist meiner Zukunft ist.⁹²³

Come sottolinea lo stesso Müller nella sopra citata lirica ENDE DER HANDSCHRIFT (1995), staccarsi dallo scrivere, inteso come procedimento autoreferenziale e indipendente dall'eventuale fruizione delle proprie opere, gli è però impossibile. La scrittura rimane, infatti, alla luce degli eventi, l'unica costante e l'unica fonte di attaccamento alla vita. Come testimoniano, però, le forme espressive utilizzate prevalentemente, l'autore della DDR affida il proprio pensiero alla parola, slegata dal testo scritto, delle conversazioni pubbliche, oppure ad una lirica e ad una prosa sempre più compresse, frammentarie e concentrate.

Il silenzio emerge con violenza come reale protagonista dei testi stessi, e spesso anche dalle interviste. Come nota Alexander Kluge nel discorso funebre per l'amico drammaturgo, il vero contenuto della produzione mülleriana successiva al 1989 è proprio il non detto, ovvero il bagaglio emozionale⁹²⁴.

Nel già citato discorso tenuto a Monaco di Baviera in occasione del Kleist-Preis a poche settimane dalla riunificazione tedesca, il 26 novembre del 1990, l'autore di *Hamletmaschine* rivendica per la prima volta l'inutilità della parola davanti all'irruzione del tempo della storia nel tempo del teatro, capovolgendo la teoria del "balbuziente Kleist":

⁹²² *Garather Gespräch*. /_Trad.: Prima di tutto, perché l'importante di tutta la storia, di tutto il movimento, era che chi non aveva voce ha parlato e non che i parlatori della nazione hanno parlato per i senza voce. Questo è stato il più grande errore degli intellettuali, che, come spesso fanno, hanno voluto imporsi come voce dello Zeitgeist. E questo non funziona più. Questo ruolo è finito.

⁹²³ W 1, p. 322 / Trad: Solo la macchina da scrivere mi trattiene dal precipizio del silenzio, che è il protagonista del mio futuro.

⁹²⁴ *Trauerrede auf Heiner Müller*, min 13:01.

Aus der Sicht des Stotterers Kleist: von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden zur allmählichen Verfertigung des Schweigens beim Reden.⁹²⁵

Davanti alla rappresentazione della realtà, a vacillare è dunque in primo luogo la parola stessa, similmente alla mano di Francisco Goya (1746-1828)⁹²⁶, che trema davanti ai fantasmi e alle ossessioni delle *Pitture nere*, confermando l'impossibilità di rappresentare l'invasione della storia nell'arte se non con pennellate interrotte. È lo stesso drammaturgo di Eppendorf a mettersi a confronto con il saturnino pittore della Guerra d'indipendenza spagnola all'interno di *Krieg ohne Schlacht*, leggendo nella metamorfosi artistica un'inevitabile reazione agli stravolgimenti nel mondo reale⁹²⁷.

Come nota Janine Ludwig all'interno del saggio *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*⁹²⁸, il primo sintomo della metamorfosi mülleriana, nonché il più incisivo, è infatti rappresentato dal cambiamento radicale nei confronti dello scrivere, come è lo stesso Müller a profetizzare nel monologo di Amleto già nel 1977:

Ich bin nicht Hamlet, ich spiele keine Rolle mehr, mein drama findet nicht mehr statt.
Ich bin die Schreibmaschine, ich bin mein Gefangene.⁹²⁹

La fine delle utopie e la scomparsa di un pubblico di riferimento portano alla perdita di una prospettiva, alla completa sfiducia nei confronti dello scrivere per il teatro, e ad un ulteriore senso di estraneità nei confronti della realtà circostante, come è lo stesso Müller a descrivere nella poesia del 1994 *Fremder Blick: Abschied von Berlin*:

Aus meiner Zelle vor dem leeren Blatt
Im Kopf ein Drama für kein Publikum
Taub sind die Sieger die Besiegten stumm
Ein fremder Blick auf eine fremde Stadt
[...].⁹³⁰

Davanti all'isolamento forzato causato dall'assenza di un pubblico da raggiungere, sia nel mondo occidentale vincitore, che nella sconfitta repubblica socialista,

⁹²⁵ W 8, p. 386. / Trad.: Dalla prospettiva del balzubiente Kleist, dall'approfondire dei pensieri attraverso la parola, all'approfondire il silenzio attraverso la parola.

⁹²⁶ W 9, p. 213.

⁹²⁷ Ivi.

⁹²⁸ Ludwig, J., *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers.*, pp. 129-140.

⁹²⁹ W 5, p. 569. / Trad.: Io non sono Amleto, io non ho più un ruolo. Il mio dramma non avviene più. Sono la macchina da scrivere. Sono il mio prigioniero

⁹³⁰ W 1, p. 287. / Trad.: Dalla mia cella davanti alla pagina vuota/ In testa un dramma senza pubblico/ Sordi i vincitori muti i vinti/ Uno sguardo estraneo su una città straniera

Heiner Müller smette di scrivere per il teatro. Fatta eccezione del dramma *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1995), pubblicato postumo, il ciclo di cinque episodi di *Wolokolamsker Chaussee* segna la fine delle opere teatrali dell'autore di Eppendorf e, di conseguenza dell'immagine pubblica ufficiale che lo ha accompagnato per quasi quarant'anni, non è infatti un caso che la stessa *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* si concluda proprio con l'analisi di quest'opera.

Allo stesso tempo, fioriscono le collaborazioni mülleriane come regista, ne sono un esempio i Festspiele di Bayreuth, e la partecipazione all'esposizione intermediale *Die Endlichkeit der Freiheit*, organizzata a Berlino in collaborazione con Jannis Kounellis e Rebecca Horn, per rappresentare i due volti contrapposti di una città ferita in procinto di intraprendere, e subire, un processo di riunificazione.

Contestualmente al senso di impotenza nei confronti del palcoscenico, si registra invece, oltre alla già citata pubblicazione dell'autobiografia, scritta sotto forma di dialogo autoreferenziale, un notevole incremento della presenza nei media, delle interviste, della produzione di testi poetici e in prosa, pubblicati in gran parte per la prima volta nel volume *Gedichte*⁹³¹ nel 1992. Come si avrà modo di approfondire, le liriche e i frammenti che l'autore della *Umsiedlerin* affida adesso alla macchina da scrivere sono carichi di disillusione, sempre più introspettivi e distanti dalla storia che, come profetizzato all'interno di *Kentauren*, ha smesso di vivere. Da *FERNSEHEN*⁹³² a *VAMPIR*⁹³³, ci troviamo infatti davanti ad amare considerazioni sulla fine del teatro, della storia e della vita, pubblica e privata dell'autore, che prende le distanze dalla realtà e dal proprio pubblico, affidando al passato anche le proprie opere:

[...] Das
 Habe ich geschrieben IM BESITZ DER WAHRHEIT
 Sechzig Jahre vor meinem mutmaßlichen Tod
 Auf dem Bildschirm sehe ich meine Landsleute
 Mit Händen und Füßen abstimmen gegen die Wahrheit
 Die vor vierzig Jahren mein Besitz war
 Welches Grab schützt mich vor meiner Jugend.⁹³⁴

⁹³¹ G

⁹³² W 1, p. 232.

⁹³³ W 1, p. 317.

⁹³⁴ W 1, pp. 232-233. / Trad.: Questo ho scritto IN POSSESSO DELLA VERITÀ/ sessant'anni prima della mia morte presunta/ su uno schermo vedo la mia gente/ con mani e piedi giurano contro la verità/ che quarant'anni fa era in mio possesso/ quale tomba mi protegge dalla mia gioventù.

A conferma di come l'opera di Müller è da considerarsi come un unico *Gesamtkunstwerk*, le cui parti sono difficilmente estrapolabili e analizzabili senza prendere in considerazione il tutto, il silenzio e il blocco scrittoriale vengono più volte tematizzati all'interno delle conversazioni mülleriane, in particolar modo a partire dal 1992, come dimostra ulteriormente il dialogo con Peter Laudenbach, Emil Galli e Thomas Gabler, *Dialoge gibt es heute nicht mehr* (1994). Qui, a sottolineare l'impossibilità dello scrivere e l'ineffabilità del momento storico, Müller sceglie di pubblicare l'intervista sulla rivista berlinese "Schattenlinien" priva delle domande, atomizzando ancor di più la lingua e rendendo le proprie risposte paragonabili a dei verdetti inappellabili.

Tuttavia, al fine dell'analisi proposta in questo capitolo, fra i testi scritti da Müller nei primi anni dalla caduta del Muro, è necessario tenere presenti le due opere più complete ed esplicite, ovvero l'autobiografia dell'autore e MOMMSENSBLOCK (1992), che legano entrambi indissolubilmente la vita privata con la realtà storica contemporanea e dimostrano maggiormente la cesura rappresentata dalla fine della DDR per l'autore di *Hamletmaschine*. Nella lirica dedicata a Felix Guattari che ha per oggetto lo storico e premio Nobel tedesco Theodor Mommsen (1817-1903), l'autore della DDR nasconde infatti le principali ragioni del proprio blocco nei confronti della scrittura. La principale opera dello storico berlinese, la *Römische Geschichte*⁹³⁵, è infatti rimasta incompiuta al terzo volume, senza raggiungere la trattazione dell'impero di Diocleziano, come programmato dall'autore, concludendosi invece all'avvento di Cesare, che viene ritratto come il maggiore statista di tutti i tempi e messo a confronto con gli eventi storici del diciannovesimo secolo. Il quarto volume, che avrebbe dovuto vedere Cesare come protagonista, occupò per lungo tempo gli studi di Mommsen, ma fu abbandonato dopo numerosi tentativi di stesura. Müller attribuisce, con una lirica densa e frammentaria, l'abbandono del progetto che ha segnato la vita dello storico berlinese al blocco scrittoriale, a un incendio fortuito, e all'impossibilità di descrivere un'epoca storica tragicamente attuale che segna l'inizio della decadenza di uno stato, mettendo l'esperienza di Theodor Mommsen in diretto collegamento con quanto sta accadendo a lui stesso:

Mit Leidenschaft Haß lohnt nicht Verachtung läuft leer
Verstand ich zum ersten Mal Ihre Schreibhemmung
Genosse Professor vor der Römischen Kaiserzeit
[...]
Und die klaffende Lücke in Ihrem Geschichtswerk

⁹³⁵ Mommsen, Th., *Römische Geschichte*, Phaidon-Verlag, Wien 1932.

War ein Schmerz in meinem wie lange noch atmenden Körper.⁹³⁶

La Roma imperiale, similmente alla Prussia di Bismarck e alla Germania riunificata, sono da intendersi dunque per i due autori come traguardi storici apparenti, che segnano l'inizio di un processo di decadenza storica e sociale. Ciò che emerge chiaramente è come, a rendere impossibile lo scrivere, sia per Müller che per Mommsen, sia il tragico scontro con il presente, definito da Alexander Kluge come privazione della storia, della dimensione pubblica e dell'identità privata.⁹³⁷

Altrettanto si evince dall'autobiografia dell'autore, che costituisce un bilancio distaccato riguardante una realtà ormai scomparsa e lontana, come è lo stesso Müller a dichiarare nella premessa al volume, pubblicata unicamente in appendice nell'edizione Suhrkamp⁹³⁸. Prendendo le mosse dal precedente autobiografico *La vie de Henri Brulard* (1890), l'autore invidia a Stendhal la possibilità, a lui negata, di immaginare un pubblico futuro.

L'autointervista registrata in otto giorni con l'aiuto dell'autrice Katja Lange-Müller e della segretaria Renate Ziemer che il drammaturgo propone in *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* oscilla, come si è visto, fra la confessione e l'interrogatorio. A differenza del modello stendhaliano sopra citato, le domande e le risposte fornite da Müller non lasciano spazio alla digressione sentimentale o alla vita privata, viene seguito un ordine cronologico e la vita del drammaturgo viene posta in costante collegamento con gli eventi storici contemporanei che hanno segnato la Repubblica Democratica Tedesca, gli interessi letterari e le proprie opere teatrali.

È sufficiente ricordare che, all'interno dell'opera, fatta eccezione per Robert Wilson a cui è dedicata l'apposita sezione *Wilson/Freunde*⁹³⁹ non viene citata alcuna figura che ha in qualche modo preso parte anche alla vita privata dell'autore, inclusi Alexander Kluge e le interviste di per sé, né viene fatto accenno alla malattia dell'autore.

Nell'orazione fatta al Berliner Ensemble in occasione della morte di Heiner Müller, Alexander Kluge capovolge la prospettiva di osservazione nei confronti degli ultimi anni di vita dell'amico drammaturgo, sostenendo che l'intera carriera di Müller sia

⁹³⁶ W 1, p. 263 / Trad.: con passione, l'odio non merita e il rispetto scorre vuoto/ ho capito per la prima volta il suo blocco scrittoria/ compagno professore della Roma imperiale [...] e la lacuna nella sua opera storica è stata un dolore nel mio corpo che ancora respira.

⁹³⁷ *Trauerrede auf Heiner Müller*: <https://www.youtube.com/Watch?v=OOI1WPNx9zQ>, min 10:45.

⁹³⁸ W 9, p. 258.

⁹³⁹ W 9, p. 257. È inoltre interessante da notare come questo rappresenta anche l'unico caso in cui l'autointervista di Müller tocca un argomento privato, pur sempre con uno sfondo storico e politico. L'autore chiede infatti a se stesso "Hast du Freunde"? (Ibid. p. 259), rispondendosi che, nella propria posizione istituzionale e nel contesto specifico della DDR, è molto difficile annoverare amici e contatti che non siano strettamente legati alla sua figura pubblica.

stata caratterizzata da momenti di silenzio imposti dall'irruzione violenta della storia nella propria vita e che al silenzio sempre seguita un'esplosione creativa, o meglio un'implosione, in cui il drammaturgo si dimostrava in grado di condensare l'esperienza in forma scritta. A tale proposito, Kluge fa risalire al 1992, un nuovo quanto prolifico exploit creativo, incentrato, per la prima volta, su se stesso⁹⁴⁰.

Come nota Janine Ludwig⁹⁴¹, ponendo un interessante parallelo tra la cosiddetta "Schreibblockade"⁹⁴² e quanto dichiarato da Müller, in contrasto con Theodor W. Adorno, riguardo alla funzione dell'arte dopo Auschwitz. Come si è già avuto modo di osservare attraverso la già citata conversazione *Warum Kunst nach Auschwitz*⁹⁴³, infatti, il drammaturgo della DDR, sostenendo una tesi opposta a quella del filosofo della *Frankfurter Schule*, vede nella poesia l'unica forma di letteratura possibile dopo lo choc dell'olocausto, in quanto unica forma espressiva che permette ancora un, anche involontario, contatto con la soggettività. La stessa reazione da choc avviene, come si è visto, per lo stesso Müller davanti agli stravolgimenti epocali del 1989, che lo portano ad abbandonare il teatro politico e a ricercare nella lirica e nell'intervista nuovi mezzi poetici per rielaborare gli eventi recenti e per dare voce alla propria condizione post-apocalittica.

È proprio in tale direzione che è da leggersi e da analizzarsi la seconda sezione di conversazioni tra i due artisti dell'intervista che vedono Heiner Müller come protagonista in prima persona, sia come individuo, che come cifra del ventesimo secolo *tout court*. Se i temi trattati nelle videointerviste prese in esame fino a questo momento hanno mostrato un volto di Heiner Müller, per quanto edulcorato e filtrato dalle manipolazioni testuali di Alexander Kluge, in gran parte già noto ai frequentatori delle sue conversazioni pubbliche, il *corpus* letterario analizzato in questo capitolo contiene però un tema di conversazione senza precedenti e totalmente inedito all'interno dell'intera produzione mülleriana, ovvero la vita privata dell'autore e, in particolar modo, l'esperienza della malattia, che lo porterà alla morte il 31 dicembre del 1995.

Mentre, ancora a pochi mesi dalla morte, nel 1995, Heiner Müller, ormai malato terminale di cancro all'esofago, convoca Frank Michael Raddatz nella nota Villa Aurora, appartenuta a di Lion Feuchtwanger, in California per una ultima provocatoria e surreale intervista, *Der Schweigen des Müller*, messa in piedi al tavolino dai due interlocutori, in cui l'autore di *Hamletmaschine*, dichiaratamente in preda ai fumi dell'alcol, tace e finisce

⁹⁴⁰ *Trauerrede auf Heiner Müller*: <https://www.youtube.com/Watch?v=OO11WPNx9zQ>, min 12:10.

⁹⁴¹ Ludwig, J., *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2009, p. 153.

⁹⁴² MP3, p. 113.

⁹⁴³ Ibid.

per addormentarsi durante la conversazione, nel febbraio dello stesso anno, la *dctp* manda in onda *Mein Rendezvous mit dem Tod*, un dialogo avvenuto all'indomani dell'intervento chirurgico che ha temporaneamente salvato la vita all'autore della DDR, che, irriconoscibile nella sua fragilità sia fisica, che emotiva, racconta dell'intervento stesso e della successiva riabilitazione alle corde vocali. Se Frank Michael Raddatz, attento conoscitore dell'opera di Müller, continua fino all'ultimo ad incentrare le conversazioni, paragonabili a dei simposi filosofici, sull'analisi socio-politica e sui miti fondatori della cultura occidentale, presentandoci il drammaturgo, nella sua veste pubblica, come artista e intellettuale cosmopolita, vedremo come Kluge, cronista dei sentimenti e professionista della finzione verosimile, capovolgerà la prospettiva di osservazione mostrandoci un altro Müller, portando l'universale a convergere nel particolare attraverso temi di natura privata come la malattia e la paternità.

Prima di arrivare all'analisi di questa intervista, che costituisce il culmine del climax ascendente di cronaca dei sentimenti creato da Alexander Kluge, è però necessario analizzare il percorso intrapreso dai due interlocutori che ne ha permesso la realizzazione.

L'obiettivo di rendere il drammaturgo della DDR il protagonista di un nuovo *Lebenslauf* viene raggiunto nel corso delle videointerviste con Alexander Kluge su tre piani distinti, che riconoscono tutti il privato cittadino Heiner Müller come protagonista. Il primo consiste nel rendere la vita del drammaturgo della DDR un *exemplum* storico e ponte di collegamento tra la microstoria e gli eventi che hanno segnato quello che Eric Hobsbawm ha definito il secolo breve.

Il secondo piano, che è funzionale al primo riguarda invece Müller come uomo comune, ritratto nella propria vita quotidiana, della quale troviamo numerosi riferimenti e altrettanto numerose domande specifiche all'interno delle conversazioni qui analizzate.

Come Heiner Müller, davanti a intellettuali controversi come il filosofo francese Luis Althusser e Pier Paolo Pasolini, rimane affascinato dall'elemento umano, dalla compenetrazione tra la macro-storia e il destino personale, Alexander Kluge impone al proprio interlocutore di scendere dal piedistallo dell'icona e dell'autore di fama internazionale, per intraprendere un'indagine privata e sentimentale. Ne sono un esempio l'incipit del già più volte citato *Garather Gespräch*, in cui vediamo l'intervistatore concentrato sulla ferita che Müller si è provocato alla mano:

Kluge

Sag mal, was hast du an deiner Hand da gemacht?

Müller

Ganz simpel, ich habe versucht mit dem mir angeborenen technischen Geschick ein Feuerzeug zu füllen.

Kluge

Verbrannt?

Müller

Ja, und dann habe ich es angezündet, da war aber so viel Benzin an dem Feuerzeug, was übergelaufen war, daß meine Hand in Flammen stand. Das sah sehr gut aus.⁹⁴⁴

Ulteriori esempi ci vengono forniti all'interno dell'intervista appena citata, con la richiesta da parte dell'intervistatore di descrivere una tipica giornata da presidente della Akademie der Künste (Berlino Est) nei suoi dettagli più spiccioli, come il tragitto fra casa e lavoro, le scartoffie burocratiche da firmare e le discussioni fra dipendenti⁹⁴⁵, e nella conversazione *Anti-Oper*, in cui il drammaturgo della DDR racconta il proprio viaggio in Giappone⁹⁴⁶ concentrandosi sulla durata del volo aereo⁹⁴⁷.

Tale aspetto, come si è avuto modo di vedere, un approccio tipico all'interno della poetica di Alexander Kluge, è funzionale al precedente, ovvero ad inquadrare didatticamente il protagonista della conversazione nel proprio *Lebenslauf*. Le informazioni fornite sono ben più personali di quelle che il drammaturgo affida alla propria autobiografia negli stessi anni delle videointerviste. È infatti necessario considerare il ruolo determinante svolto dal cronista dei sentimenti Kluge, che con un approccio che molto si avvicina al percorso della seduta psicoanalitica, guida l'interlocutore attraverso un percorso di indagine sul proprio passato. Dato il calibro dei due protagonisti dei dialoghi, è lecito chiedersi quanto tale indagine psicologica sia reale e quanto vi sia invece di pianificato. Vedremo, però, all'interno del prossimo capitolo, come il confine tra performance e realtà sia destinato a divenire sempre più labile.

⁹⁴⁴ *Garather Gespräch* / Trad.: K: cosa hai fatto alla mano, racconta. HM: Semplice, ho cercato, con il mio dono naturale per la tecnica, di ricaricare un accendino. K: Bruciato? HM: Sì, e poi l'ho acceso, ma c'era così tanta benzina sull'accendino, un po' fouriuscita, che la mia mano è andata in fiamme. Lo spettacolo era molto interessante.

⁹⁴⁵ *Garather Gespräch*: [...] früh um sieben aufstehen, Weil es die beste Zeit ist, aber das schaffe ich in der letzten Zeit nicht mehr, weil die Nächte sehr lang sind, also Wenn ich da einmal bin in dieser Akademie, dauert alles sehr lange. Gestern war ich ab elf oder halb zwölf in der Akademie, da bin ich vielleicht um halb zehn aufgestanden, das geht nur noch mit Wecker, dann fahre ich da hin, ich werde abgeholt immer noch gelegentlich [...] Die haben das schon vorbereitet, dann gibt es Briefe von Mitarbeitern aus den Abteilungen mit irgendwelchen Beschwerden, Wünschen, Vorschlägen, Konzepten. / Trad.: Alzarsi presto alle sette. È l'ora migliore, ma ultimamente non ci riesco più, perché le notti sono molto lunghe, cioè, dal momento in cui metto piede alla Akademie passa moltissimo tempo. Ieri sono rimasto alla Akademie fino alle 23, 23.30, per questo mi sono alzato alle 9.30, e ormai mi riesce solo con la sveglia. Poi vado lì in macchina, qualche volta vengono a prendermi. [...] è tutto già pronto, ci sono lettere di collaboratori dei diversi settori, con rimostranze, desideri, consigli, proposte, idee.

⁹⁴⁶ Il racconto di viaggio è speculare alla poesia TRAVEL NOTES. Si veda W 1, p. 241.

⁹⁴⁷ *Anti-Oper*: "Ich glaube, es waren... ne, ich bin über Frankfurt geflogen, dann Paris, dann Tokio, dann Toyama. Es waren 20 Stunden, glaube ich, im Ganzen./ Trad.: Credo fossero...no...ho fatto scalo a Francoforte, poi Parigi, Tokyo e poi Toyama. Erano 20 ore in tutto, credo.

Nell'intento di avvicinare il drammaturgo della DDR allo spettatore attraverso elementi della sua vita quotidiana, l'intervistatore pone l'attenzione su dettagli, talvolta apparentemente irrilevanti, come la descrizione di un appartamento o di un familiare, nel tentativo sempre più insistente di mettere l'interlocutore in contatto con il proprio inconscio. Paradigmatico in tal senso è il dialogo all'interno di *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*, in cui la voce pacata e insinuante dell'intervistatore chiede al drammaturgo di collocare i propri familiari nello spazio della casa in cui abitavano rispetto al ruolo occupato all'interno della famiglia:

Kluge

Wenn du in Waren den Raum beschreibst, in dem ihr gelebt habt, wie stehen die Menschen da im Raum? Du bist wo?

Müller

Das war eine relativ enge Zwei-, nein, Dreizimmer-Wohnung, drei Zimmer und eine Küche, das wesentliche war, daß es noch ein winziges Zimmer gab neben dem Badezimmer, deswegen träume ich immer wieder von einer Wohnung, wo ich plötzlich Zimmer entdecke, die ich noch nicht kannte. Das hängt vielleicht damit zusammen, daß ich in dem Zimmer zum erstenmal mit einer Frau geschlafen habe. Das ist ein ganz simpler Zusammenhang, das war dieses abgelegene kleine Zimmer neben dem Bad.⁹⁴⁸

Altrettanto similmente a quanto avviene all'interno di una seduta psicoanalitica, davanti ai ricordi personali, i silenzi e le risposte evasive non hanno qui il sapore di una provocazione, bensì dell'emergere del rimosso, come si evince dalla nebulosità che Müller mostra di avere nei confronti della figura paterna. Oltre alla rimozione dei ricordi legati al ritorno del padre dal campo di concentramento dimostrata all'interno di *Porträt Heiner Müller (Zum 60. Geburtstag)*⁹⁴⁹, si nota infatti come Kurt Müller, nel rapporto con il quale Frank Michael Raddatz identifica a ragione l'origine delle principali ossessioni presenti nell'opera mülleriana, sia una figura assente negli aneddoti che riguardano la vita adulta del drammaturgo di Eppendorf, sia nelle conversazioni con Kluge, che all'interno di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. In entrambe le opere, che meritano di essere considerate in parallelo, data la vicinanza di tempo in cui sono state realizzate, il

⁹⁴⁸ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*. / Trad.: Se tu dovessi descrivere lo spazio in cui vivevi a Waren, come sono disposte le persone nella stanza? Tu dove sei? HM: era un appartamento abbastanza piccolo di due, no, tre stanze, in effetti c'era anche una minuscola stanza accanto al bagno, per questo sogno sempre un appartamento, dove all'improvviso scopro una stanza che non conosco. Forse dipende dal fatto, che è proprio in quella stanza che sono andato a letto con una donna per la prima volta. È un semplice collegamento, c'era questa piccola stanza isolata vicino al bagno.

⁹⁴⁹ Ibid.

protagonista della prima scena teatrale mülleriana compare infatti nei ricordi successivi al 1950 unicamente in relazione alla propria moglie, la madre del drammaturgo stesso.

Altrettanto presente è la descrizione dei sogni di Müller stesso, “pitture nere” da cui emergono incubi infantili legati alla famiglia e alla brutalità:

Ich habe zum Beispiel, kurz bevor sie starb, habe ich geträumt von ihr. Sie ist vor einem halben Jahr gestorben, und das war ein merkwürdiger Traum, auch ganz schrecklich. Allerdings wußte ich nicht, daß sie das ist. Ich habe geträumt, daß eine alte Frau mit weißen Haaren auf mich zukommt, und zwar als Furie. Und als ich aufwachte, wußte ich, das war meine Mutter.⁹⁵⁰

La dimensione onirica, come si è già avuto modo di analizzare, costituisce di fatto un ulteriore punto di contatto poetico fra Alexander Kluge e il proprio intervistato, per il quale i sogni costituiscono una vera delle principali ossessioni.

Il terzo piano attraverso il quale viene portata sotto i riflettori la vita dell'autore di *Quartett* è la tematizzazione e la rappresentazione della malattia e della morte, che, da topoi universali ad esempio specifico, vengono affrontate attraverso la testimonianza dell'autore stesso, ricollegandolo allo stesso tempo alla storia e all'arte universale e all'esperienza privata di ogni essere umano.

6.1. Heiner Müller come documento storico

Ich bin immer ein Objekt von Geschichte gewesen und versuche deshalb, ein Subjekt zu werden. Das ist mein Hauptinteresse als Schriftsteller.⁹⁵¹

La volontà e la necessità di diventare soggetto della storia, e di conseguenza, della propria produzione letteraria erano, come si è avuto modo di vedere e come dimostra l'estratto dell'intervista con Sylvère Lotringer sopra citata, già presente in Müller a partire dagli anni '80 e sono andate rafforzandosi di pari passo con la consapevolezza della crescente solitudine, che culminerà nella lirica VAMPIR del 1994, in cui il muro di

⁹⁵⁰ Ibid./ Trad.: Ad esempio, poco prima che morisse l'ho sognata. È morta sei mesi fa, ed è stato un sogno molto particolare, anche molto spaventoso. Comunque non sapevo che ci fosse anche lei. Ho sognato che una signora anziana, con i capelli bianchi, veniva verso di me, come una Furia. E quando mi sono svegliato ho capito che era mia madre.

⁹⁵¹ W 10, p. 200. / Trad.: sono sempre stato un oggetto della storia, per questo cerco di diventarne un soggetto. È il mio interesse principale come scrittore.

Berlino si è definitivamente mutato in uno specchio in cui l'autore non riesce più a riflettersi.⁹⁵² Come si è già avuto modo di approfondire, inoltre, il drammaturgo della DDR è il primo ad essere interessato a se stesso unicamente come *exemplum* storico e letterario, fino ad arrivare a incarnare uno dei personaggi fittivi, protagonisti dei suoi drammi. Alla luce di tale premessa, gli esiti raggiunti dalle conversazioni tra i due artisti dell'intervista sono da leggersi in primo luogo come un corollario ai tentativi di scrittura autobiografica di Müller stesso e, per tale ragione, come si è accennato, trovano all'interno di questo lavoro un continuo confronto con quanto pubblicato all'interno di *Krieg ohne Schlacht*.

Se conosciamo, già dalle sue basi teoriche, la sfida lanciata da Alexander Kluge, ovvero l'utilizzare la televisione come mezzo di contro informazione, ponendo la biografia dei propri intervistati come cronaca dei sentimenti ed *exemplum* dal valore universale, è solo all'interno della conversazione *Der Dichter als Metaphern-Schleuder*, mandata in onda unicamente nel 1997, che Müller manifesta apertamente la propria opinione al riguardo:

Müller

Du kannst dramatisch nur etwas anfangen mit einem Vorgang, der an Subjekten, an Individuen ablesbar ist, an Biographien, und die sind immer schwerer zu entdecken, weil es sind so massenhafte Vorgänge.

Kluge

Ja. Sieben Millionen Rentner, drei Millionen Soldaten...

Müller

Es hat sicher auch etwas zu tun mit der Veränderung der Wahrnehmung, der Optik... Das Fernsehen entindividualisiert ja alles, das Fernsehen bügelt Biographien weg, vernichtet Biographie eigentlich, vernichtet das Subjektive und macht aus allem serielle Vorgänge
...

[...]

Müller

...und da begegnen sich so zwei Energien, die an der gleichen Auslöschung arbeiten. Ich beobachte es auch bei mir durchaus selbstkritisch, daß mein Interesse an Biographien, an Einzelschicksalen ziemlich rudimentär ist oder schwindet, daß mich nur noch Strukturen interessieren oder Verknüpfungen von Ereignissen.⁹⁵³

⁹⁵² W 1, p. 317.

⁹⁵³ *Der Dichter als Metapher-Schleuder*. / Trad.: M: Puoi cominciare a scrivere un dramma solo con un evento, che possa essere riferito alle persone, alle biografie. Ed è sempre molto difficile. Perché sono eventi che riguardano grandi numeri. K: Sì, sette milioni di pensionati, tre milioni di soldati... M: ha sicuramente a che vedere anche col cambiamento della percezione, dell'ottica... La televisione spersonalizza tutto, la televisione rimuove le biografie, le annienta a dire la verità, annienta la soggettività e fa di tutto eventi seriali. [...] M: e là si incontrano due energie, che lavorano alla stessa distruzione. Lo osservo, con autocritica, anche in me stesso. Vedo che il mio interesse per le biografie, per i destini dei singoli individui, è sempre più rudimentale, o scompare. Vedo che mi interessano solo le strutture, o i collegamenti di eventi adesso.

Questa, che rappresenta una conferma di come l'interesse sei confronti del singolo sia possibile per Müller unicamente se contestualizzato in una struttura, sia drammatica, che storica, più complessa, costituisce allo stesso tempo un'interessante elemento per constatare come l'artista dell'intervista abbia scelto di portare in scena se stesso come individuo proprio attraverso quello che egli stesso definisce il più spersonalizzante dei mezzi di comunicazione.⁹⁵⁴

Come si è già avuto modo di notare, né le videointerviste e i collage mandati in onda dalla *dctp* a partire dal 1989, né la selezione di diciassette conversazioni pubblicate in forma scritta presso la Rotbuch Verlag nel 1995 e nel 1996 seguono un ordine cronologico o tematico. Se, come si è detto, il regista di Halberstadt rivendica in tal modo la libera associazione di *Zusammenhänge*, creando un'opera aperta e fruibile, come i suoi testi teorici, in tante modalità quanti sono i lettori, d'altro canto l'intento didattico e una linea guida ben determinati sono chiaramente riconoscibili. Il filo conduttore di entrambe le versioni in cui i dialoghi sono stati pubblicati è infatti rappresentato da Müller stesso, non tanto come autore drammatico, quanto come individuo, come si evince dalla scelta di *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*⁹⁵⁵ come prima trasmissione dedicata al drammaturgo dalla *dctp* e *Der Tod des Seneca* come prima conversazione dedicata in forma scritta. In entrambi i casi si tratta, infatti, di una dichiarazione di intenti da parte del regista di Halberstadt.

Il 9 gennaio del 1989, giorno del sessantesimo compleanno di Heiner Müller, il programma 10 TO 11 lo vede per la prima volta protagonista. Come era prevedibile, conoscendo la poetica di Kluge, l'intervista che viene presentata allo spettatore, in realtà, non ha mai avuto luogo. Si tratta infatti di un collage di materiale precedentemente girato, montato con il preciso intento didattico di presentare il drammaturgo della DDR al grande pubblico della Germania occidentale. La prima inquadratura scelta dal regista ritrae Müller in veste istituzionale, nel proprio studio, in un elegante completo nero, davanti a un tavolo ricoperto di libri e fogli sparsi, che gesticola con una penna in mano, raccontando, mentre trattiene a stento un sorriso ironico, il già citato aneddoto di Pietro il Grande, che verrà chiamato in causa più volte all'interno del collage, per introdurre nuovi argomenti di conversazione.

⁹⁵⁴ Ancor più interessante, a tale riguardo, è che a fare eco a tale dichiarazione mülleriana si pone lo stesso Kluge. All'interno della conversazione avuta con la sottoscritta ha sostenuto infatti che la conversazione in ambito televisivo rappresenta l'unica forma di dialogo non definibile come arte. (27.04.2016)

⁹⁵⁵ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*:
<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/118>

La luce che proviene dalla finestra alle spalle del drammaturgo lo avvolge in un'aura luminosa che, come sottolinea Sascha Löschner⁹⁵⁶, conferisce una certa sacralità alla scena, e aumenta la consapevolezza nell'osservatore di trovarsi davanti a un profeta, a un oracolo postmoderno.

Heiner Müller, geboren am 09.01. 1929 in Sachsen, lebt in der DDR als Autor von Theaterstücken, die zeitweise aber nur in der Bundesrepublik veröffentlicht oder aufgeführt wurden, gilt als einer der wichtigsten deutschsprachigen Dramatiker der Gegenwart. Auffällig seine Vorliebe für kurze lakonische Geschichten, an denen die Kritik meist die Grausamkeit hervorhebt. Er selbst findet seine Geschichten komisch.⁹⁵⁷

È con queste parole che una rassicurante voce femminile fuoricampo introduce il futuro interlocutore fisso di Kluge, riassumendo quelli che sono stati analizzati nella prima parte del capitolo come temi principali dell'intera serie di videointerviste.

A rendere completa la rappresentazione dell'*habitus* mülleriano, la narrazione appena citata è adesso corredata da immagini in cui l'autore di *Germania 3 Gespenster am toten Mann* è ritratto in primo piano, nell'atteggiamento di proteggere lo sguardo dal contatto diretto con la telecamera e con il pubblico attraverso gli inconfondibili occhiali scuri e le frequenti boccate al sigaro, che, come si è visto, pongono la maschera indossata dal tenebroso *Grenzgänger* in diretto collegamento con l'*habitus* altrettanto illustre di altri intellettuali del panorama internazionale.

Così si completa la maschera indossata dal drammaturgo e *Interviewkünstler* Müller già a partire dagli anni '70, come si è già avuto modo di osservare attraverso i film-documentari di Christoph Rüter presentati nei precedenti capitoli.

È in questa veste che l'autore di *Hamletmaschine* e il cronista dei sentimenti scelgono di presentare la figura privata di Müller, nel preciso intento di mantenere ben chiaro e riconoscibile il legame tra la vita e l'esperienza personale, la sua opera e il suo ruolo pubblico. La sequenza immediatamente successiva alla rappresentazione di Müller come controverso e osteggiato epigone di Brecht nel panorama teatrale della DDR, vede infatti la vita privata dell'autore già al centro della narrazione, nel momento in cui, con una voce delicata quanto determinata, Alexander Kluge inizia a porre domande sull'infanzia e sulla vita durante la seconda Guerra mondiale, partendo dal particolare, con il preciso intento di rendere il proprio interlocutore il prototipo di un *Lebenslauf* di un sassone protestante nato nel 1929.

⁹⁵⁶ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002, p. 113.

⁹⁵⁷ Ibid. v. nota 700, p. 239.

Kluge

In was für einem Haus wohnst du?

Müller

Das Haus war ein Alt-Neubau aus den 20er Jahren, glaube ich, so ungefähr.

Kluge

Was waren deine Eltern von Beruf?

Müller

Mein Vater war Angestellter bei einer Sparkasse-\- nee, nicht Sparkasse, es war... er hatte zu tun mit Versicherung und Krankenkassen, d.h. er bereiste den Landkreis und das war für ihn ganz interessant, es gab da Großgrundbesitz und Tagelöhner und er mußte immer verhandeln mit den Großgrundbesitzern über die Krankenversicherung ihrer Tagelöhner und Pächter.⁹⁵⁸

La narrazione autobiografica prosegue, di pari passo a *Krieg ohne Schlacht* e al contenuto di [Im Herbst 197.. starb...]⁹⁵⁹, all'interno della videointervista successiva, *In den Ruinen der Moral tätig*, contestualizzando l'infanzia e l'adolescenza mülleriana nella storia, che vede nell'impatto del Nazionalsocialismo sulla vita quotidiana il fulcro della narrazione. È proprio in questo frangente che si ha la prima conferma dell'intento di entrambi gli *Interviewkünstler* di rendere Müller in quanto persona, oltre che *exemplum* un vero e personaggio letterario, aspetto che risulterà centrale all'interno dell'ultimo capitolo di questo lavoro. Nel narrare la propria fuga nei boschi dopo i due giorni di prigionia americana e il conseguente incontro con un soldato russo, che dà adito ad un vero e proprio dialogo degli equivoci, il drammaturgo della DDR paragona se stesso al Tito Andronico shakespeariano, che si mozza la mano inutilmente, in seguito alle richieste insensate dell'imperatore:

Da gibt es so eine Szene drin bei Shakespeare, die, glaube ich, ziemlich zentral ist, ein Sohn von Titus ist zum Tode verurteilt, weil er durch eine Intrige des Negers und der Gotin eines Mordes für schuldig befunden wird, den er nicht begangen hat, und der Neger bringt dem Titus Andronicus jetzt eine Botschaft vom Kaiser, wenn einer von der Familie Andronicus bereit ist, eine Hand zu opfern, dann wird der Sohn begnadigt. Also hackt sich Titus eine Hand ab und gibt sie dem Neger mit und der Neger bringt sie nach einer Stunde zurück und sagt, der Kaiser will die nicht, die Hand.⁹⁶⁰

⁹⁵⁸ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* / Trad.: K: com'era la casa in cui vivevi? HM: la casa era una vecchia costruzione degli anni '20, credo, più o meno. K: cosa facevano i tuoi genitori di lavoro? HM: Mio padre era impiegato presso una banca [Sparkasse], no, non era una banca, era un'assicurazione sanitaria. Ciò significa che viaggiava per tutta la regione, e questo per lui era molto interessante. C'erano grandi proprietari terrieri e lavoratori a giornata, e lui doveva sempre contrattare e discutere con i grandi proprietari riguardo all'assicurazione dei loro lavoratori e dipendenti.

⁹⁵⁹ W 2, pp. 177-188.

⁹⁶⁰ *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* / Trad.: c'è una scena in Shakespeare, che io trovo abbastanza centrale. Un figlio di Tito è condannato a morte, perché, a causa di un intrigo teso dal nero e dalla regina dei Goti viene accusato di un omicidio che non ha commesso, e il nero

L'inaccessibilità della legge e del potere, nei propri aspetti paradossali, dalla chiara eco kafkiana, prendono progressivamente il sopravvento sulla narrazione autobiografica, come era avvenuto nell'intervista precedente attraverso la descrizione di omicidi e tradimenti all'interno della mitologia classica, che prendono le mosse da Tantalò.

Lo stesso avviene all'interno di *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll*, in cui l'atteggiamento di Müller nei confronti della neonata figlia Anna viene messo a confronto con i sentimenti che hanno portato Agamennone a scegliere di sacrificare Ifigenia, dando inizio alla guerra di Troia:

Müller

Vielleicht ja. Du, ich hab' gar nicht das Recht, schlechte Laune zu haben dem Kind gegenüber.

[...]

Kluge

Komm doch mal zurück auf Agamemnon. Der ist ja nun sozusagen dabei...

Müller

Er hat schlechte Laune.

Kluge

Also ob er schlechte oder gute Laune hat - also er kann sich mit den Göttern streiten. Und jetzt soll es zum Kriegszug nach Troja gehen und er zückt das Messer und will die Tochter entweder deflorieren oder töten.⁹⁶¹

Analizzando le videointerviste, è interessante notare come, fatta eccezione delle prime tre ad essere mandate in onda, ovvero *Porträt Heiner Müllers (zum 60. Geburtstag)*, *In den Ruinen der Moral tätig* e il *Garather Gespräch*, di fondamentale importanza per l'identificazione di Müller con la figura di Amleto e la tematizzazione del proprio ruolo di *Interviewkünstler*, le conversazioni successive presentano ognuna una delle maschere mülleriane descritte all'interno di questo lavoro, che fungono da ponte di collegamento con le opere del drammaturgo di Eppendorf, altrettanto protagonista di ogni dialogo con Kluge, la vita quotidiana del drammaturgo, e la storia.

Ad esempio, Brecht rappresenta infatti il filo conduttore di *Jede gefrorene Struktur hat seine Akademie* e di *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, mentre Kleist è

porta a Tito Andronico un messaggio dell'imperatore. Se qualcuno della famiglia di Andronico è pronto a sacrificare una mano, il figlio verrà graziato. Allora Tito si amputa una mano e la dà al nero, e il nero dopo un'ora torna indietro e gliela riporta, dicendo che l'imperatore non la vuole.
⁹⁶¹ *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll.* / Trad.: M: forse sì. Ma io non ho alcun diritto di essere di cattivo umore con la bambina. K: torniamo ad Agamennone, che sta per, diciamo... HM: Lui è di cattivo umore. K: Che sia di umore buono o cattivo, può comunque litigare con gli dei. E adesso deve prepararsi a partire per la guerra contro Troia, estrae il pugnale e vuole deflorare o uccidere la propria figlia.

protagonista di *Friedrich von Preußen*, e Kafka e Amleto compaiono come punto di riferimento in numerose conversazioni, alcune delle quali saranno oggetto del prossimo capitolo.

Si tratta di un procedimento non del tutto dissimile a quanto avviene all'interno di *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, che, terminata la narrazione autobiografica riguardante l'epoca segnata dal Nazionalsocialismo e dalla seconda Guerra mondiale, abbandona Müller come filo conduttore, concentrandosi sulla produzione teatrale.

In entrambi i casi, Müller torna ad essere indiscusso protagonista come vittima e responsabile dei rapporti con la Stasi, che vedono in *Heiner Müller über Rechtsfragen* e gli atti pubblicati in appendice alla seconda edizione dell'autobiografia la versione poetica speculare a quella documentaristica. L'innovazione portata da Kluge è dunque costituita in primo luogo dal ritagliare in ogni conversazione uno spazio per la persona Heiner Müller, per mantenerne viva la funzione di *exemplum*. Rispetto all'approccio nei confronti del tema storico vi è però un'ulteriore differenza.

Es gibt in der "Wolokolamsker Chaussee" diesen Satz: "In meinem Kopf der Krieg hört nicht mehr auf." Wenn man ihn einmal erlebt hat, hört er nicht mehr auf.⁹⁶²

Dichiara Müller all'interno del *Garather Gespräch*, dando ulteriore prova delle radici della propria ossessione nei confronti della storia. Come si è avuto modo di affrontare, infatti, il secolo breve, e in particolar modo il secondo conflitto mondiale, è il protagonista indiscusso, sia dichiaratamente che in forma allegorica, delle conversazioni tra Müller e Kluge, nonché della produzione mülleriana tout court. *Es waren irgendwelche Schattenmaschinen, die da vorbeifuhren; Feuer und Wasser; Pflugschar des Bösen; Im Zeichen des Mars; Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll; Demokratie als Allesfresser; Herzkönigin am jüngsten Tag e Härte war sein Gütezeichen* rappresentano infatti la guerra da ogni suo punto di vista, dal ruolo svolto dai panzer, all'analisi dell'apparato militare tout court. Ciò che emerge come nuova ossessione nata dall'incontro fra Müller e Kluge la centralità dell'apparato politico e militare russo, già ben presente all'interno della produzione teatrale mülleriana, presentato nella teodicea mülleriana come sistema chiuso e inappellabile, brutale quanto controverso e paradossale, che vede l'autore sotto le mentite spoglie del *Landvermesser* kafkiano, alla ricerca del confronto con il potere, come si è visto nei già citati paralleli con le sorti di Tito Andronico e la brutalità di Pietro il Grande e del generale Schuchow.

⁹⁶² *Garather Gespräch*. /Trad.: Nella *Strada dei Panzer* c'è questa frase: "Nella mia testa la guerra non finisce più." Quando la si è vissuta una volta, la guerra non finisce più.

Oltre ad essere protagonista di *Traktor* (1955-1961), *Umsiedlerin e Lohndrucker*, negli anni della *Aufbau* della DDR, e di *Der Horatier* e *Mauser* negli anni della repressione dei dissidenti, il Socialismo reale esercitato da Stalin rappresenta uno dei principali simboli di brutalità e cecità del potere anche all'interno degli innumerevoli aneddoti che compongono le videointerviste, creando un'aperta critica attraverso il climax di orrore che vede ormai coinvolto un intero popolo, fra i quali ci limiteremo a citare come ulteriore fonte la descrizione dell'uccisione davanti alla telecamera dei cavalli utilizzati per la realizzazione del film *Rubljow* da parte del regista Andrej Tarkovskij⁹⁶³.

Ci troviamo davanti all'ultimo stadio dell'analisi del fallimento del Socialismo reale offerta da Müller attraverso il teatro, che, dopo aver attestato la morte della rivoluzione in *Wolokolamsker Chaussee*, vede nel primo monologo di Stalin all'interno di *Germania 3 Gespenster am toten Mann* l'apice del proprio climax, e nella seconda rielaborazione dell'angelo della storia benjaminiano la propria sintesi:

GLÜCKLOSER ENGEL 2
Zwischen Stadt und Stadt
Nach der Mauer der Abgrund
Wind an den Schultern die fremde
Hand am einsamen Fleisch
Der Engel ich höre ihn noch
Aber er hat kein Gesicht mehr als
Deines das ich nicht kenne⁹⁶⁴

L'essere documento storico implica dunque per il drammaturgo della DDR interlocutore di Kluge non soltanto confrontarsi sulle esperienze storiche condivise e offrirsi come testimonianza, ma implica anche l'aprire un nuovo dialogo con i morti, riguardante questa volta le "cantine" occupate dalla memoria e dal rimosso che, a partire dal 1989, costituiscono un controverso tabù per gli ex cittadini della Repubblica Democratica Tedesca.⁹⁶⁵

Se gli ulteriori aspetti autobiografici presenti nelle videointerviste, che riguardano la quotidianità della vita mülleriana e l'essere un soggetto e oggetto della storia tedesca e tedesco-orientale, sono già stati affrontati nei precedenti capitoli e contestualizzati

⁹⁶³ *Demokratie als Allesfresser*.

⁹⁶⁴ W1, p. 236 / Trad.: L'angelo senza fortuna 2. Tra città e città/ dopo l'abisso del muro/ vento sulle spalle la mano estranea/sulla carne sola/ l'angelo lo sento ancora/ ma non ha più altro viso che il tuo /n che non conosco.

⁹⁶⁵ Tale argomento merita un'analisi approfondita, al momento non presente in ambito critico, che ci proponiamo di sviluppare al di fuori di questo lavoro.

all'interno dell'opera mülleriana e di una selezione delle innumerevoli interviste rilasciate ad altri interlocutori, ciò che rappresenta una vera e propria esclusiva concessa in vita dal drammaturgo di Eppendorf all'artista dell'intervista di Halberstadt è la tematizzazione della malattia e della morte come argomento privato reso di dominio pubblico davanti alla telecamera.

Se la morte rappresenta infatti uno dei temi centrali all'interno, sia dell'opera, che delle conversazioni mülleriane, basti pensare al caso Raddatz, nell'ultima analisi che ci accingiamo ad affrontare, ci troviamo davanti all'unico caso in cui Müller depone ogni maschera, portando la propria esperienza personale in primo piano come privato cittadino.

6.2. *Sterben kann ein Idiot. La morte come ultima performance*

“Warum bist du krank?” – fragten Herrn Keuner die Leute. – “Weil der Staat nicht in Ordnung ist. – antwortete er. – Darum ist meine Lebensweise nicht in Ordnung, und meine Nieren, meine Muskeln und mein Herz kommen in Unordnung.”⁹⁶⁶

Se le videointerviste con Alexander Kluge, rispetto a gran parte della produzione letteraria mülleriana, sono ancora oggi conosciute dal pubblico tedesco è dovuto indubbiamente anche alla decisione da parte di Heiner Müller di parlare di sé, cedendo definitivamente alle richieste voyeuristiche elencate da Jens Ruchatz, attraverso aneddoti della propria vita privata.

Durante l'orazione funebre tenuta al Berliner Ensemble nei primi giorni di gennaio del 1996, Alexander Kluge⁹⁶⁷ descrive la mimica e la gestualità di Heiner Müller davanti alla propria telecamera attribuendogli il valore di una nuova poetica, nata per lasciare una testimonianza del ventesimo secolo ai posteri, che vede comparire una nuova maschera, quella di “un romano sassone, uno stoico prussiano”. Il personaggio presentato da Kluge scrive in sonetto e in rima, vede due nuove donne come pilastri della propria

⁹⁶⁶ Brecht, B., *Geschichten vom Herrn Keuner*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, p. 97. / Trad.: “Perché sei malato?” chiedevano le persone al pensatore Keuner. “Perché lo Stato è in disordine” rispose lui. “per questo la mia vita è in disordine, le mie reni, i miei muscoli e il mio cuore perdono il proprio ordine.”

⁹⁶⁷ Kluge, A., *Trauerrede auf Heiner Müller*, min 14:00 e ss.

esistenza, ovvero la madre e la figlia, entrambe onnipresenti all'interno delle videointerviste.

Parte della letteratura secondaria, tra cui Sascha Löschner⁹⁶⁸, ha liquidato per tale motivo i contenuti delle videointerviste, vedendo tale performance d'autore come un surrogato dell'esplosivo Müller degli anni '80, ormai privato del proprio cinismo e delle energie necessarie per opporre resistenza alle richieste dell'apparato mediatico.

Da un lato, come si è approfondito all'interno di questo lavoro, dopo la caduta del Muro, il drammaturgo si ritrova isolato e sente di appartenere in qualche modo ai morti con cui è necessario dialogare, comprende di essere diventato storia, come dimostra la scelta di dedicarsi a testi di natura autobiografica. D'altro canto, invece, come notano Mathias Schreiber e Volker Hage, lo stesso Alexander Kluge mostra per la prima volta un interesse nei confronti di Müller quando lo scopre nella sua debolezza e fragilità, quando è in corso la metamorfosi da privilegiato intellettuale della DDR a rovina di una realtà definitivamente implosa. È lo stesso regista di Halberstadt a descrivere la propria selezione di contenuti per *Chronik der Gefühle*:

Vielleicht spüre ich das Ganze ja am heftigsten in seiner Zertrümmerung⁹⁶⁹

Quando Heiner Müller si ammala è già da tempo divenuto il pensatore Keuner della propria epoca, in veste sia di poeta che di intervistato, come dimostra la citazione in apertura del primo volume dei *Gesammelte Irrtümer*⁹⁷⁰. Se la progressiva mutazione da icona intellettuale a testimonianza storica è già in corso da alcuni anni, ciò che lo avvicina ancor di più al proprio doppio brechtiano è perciò il divenire il sintomo stesso del male che affligge la nazione.

Es gibt nicht nur den Tod und die Geburt, sondern es gibt in dem Sinne die Verwandlung, dass ich krank werde oder mich verändern muss. Ich lebe in einer Geschichte, d.h. in einer möglichen Welt, zum Beispiel: hier im Osten. Und der Körper verändert sich, wenn dieser Ort sich verwandelt, zum Beispiel unmöglich wird.⁹⁷¹

⁹⁶⁸ Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002, p. 114.

⁹⁶⁹ Kluge, A., *Ich liebe das Lakonische*, in "Der Spiegel", n. 45/2000, pp. 338. / Trad.: forse raggiunge l'apice della visione completa di qualcosa quando questa si distrugge.

⁹⁷⁰ GI 1, p. 1: "Woran arbeiten Sie?", wurde Herr K. gefragt. Herr K. antwortete: "Ich habe viel Mühe, ich bereite meinen nächsten Irrtum vor." / Trad.: "A cosa sta lavorando?" chiesero al signor K. Il signor K. rispose: "Mi sto mettendo d'impegno per preparare il mio prossimo errore."

⁹⁷¹ W 12, p. 838 / Trad.: Non ci sono solo la morte e la nascita, ma anche la metamorfosi, nel senso che mi ammalo o devo cambiare me stesso. Io vivo in una storia, ovvero in un mondo possibile, ad esempio qui: nell'Est. E il corpo si trasforma, se questo mondo si trasforma e ad esempio diviene impossibile.

Spiega Müller ad Alexander Kluge, all'interno di *Wandlungsfähigkeit des Körpers*, ormai a pochi mesi dalla morte, rivelando la propria definitiva identità con l'alter-ego brechtiano.

HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY.⁹⁷²

Il cancro, l'amante e cloaca che alberga in Merteuil nel duello mortale che conclude *Quartett*⁹⁷³, il partito che in *Germania Tod in Berlin*⁹⁷⁴ divora Hilse dalle proprie viscere, rendendolo il simbolo della putrefazione dell'utopia socialista, colpisce l'autore, che lo ha invocato all'interno delle proprie opere, rendendolo, di fatto, il protagonista della propria ultima pièce. Il dramma dell'autore-Amleto ha dunque luogo all'interno delle videointerviste, nel momento in cui il tempo della storia e il tempo del teatro arrivano a coincidere. *Mein Rendez-vous mit dem Tod*, *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, *Ich schulde der Welt einen Toten* e *Der Tod des Seneca* e *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll* ritraggono la sfinge di Berlino Est gracile, inoffensiva e quasi afona, come performer e testimonianza dell'ultima metamorfosi dell'essere umano, ovvero la malattia e la morte.

In perfetta coerenza con il materiale fin'ora qui analizzato, i due artisti dell'intervista scelgono di offrire al pubblico sia una rappresentazione poetica di questo tema, che si sviluppa di pari passo con le ultime liriche mülleriane, creando un continuo parallelo con la storia e con il mito, che una rappresentazione documentaristica, tratta dalla vita quotidiana del drammaturgo di Eppendorf.

Per l'ultima performance dell'*Interviewkünstler*, l'Olimpo dei modelli poetici si popola di una nuova triade, composta da Brecht, Kafka, e, inevitabilmente, Ovidio, scelto da Kluge come divinità suprema, anche in quanto fautore del tentativo fallito di un'orientalizzazione della civiltà occidentale, attraverso l'eliminazione della paura della morte grazie alla speranza nella metempsicosi⁹⁷⁵.

È proprio il poeta di Sulmona il protagonista di *Heiner Müller auf Zeitenflug*, attraverso una digressione sugli episodi delle *Metamorfosi* che maggiormente hanno

⁹⁷² W 5, p. 65 / Trad.: come liberarsi di questo perfido corpo.

⁹⁷³ W 5, p. 65.

⁹⁷⁴ W 4, p. 374.

⁹⁷⁵ *Wer raucht sieht kaltblütig aus*: Ovid diese "Metamorphosen"... als Versuch eine Zivilisation zu konstituieren, zu begründen. Es klappt aber nie.[...] Die Tröstung ist die Verwandlung. Also wenn man ein Baum wird, kann einem nichts mehr passieren. Wenn man ein Stein wird, kann einem auch nichts mehr passieren / Trad.: Ovidio, queste *Metamorfosi* come il tentativo di costituire una civiltà, fondandola. Però non ha mai funzionato [...]. La metamorfosi è la consolazione. Se diventi un albero non può più accaderti niente, se diventi un sasso non può più accaderti niente.

colpito il drammaturgo di Eppendorf e il proprio interlocutore. Oltre al tragico destino di Niobe, brutalmente privata dei propri figli in seguito ad una vendetta, ad emergere fra i racconti è la figura di Orfeo, poeta della catabasi per antonomasia,⁹⁷⁶ che ha dunque il compito di introdurre il tema dell'aldilà, ancora in forma poetica, nelle conversazioni.⁹⁷⁷ *Orpheus Gepflügt*, dedicata all'uccisione di Orfeo nella feroce ribellione dei contadini traci, esclusi dal mondo della poesia perché mai cantati dall'amato di Euridice, viene infatti recitata da Müller a confronto con l'antitetica *Der Tod des Seneca* all'interno dell'omonima videointervista, che utilizza l'analisi dell'approccio stoico nei confronti della caducità della vita con il duplice scopo di introdurre tale tema in chiave privata, e di offrire una prima performance, in cui ad essere protagonista è la morte, estremamente teatrale e drammatica, del poeta classico, e quindi con un ruolo sociale ancora nettamente definito, sulla scena.

D'altro canto, come sottolinea lo stesso Müller all'interno di *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, un'intervista incentrata sui molteplici significati del respiro, lo stesso intento salvifico della metempsicosi è presente, sebbene sotto altra luce, in Brecht, che in *Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglins Wessowtschikow* (1931)⁹⁷⁸ auspica la metamorfosi in "unbedrohbare Staub"⁹⁷⁹. Il collegamento al destino di Gregor Samsa e alla condizione di erranza imposta al Cacciatore Gracco kafkiano⁹⁸⁰, citato da Müller anche all'interno di NOTIZ 409⁹⁸¹ è un richiamo immediato per entrambi gli *Interviewkünstler*.

Interessante è notare come Franz Kafka sia nel frattempo divenuto anche il principale punto di riferimento per le ultime liriche di Müller, come dimostra il frammento AUF DER SUCHE NACH ODRADEK, che concentra in diciassette parole la poetica dell'autore praghese e la sua condizione esistenziale, che vede nella vita sulla terra un'amara condanna, per la quale la seconda metamorfosi dopo la nascita è l'unica speranza di redenzione:

⁹⁷⁶ Ovidio, *Metamorfosi*, X-XI.

⁹⁷⁷ All'interno della stessa videointervista Müller recita *Orpheus gepflügt*, che vede come protagonista l'amato di Euridice percosso e ucciso brutalmente dai contadini traci, che non li perdonano di essere stati esclusi come oggetto del suo canto.

⁹⁷⁸ Brecht, B., *Gedichte 4*, in *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 14, Suhrkamp, Berlin 1993, p. 127.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 127.

⁹⁸⁰ Lo *Jäger Gracchus*, costretto nella propria condizione di non morto a vagare sulla terra, privato della memoria e di una destinazione, appare come richiamo anche all'interno di una delle ultime poesie mülleriane, che ha per protagonista il pittore-demiurgo che vaga per una landa desolata, prendendo le sembianze di Caronte, traghettatore di anime verso il regno dell'oblio. W 1, p. 309 : Der Maler malt das Vergessen. Der Maler ist Charon. Mit jedem Pinselstrich/ Ruderschlag verliert sein Passagier an Substanz. Die Fahrt ist das Ziel, das Sterben der Tod. Am anderen Ufer wird Niemand aussteigen.:

⁹⁸¹ W 1, p. 320.

Nach dem Verschwinden der Mutter das Trauma des zweiten Geburt
Und was ich sah war mehr als ich ertrug⁹⁸²

Come si è avuto modo di notare, a partire dai primi anni '90, e in particolar modo dal 1992, le poesie mülleriane sono caratterizzate da un profondo cambiamento nei contenuti, che vede in Kafka uno dei principali riferimenti per esprimere l'impossibilità dello scrivere.

Nei frammenti bruscamente interrotti nelle liriche cristalline e laconiche, che terminano con ICH KAUE DIE KRANKENKOST DER TOD, datata 12 dicembre 1995, e con l'ancor più drammatico frammento privo di datazione in cui Müller, poeta sul Golgota⁹⁸³ prossimo ad abbandonare la vita, sacrificandosi per l'umanità che lo ha tradito, annota "warum mir Vater?"⁹⁸⁴. La morte, sia metaforica, come interruzione della scrittura, che reale, in quanto inevitabile destino dell'essere umano, rappresenta il secondo tema che emerge come preponderante, rendendo il corpus contenuto nelle ultime pagine di *Gedichte* e in *Warten auf Gegenschräge* complementare alle videointerviste del 1994 e 1995.

È infatti all'interno delle liriche che assistiamo alla compenetrazione tra letteratura e vita attraverso la rielaborazione del tema della malattia in chiave mülleriana.

Se la perdita della maschera, sia in ambito pubblico, che come conseguenza della malattia, che rende il poeta nudo e circondato da specchi, è uno dei principali temi che ricorre in STERBENDER MANN IM SPIEGEL⁹⁸⁵, FREMDER BLICK: ABSCHIED VON BERLIN⁹⁸⁶ e VAMPIR⁹⁸⁷, ad esso si aggiungono ossessioni private, come la condizione del malato terminale, che vive da non-morto, attendendo il giorno del giudizio, e il difficile congedo dalla figlia appena nata, fonte di speranza e allo stesso tempo dolore, a causa dell'imminente distacco, come si legge in ICH KAUE DIE KRANKENKOST DER TOD e in *ein kind weint in der cafeteria*⁹⁸⁸

ZWISCHEN DEN SCHLACHTEN GEGEN MICH
Die meine Arbeiten sind

⁹⁸² W 1, p. 300 / Trad.: dopo la scomparsa della madre il trauma della seconda nascita E ciò che ho visto è più di quanto potessi sopportare.

⁹⁸³ Il confronto che vede Müller come nuova figura messianica nel momento del sacrificio sulla terra è portato avanti anche da Alexander Kluge all'interno di *Mein Rendezvous mit dem Tod*.

⁹⁸⁴ W 1, p. 328.

⁹⁸⁵ W 1, p. 252.

⁹⁸⁶ W 1, p. 287.

⁹⁸⁷ W 1, p. 317.

⁹⁸⁸ W 1, p. 327.

[...]

Liegt eine tote Zeit, skandiert mit
Fütterung Beischlaf Drogen Geschwätz: das Leben.
Es ist zu lang, die Wunden
Schließen sich zu schnell⁹⁸⁹

Recita una delle prime testimonianze della battaglia in atto fra il corpo e la mente che accompagnerà Müller fino all'ultimo frammento, nonché affrontate all'interno di *Heiner Müller in Zeitenflug e Härte war sein Gutzeichen* attraverso la figura di Seneca, che perde progressivamente il controllo sulle proprie sensazioni fisiche dopo aver bevuto il veleno.⁹⁹⁰ Se Müller definisce la battaglia contro il tumore il proprio nuovo lavoro, è necessario sottolineare come lo scrivere durante la malattia rappresenti tuttavia l'unica fonte di energia vitale e di istinto di sopravvivenza, come si riscontra nella conversazione che stiamo per affrontare⁹⁹¹, all'interno della quale la morte rappresenta ormai una inevitabile certezza in progressivo avvicinamento.

Il terzo tema principale delle ultime liriche e delle ultime videointerviste è infatti il cancro stesso, "eroe imbattuto, carne della sua stessa carne"⁹⁹², reso attraverso la descrizione delle percezioni fisiche del poeta e dell'iter medico a cui deve sottoporsi, protagonista, fra i numerosi testi, di *im spiegel mein zerschnittener körper, auftauchen in der isolierstation, dialog, SHOWDOWN*⁹⁹³.

HERZKRANZGEFÄSS

Der Arzt zeigt mir den Film DAS IST DIE STELLE
SIE SEHEN SELBST jetzt weißt du wo Gott wohnt
Asche der Traum von sieben Meisterwerken
Drei Treppen und die Sphinx zeigt ihre Krallen
Sei froh wenn der Infarkt dich kalt erwischt
Statt daß ein Krüppel mehr die Landschaft quert
Gewitter im Gehirn Blei in den Adern
Was du nicht wissen wolltest ZEIT IST FRIST

⁹⁸⁹ W 1, p. 312 / Trad.: TRA LE BATTAGLIE CONTRO DI ME/ che sono il mio lavoro/ [...]/ giace un tempo morto/ scandito da/ nutrimento coito droghe chiacchiere: la vita./ è troppo lunga, le ferite/ si chiudono troppo in fretta.

⁹⁹⁰ *Heiner Müller im Zeitenflug, Härte war sein Gutzeichen*: Aber interessant ist ja der Zusammenhang zwischen Körper und Ideen in dem, was du beschreibst. Solange die eine Idee hatten von etwas oder eine Illusion, haben sie ihre Körper überhaupt nicht bemerkt. Jetzt sind sie allein mit ihren Körpern und können denen nichts mehr sagen. / Trad.: ma il legame tra corpo e idee è molto interessante, in quello che mi descrivi. Fino a quando hanno avuto un'idea o un'illusione non si sono curati del proprio corpo. Ora sono soli con i propri corpi e non sanno più cosa dirgli.

⁹⁹¹ *Mein Rendezvous mit dem Tod*.

⁹⁹² W 1, p. 325.

⁹⁹³ W 1, pp. 280-285.

Die Bäume auf der Heimfahrt schamlos grün.⁹⁹⁴

È nel contesto delle liriche appena descritte, alcune delle quali redatte proprio in ospedale, come ribadisce Müller stesso, che si inserisce la videointervista più singolare del drammaturgo della DDR, nonché il fulcro di questo capitolo, ovvero *Mein Rendezvous mit dem Tod*, mandata in onda il 20 febbraio del 1995, e girata da Alexander Kluge a pochi mesi di distanza dall'operazione all'esofago che, pur avendo avuto esito positivo, ha privato Müller di una corda vocale.

Come stiamo per analizzare, l'incontro di Müller con la morte racchiude in sé tutti i principali aspetti della sua poetica, divenendo allegoria storica, poesia e, allo stesso tempo, restando il più personale fra i documenti autobiografici da lui resi pubblici, come si evince dal testo in sovraimpressione che accompagna i primi fotogrammi:

Heiner Müller beschreibt einen dramatischen Eingriff in sein Leben: Die Entfernung der Speiseröhre / Ein Mensch, der so operiert wird, muß neu lernen, wie er leben will / "Lernen mit der halben Maschine", sagt Heiner Müller⁹⁹⁵

La videointervista si apre, come di consueto, con un primo piano sull'intervistato, che ascolta le domande poste dalla voce fuori campo del proprio interlocutore. Sebbene la maschera scelta da Müller per la sua ultima performance sia il più possibile fedele al suo *habitus* istituzionale, la metamorfosi avvenuta in lui ha inciso in modo irreversibile anche sul suo aspetto: a fumare il sigaro in abito nero adesso infatti c'è un uomo dalla voce flebile, che guarda gli spettatori negli occhi, accennando un mesto sorriso. Il bastiano contrario della DDR tenta inoltre di mantenere le redini della conversazione dichiarando in apertura di stare per narrare "un'esperienza interessante", dando quindi alla propria malattia il valore di uno studio sociologico dal valore universale, ricordando l'intento didattico e poetico che i due artisti intendono dare ai propri dialoghi pubblici.

Come spiega Alexander Kluge nell'introduzione alla videointervista, il titolo nasce da un componimento poetico di un soldato americano della prima Guerra mondiale, che descrive la battaglia di Ypern come il proprio incontro con la morte, in una trincea, il pubblico dovrà dunque prepararsi alla descrizione di una battaglia.

⁹⁹⁴ W 1, p. 249. Da questa lirica è possibile far risalire la scoperta della malattia da parte di Müller a prima del 21.8. 1992./ Trad.: CORONARIE. Il medico mi mostra il film ECCO IL LUOGO/ LO VEDE DA SOLO adesso sai dove vive Dio/ Cenere del sogno di sette capolavori/ Tre scalini e la sfinge mostra i suoi artigli/ Sii felice se l'infarto ti sorprende/ Piuttosto che un nuovo storpio che attraversa il paesaggio/ Temporale nel cervello piombo nelle vene/ Quello che non volevi sapere IL TEMPO HA UN LIMITE/ Gli alberi sulla via di casa spudoratamente verdi.

⁹⁹⁵ *Mein Rendezvous mit dem Tod*.

Genosse du bist nicht umsonst gestorben
Gefallen an der Front der Dialektik
Wie löst man einen Widerspruch indem
Man sich hinein begibt.⁹⁹⁶

La conversazione prosegue con la descrizione dettagliata dell'operazione, che ha comportato l'asportazione di parte dell'esofago, compromettendo le corde vocali del drammaturgo, attraverso uno scambio di domande e risposte che molto ricorda il racconto dell'infanzia mülleriana di *Porträt Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*.

I giorni che precedono e seguono l'intervento sono descritti in ogni particolare, paragonando la condizione del malato, consapevole di rischiare la vita sottoponendosi alla chirurgia, alla consapevolezza della morte imminente che accompagna il condannato alla pena capitale nelle ore e nei giorni che precedono l'esecuzione. Il primo confronto avviene attraverso il parallelo tra Socrate, che attende nella notte la propria esecuzione sacrificando un gallo ad Asclepio, e il rito ben più venale messo in atto dai contemporanei, obbligati a pagare gli interventi chirurgici in anticipo.

[...] Es gibt da so einen Querschnitt durch den Körper und dann einen senkrechten Schnitt, und dann gibt es hier noch einen Schnitt am Hals, [...]. Interessant fand ich die Terminologie, das habe ich aber hinterher erst gehört.⁹⁹⁷

L'operazione stessa, in cui il chirurgo, un artista armato di "Schlachtsmesser"⁹⁹⁸, esegue i propri esercizi di maestria su un corpo completamente rasato e anestetizzato, è paragonabile a una tortura, e allo stesso tempo ad una nuova forma di scrittura in cui il materiale di supporto è rappresentato dall'individuo stesso, la cui pelle viene solcata e incisa, similmente a quanto avviene ai condannati a morte all'interno della *Strafkolonie* kafkiana⁹⁹⁹.

Mit der Wiederkehr der Farbe droht die
Auferstehung
ICH HABE DIR GESAGT DU SOLLST
NICHT WIEDERKOMMEN TOT IST
TOT.

⁹⁹⁶ W 4, p. 237 / Trad.: compagno non sei morto invano/ caduto sul fronte della dialettica/come si crea una contraddizione/cadendoci dentro.

⁹⁹⁷ *Mein Rendezvous mit dem Tod*. /Trad.: C'è un taglio parallelo che attraversa il corpo, e uno perpendicolare, e poi ce n'è un altro qui alla gola [...] ho trovato molto interessante la terminologia legata all'operazione.

⁹⁹⁸ Ibid.

⁹⁹⁹ W 2 pp. 132-135 e Kafka, F., *In der Strafkolonie*, in *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, p. 129.

Der Tod ist ein Irrtum.¹⁰⁰⁰

Il risveglio post-operatorio, come descritto nel frammento coevo all'intervista appena citato, è una vera e propria resurrezione imposta dal corpo, sensibile agli stimoli e alle percezioni del reale. Si assiste così al definitivo distacco fra il trascendente e l'immanente che compongono l'essere umano. Come descritto all'interno di SENECAS TOD, e ribadito in questo incontro con Alexander Kluge, l'unico ambito in cui le due componenti rimangono unite è dato dalla poesia stessa, che attinge ad ambiti dell'inconscio nelle quali la narcosi, che impedisce invece l'utilizzo della razionalità imposta dalla prosa, non riesce ad accedere:

MEINE SCHMERZEN SIND MEIN EIGENTUM / DIE FRAU INS NEBENZIMMER
SCHREIBER ZU MIR / Die Hand konnte den Schreibgriffel nicht mehr halten / Aber das
Gehirn arbeitete noch die Maschine / stellte Wörter und Sätze her notierte die
Schmerzen/¹⁰⁰¹

Se il ricordo della sofferenza non è presente nella mente, privata dell'esperienza dall'anestesia, è il corpo ad essere detentore della memoria. Esso infatti agisce autonomamente, piangendo attraverso le infezioni post-operatorie, e si esprime attraverso il dolore, sintomo che si manifesta a distanza di tempo, come sottolinea lo stesso Müller. La descrizione della terapia intensiva, caratterizzata dalla febbre, sintomo della rielaborazione da parte del fisico della battaglia appena avvenuta, e dallo stato di semi-coscienza, offre ai due *Interviewkünstler* la possibilità di creare una nuova costellazione di *Zusammenhänge*, leggendo questa volta nella storia contemporanea i sintomi post-operatori delle guerre napoleoniche, dell'industrializzazione e della nascita degli stati nazionali, che hanno segnato il diciannovesimo secolo.

Müller

Postoperatives Trauma.

Kluge

Postoperatives Trauma, gibt's bei Völkern, über hundert Jahre versetzt.

Müller

Ja, klar. Es war auch... es ist eine Abschweifung nur, aber es interessiert mich jetzt, weil ich gerade mit einem Text laboriere. Der eigentliche Schock im Osten

¹⁰⁰⁰ W 1, p. 308. Da notare come "Tot ist tot" compaia già in *Die Schlacht* (W 4, p. 480) in conclusione dell'exkursus *Fleischer und Frau*, come attestazione di un omicidio. / Trad.: Con il ritorno del colore minaccia la resurrezione TI HO DETTO NON DEVI TORNARE MORTO È MORTO. La morte è un errore.

¹⁰⁰¹ *Tod des Seneca*. / Trad.: I MIEI DOLORI SONO I MIEI AVERI/ LA DONNA NELLA STANZA ACCANTO SCRIVANA PER ME/ La mano non riusciva più a tenere in pugno la penna/ Ma il cervello lavorava ancora la macchina/ creava parole e frasi annotava i dolori.

Deutschlands vor der russischen Besatzung oder der russischen Eroberung war die Erinnerung an den Mongolensturm, weil die plötzlich wachgerufen wurde.¹⁰⁰²

Allo stesso tempo, Müller, che sta completando la stesura di *Germania 3 Gespenster am toten Mann*, legge come trauma post-operatorio anche lo choc subito dalla Germania orientale in seguito all'occupazione da parte della Russia socialista, paragonabile, come si legge anche in *Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist*¹⁰⁰³, all'improvvisa invasione mongola del XIII secolo, che mise a ferro e fuoco la Crimea e la Polonia, raggiungendo la Croazia e mettendo per la prima volta in discussione il destino della stessa identità culturale dell'Europa occidentale.

Se il corpo e la mente, a causa della malattia hanno intrapreso percorsi autonomi, imponendo una dicotomia interna all'individuo, lo stesso viene applicato alla videointervista, che, attraverso il collage di immagini che ritraggono Müller nel proprio letto di terapia intensiva, creano una frattura, separando il tema storico da quello poetico e documentaristico, che vengono affrontati attraverso i nuovi significati del silenzio nella seconda metà della conversazione.

Il silenzio, fino ad ora allegorico, profetizzato attraverso Kafka in *Kentauren*, è divenuto reale e corporeo, giungendo al culmine del paradosso, che impone al drammaturgo che ha fatto del testo la propria religione di dovere imparare nuovamente a parlare. È il corpo, attraverso le proprie percezioni ad essere il protagonista indiscusso della conversazione, corredata dalla documentazione fotografica di Brigitte Maria Mayer, confluita nel volume *Der Tod ist ein Irrtum*, all'interno della quale spiccano le somiglianze fra l'artista dell'intervista e colui che per primo ha fatto del proprio esistere e respirare un ready-made, ovvero Marcèl Duchamp. Lo scenario che si presenta al pubblico è molto vicino alla *Intensivstation* descritta da John von Düffel in *Missing Müller* due anni più tardi.

Im spiegel mein zerschnittener koerper
In der mitte geteilt von der operation
Die mein leben gerettet hat wozu
Fuer ein kind eine frau ein spaetwerk
Leben lernen mit der halben maschine
Atmen essen verboten die frage wozu

¹⁰⁰² *Mein Rendezvous mit dem Tod.* / Trad.: M: Trauma post-operatorio K: Il trauma post-operatorio esiste nei popoli, a distanza di centinaia di anni. HM: Sì, certamente. Era anche... è solo una divagazione, ma mi interessa perché sto lavorando a un testo. Il vero e proprio choc nella Germania dell'Est davanti all'occupazione russa e alla dominazione russa è stato il ricordo dell'invasione mongola, improvvisamente richiamata alla memoria.

¹⁰⁰³ W 8, pp. 385-386.

Die zu leicht von den lippen geht der tod
Ist das einfache sterben kann ein idiot¹⁰⁰⁴

Scrive Heiner Müller negli giorni trascorsi all'ospedale Charité di Berlino, facendo convergere in questa lirica dal contenuto estremamente privato, la nuova poetica della malattia, e allo stesso tempo attestando la metamorfosi della "Menschmaschine" in "Halbmaschine", che necessita di essere rieducata. La riabilitazione linguistica di Müller offre la possibilità ai due *Interviewkünstler* di sottoporre al bisturi la lingua stessa, intesa adesso come atto performativo del corpo, scomposta in suoni privi di significato semantico. Sono infatti vocali dall'intento unicamente fonico quelle che recita il drammaturgo della DDR, similmente all'attore del "Marionettentheater" kleistiano, davanti alla telecamera di Alexander Kluge, dando alla propria performance una nuova connotazione, molto vicina al contenuto degli studi sul linguaggio del silenzio e sulla parola come atto linguistico intrapresi da Robert Wilson, si pensi a *Deafman Glance* (1970), e dallo stesso John Cage, già citati all'interno di questo lavoro proprio a tale riguardo.

L'ultima parte della conversazione si muove infatti analizzando i molteplici significati del termine "darstellen", ovvero "rappresentare", sia nella propria accezione medica, che abbiamo appena affrontato, che nelle proprie accezioni in ambito artistico e colloquiale, come è lo stesso Müller ad anticipare all'inizio della videointervista:

[...] Dieses Vokabular ist interessant, die Darstellung des Magens. Das heißt, es wird alles weggeschnitten, was die Sicht auf den Magen behindert. Das heißt darstellen. Das hat mich so an Liebermann erinnert: "Zeichnen heißt weglassen."¹⁰⁰⁵

Se la citazione di Max Liebermann crea un'immediato collegamento con le arti figurative e con l'approccio michelangiolesco nei confronti del materiale, l'accezione di "darstellen" che coinvolge Müller in prima persona è la rappresentazione in ambito teatrale, sintesi della dicotomia tra realtà e finzione, che costituisce la chiave di volta del lavoro da noi proposto.

In conclusione alla videointervista Müller recita infatti un componimento scritto nei giorni di convalescenza ospedaliera, che ci pone davanti davanti alla rappresentazione di quella

¹⁰⁰⁴ W 1, p. 280. / Trad. allo specchio il mio corpo tagliato/ diviso a metà dall'operazione/ che ha salvato la mia vita per cosa/ per un figlio una donna un'opera tarda/imparare a vivere con metà della macchina/ respirare mangiare vietata la domanda perché/la morte esce con troppa facilità dalle labbra/ morire riesce a un idiota.

¹⁰⁰⁵ *Mein Rendezvous mit dem Tod.* / Trad.: [...] Questo vocabolario è interessante, la rappresentazione dello stomaco. Vuol dire tagliare tutto ciò che impedisce di vedere lo stomaco. Questo è rappresentare. Mi ha ricordato molto Liebermann che diceva: Disegnare è omettere.

che nella lirica precedentemente citata viene descritta come la più facile delle performance, ovvero la morte:

Leeres Theater. Auf der Bühne stirbt Ein Spieler nach den Regeln seiner Kunst Den Dolch im Nacken. Ausgerast die Brunst Ein letztes Solo, das um Beifall wirbt Und keine Hand. In einer Loge, leer Wie das Theater, ein vergessenes Kleid. Die Seide flüstert, was der Spieler schreit. Die Seide färbt sich rot, das Kleid wird schwer Vom Blut des Spielens, das im Tod entweicht. Im Glanz der Lüster, der die Szene bleicht Trinkt das vergessne Kleid die Adern leer Dem Sterbenden, der nur sich selbst noch gleicht Nicht Lust noch Schrecken der Verwandlung mehr Sein Blut ein Farbfleck ohne Wiederkehr.¹⁰⁰⁶

La morte dell'attore sulla scena, ovvero l'ultima performance, coincide con l'ultima metamorfosi dell'essere umano, temuta sia da chi recita, che da chi osserva. Müller e Kluge avevano affrontato questo tema ben prima dell'intervista registrata all'indomani della terapia intensiva, all'interno di *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, descrivendo la consapevolezza della morte come l'unica vera fonte di terrore in epoca moderna. Come si evince, sia da *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, che dalla conversazione con Sylvère Lotringer, il paradosso mülleriano si è dunque compiuto, giungendo alla dimostrazione di come niente può essere più reale del teatro stesso, e dell'arte tout court:

Die Formel des Theaters ist einfach Geburt und Tod. Der Effekt von Theater, seine Wirkung ist die Furcht von Veränderung, denn die letzte Veränderung ist der Tod. Man kann auf zwei Weisen mit dieser Angst umgehen: in der Komödie, indem man die Angst vor dem Tod lächerlich macht; oder in der Tragödie, indem man sie feiert.¹⁰⁰⁷

La coincidenza di realtà e performance che si realizza attraverso la più singolare delle videointerviste mai realizzate da entrambe gli *Interviewkünstler* ci impone ancora una volta di contestualizzare Müller nel panorama artistico internazionale.

¹⁰⁰⁶ W 1, p. 286 / Trad.: Teatro vuoto. Sulla scena muore un attore secondo le regole della sua arte. Il pugnale nella schiena. Divampa il calore un ultimo assolo che chiede l'applauso e nessuna mano. In un palco, vuoto come il teatro, un abito dimenticato. La seta sussurra ciò che l'attore gridarsi rivela morte. Sotto il luccichio dei lampadari la scena impallidisce svuota l'abito dimenticato le vene al moribondo, che adesso imita solo se stesso. Della metamorfosi non più desiderio né paura il suo sangue una macchia di colore senza ritorno.

¹⁰⁰⁷ W 10, p. 213 / Trad.: la formula del teatro è semplicemente nascita e morte. L'effetto del teatro, la sua efficacia, è la paura del cambiamento, poiché l'ultimo cambiamento è la morte. Questa paura può essere affrontata in due modi: nella commedia, ridicolizzando la paura della morte; o nella tragedia, celebrandola.

All'interno di *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*¹⁰⁰⁸, Birgid Richard concorda con il drammaturgo di Eppendorf nel dichiarare la morte il principale tabù della società occidentale odierna. La rottura di tale tabù rappresenta perciò l'ultima, nonché la principale, sfida per l'arte contemporanea, costituendo l'unica possibilità per l'artista di provocare il sovraccarico emotivo necessario per incidere sulla coscienza e sulla percezione dello spettatore, provocando l'esplosione di pensiero auspicata dagli stessi interlocutori protagonisti di questo lavoro e, come si è avuto modo di affrontare, dallo stesso *Missing Müller* di John von Düffel, altrettanto ambientato in una *Intensivstation*.

Innumerevoli sono gli esempi di tale sfida d'artista in ambito contemporaneo¹⁰⁰⁹, in grado di fornire un precedente a quanto messo in pratica da Müller e Kluge, basti pensare al ruolo svolto dal dolore e dalla morte per scuotere le coscienze "intatte davanti al dolore, alla malattia, ai campi di concentramento e alla morte"¹⁰¹⁰ all'interno dell'opera del già citato Joseph Beuys, rappresentato nel suo complesso all'interno dell'installazione-environment *Zeige deine Wunde 1974/1975*. È inoltre necessario ricordare la *Death and Disaster Serie* (1962-1965) realizzata da Andy Warhol utilizzando ritagli di giornale riguardanti sia persone famose che perfetti sconosciuti.

Come però sottolinea l'analisi proposta da Beatrice von Bismarck all'interno di *Auftritt als Künstler*, che vede come centrale il labile confine tra realtà e finzione nel contesto performance autoriale in ambito artistico, è infatti precisamente e unicamente nella rappresentazione della propria malattia e della morte che la vita dell'artista arriva a coincidere con la propria opera d'arte.

Se infatti nel celebre autoritratto *Submerged* (2013), Bill Viola (1951), autore dell'altrettanto attinente allestimento *Body of Light*, interpreta la propria morte, è necessario riconoscere un valore non più prevalentemente estetico ed artistico a opere come lo stesso *Deafman Gance* wilsoniano, o, ad esempio, a *Blue* (1993), ultimo film, nonché testamento poetico di Derek Jarman (1942-1994), in cui la traccia sonora è accompagnata da un unico fotogramma monocromo, in grado di rendere possibile per gli spettatori la percezione del mondo del regista stesso, privato della vista dopo aver contratto l'AIDS.

¹⁰⁰⁸ Richard, B., *Todesbilder: Kunst, Subkultur, Medien*. W. Fink, München 1995.

¹⁰⁰⁹ Per approfondire si rimanda a Richard, B., *Todesbilder: Kunst, Subkultur, Medien. München*, W. Fink, 1995 e a Hell, J., *Demolition Artists*, in "The Germanic Review: Literature, Culture, Theory", Volume 89, Issue 2, 2014, pp. 131-170.

¹⁰¹⁰ Armin Zweite: *Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchener Sammlungen*. Schirmer/Mosel, München, 1981, p. 45

Di particolare rilevanza ai fini del nostro lavoro è il caso di quello che può essere definito come l'unico epigono di Müller nel contesto teatrale tedesco, ovvero il regista e autore Christoph Schlingensief (1960-2010), che, analogamente al drammaturgo di Eppendorf, ha visto nell'allestimento del *Parsifal* ai *Bayreuther Festspiele* il proprio congedo dal teatro prima dell'aggravarsi della malattia, e il coronamento del proprio successo, dagli esiti precedentemente assai controversi. Analizzando la poetica del giovane autore di Oberhausen, scomparso prematuramente dopo essersi ammalato di cancro ai polmoni nel 2008, si nota come in effetti questi sia stato profondamente influenzato da entrambi i protagonisti di questo lavoro, con i quali ha condiviso innanzi tutto l'ossessione per la storia tedesca e l'estetica del terrore. A dimostrarlo sono la messa in scena alla Volksbühne (Berlino) di *Artisten in der Zirkuskuppel – Ratlos* (1998), la partecipazione alla trasposizione intermediale a tema shakespeariano, *Hamlet X*, e l'opera *Rocky Dutschke '68* (1997), in cui compare lo stesso Müller, in veste di *Interviewkünstler* che porta in scena la propria malattia:

Im Studio 2 Heiner Müller - Und so, wie es Heiner Müller prophezeite, ein wahres Kunstwerk ist wie das Vollbild einer guten Krankheit, es ist unheilbar.¹⁰¹¹

Recita infatti lo speaker radiofonico protagonista del dramma, ancora ignaro del proprio destino.

Sebbene la sua presenza poetica sia riscontrabile in modo trasversale all'interno dell'opera di Schlingensief, il protagonista di *Mein Rendezvous mit dem Tod* compare sulla scena dichiaratamente una seconda volta, già nel 2003, all'interno dell'installazione *Kirche der Angst*, l'oratorio fluxus presentato alla cinquantesima Biennale di Venezia (2003) con lo scopo di irrompere nelle coscienze, scardinando i dogmi religiosi e i tabù della società occidentale contemporanea, all'interno dei quali la morte è, seguendo Müller, l'indiscussa protagonista.

È all'interno di quest'opera d'arte totale che, insieme all'appena citato *Zeige deine Wunde*, Schlingensief, davanti ad un altare sormontato da un imponente baldacchino, innalzando il calice, sceglie *Wandlungsfähigkeit des Körpers* come canto d'offertorio, recitando:

¹⁰¹¹ Schlingensief, C., *Rocky Dutschke '68*, 1996 (Volksbühne Berlin), WDR Aufnahme (1997), min 31:12. / Trad.: Nello Studio 2 Heiner Müller – E così, come ha profetizzato Heiner Müller, una vera opera d'arte è come il quadro completo di una buona malattia, è incurabile.

Es gibt nicht nur den Tod und die Geburt, sondern es gibt in dem Sinne die Verwandlung, dass ich krank werde und mich verändern muss.¹⁰¹²

Se ciò avveniva nel 2003, è la scoperta della malattia a rendere l'opera di Christoph Schlingensiefel la vera e propria *reductio ad unum* del frutto dell'incontro fra il drammaturgo di Eppendorf e il regista di Halberstadt.

Ad avvicinare ulteriormente il giovane regista ai due *Interviewkünstler*, oltre alle profonde capacità analitiche, al vampirismo letterario e all'ironia pungente, elementi già riscontrabili all'interno del collage metaletterario e intertestuale *Rocky Dutschke '68*, a partire dal 2008, Schlingensiefel rende il male incurabile che lo ha condannato il protagonista della propria produzione artistica, come dimostrano la pubblicazione del proprio diario riguardante la malattia, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung* (2009) e la pièce teatrale *Sterben Lernen* (2009).

Tra il 2008 e il 2010, Schlingensiefel rielabora la consapevolezza della morte imminente anche rilasciando interviste, ne è esempio *Ich habe keinen Bock auf Himmel*, concessa a "Der Spiegel" già nel dicembre del 2008¹⁰¹³, speculari a *Mein Rendezvous mit dem Tod* nella dettagliata descrizione dell'iter medico al quale il giovane regista ha dovuto sottoporsi. Se *Sterben Lernen* costituisce un esempio di come la morte dell'artista sia divenuta protagonista anche delle sue produzioni teatrali, è attraverso l'opera-*readymade* *Mea Culpa* (2009), frutto dell'accostamento di materiale intermediale che vede in Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Joseph Beuys e Derek Jarman le fonti principali, che il regista di Oberhausen si pone come anello di congiungimento fra il contesto postmoderno internazionale e i due *Interviewkünstler* protagonisti di questo lavoro. Qui il dissacrante oratorio fluxus, attraverso la malattia, si è mutato nell'apologia semiseria, nonché nel vero e proprio testamento poetico del figlio di Amleto, che consacra se stesso e le videointerviste mülleriane come *readymade* al palcoscenico.

Die Illusion dauert an. In der Illusion steckt etwas Reales, realer als in der Realität, die dahinter steht.¹⁰¹⁴

¹⁰¹² Schlingensiefel, C., *Kirche d Angst vor dem Fremden in mir*, 2008 (Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord) / W 12, p. 838. Trad. v. nota 971 p. 331.

¹⁰¹³ Schlingensiefel, C., *Ich habe keinen Bock auf Himmel*, in "Der Spiegel", 51/2008, pp. 156-158.

¹⁰¹⁴ Schlingensiefel, C., *Mea culpa*, 2009 (Burgtheater Wien) Trad.: L'illusione continua. Nell'illusione si nasconde qualcosa di reale, più reale della realtà.

Si legge infatti nella sezione *Jenseits der Grenze*, in cui la resa estetica della morte dell'artista attraverso la performance arriva a far coincidere in modo definitivo la finzione con la realtà.

A-M: Was bedeutet für Sie das mögliche Ende der Menschheit?

HM: Nichts anderes als der eigene Tod, denn wenn ich tot bin, ist für mich die Menschheit zuende. [...] das einzige, was mich an diesem Thema interessiert, ist die Frage, ob nach einem Weltuntergang Informationen bleiben. Die verlässlichsten Informationen sind die poetischen. Deshalb muss ich möglichst dauerhaft schreiben.¹⁰¹⁵

Già nel 1987, in una conversazione pubblica con André Müller, il drammaturgo di Eppendorf, ponendosi come misura della presenza umana sulla terra, rendeva il valore dell'arte al di sopra della vita stessa, e vedendo nella sopravvivenza della propria opera l'unico scopo della propria esistenza.

Il produrre arte costituisce dunque l'ultimo legame con la vita terrena, o, come è lo stesso drammaturgo ad affermare all'interno di *SENECAS TOD*¹⁰¹⁶, l'irriducibile sforzo dell'intelletto di dominare sul corpo ormai succube delle sofferenze e in attesa di abbandonare la vita. L'affrontare la morte attraverso lo scrivere, sempre più frammentario e confuso, fino alla definitiva perdita di coscienza, fu l'atteggiamento, stoico e quanto mai teatrale, di Seneca, che, dopo aver scelto eroicamente il suicidio, chiamò gli scrivani e, come narra Tacito, "dettò molte parole"¹⁰¹⁷, mentre il suo corpo cedeva lentamente alla morte. È proprio riprendendo la descrizione letta negli *Annales*, che Müller sceglie inequivocabilmente il filosofo di Cordoba come proprio ultimo modello nella lirica appena citata. Similmente a Seneca, consapevole della propria morte imminente, infatti anche il drammaturgo della DDR ha "convocato gli scribi", scegliendo di rendere pubblica la propria dipartita.

È all'interno di *Der Tod des Seneca* che al maestro di Nerone viene riconosciuto il merito di aver reso l'ultima metamorfosi dell'essere umano un'opera d'arte in grado di sopravvivergli attraverso i secoli, accomunando il filosofo latino, Christoph Schlingensiefel e Heiner Müller in un unico destino:

Er versucht noch, seinen Selbstmord zu genießen und daraus ein Schauspiel zu machen.

¹⁰¹⁵ W 10, pp. 594-595. / Trad.: A-M: Cosa significa per lei la fine dell'umanità? HM: Nient'altro che la propria morte, perché se muoio, per me, l'umanità finisce. [...] L'unico aspetto di questo tema che trovo interessante è la domanda se dopo la fine del mondo rimarranno delle informazioni. Le informazioni più affidabili sono quelle poetiche. Per questo devo continuamente scrivere.

¹⁰¹⁶ W 1, p. 251.

¹⁰¹⁷ Tacito, *Annales*, XV, 62-64. "pleraque tradidit".

Nun ist ihm das über die Jahrtausende gelungen.¹⁰¹⁸

Se, da un lato, attraverso le videointerviste con Alexander Kluge, Heiner Müller ha fatto di stesso un'opera d'arte, ben consapevole di aver lanciato l'ultima e la più esplosiva delle proprie provocazioni nei confronti delle coscienze sopite del pubblico, portando in scena la sfida nei confronti dell'ultimo tabù dell'occidente, è proprio l'atteggiamento stoico e solenne del drammaturgo della DDR, ormai figura letteraria come il Seneca descritto da Tacito, che Alexander Kluge vuole mettere in evidenza.

A provarlo è il collage di interviste *Härte war sein Gutezeichen*¹⁰¹⁹, mandato in onda per la prima volta dal regista di Halberstadt nel 2012. Lo stoicismo, come atarassia e distacco nei confronti della realtà terrena, e il corpo, come protagonista e veicolo della percezione, sono i protagonisti del dialogo. Lo Heiner Müller che viene rappresentato è ormai lontano e inconciliabile, sia con il mordace intervistato degli anni '80, che con l'autore politicamente impegnato della DDR: è divenuto un poeta-vate, destinato ad occupare l'Olimpo delle arti come “, devoto unicamente alla letteratura.

¹⁰¹⁸ *Tod des Seneca.* / Trad.: Lui cerca di godersi la propria morte e di farne un pezzo di teatro. Cosa in cui è riuscito, a distanza di millenni.

¹⁰¹⁹ *Härte war sein Gutezeichen,*
<https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/1909>

Bibliografia

Letteratura primaria con abbreviazioni utilizzate nel testo

- R = Müller, H., *Rotwelsch*, Merve Verlag, Berlin 1982
- GI 1 = Müller, H., *Gesammelte Irrtümer 1*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1986
- GI 2 = Müller, H., *Gesammelte Irrtümer 2*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1990
- GI 3 = Müller, H., *Gesammelte Irrtümer 3*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 1994
- W 1 = Müller, H., *Die Gedichte*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998
- W 2 = Müller, H., *Die Prosa*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999
- W 3 = Müller, H., *Die Stücke 1*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000
- W 4 = Müller, H., *Die Stücke 2*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001
- W 5 = Müller, H., *Die Stücke 3*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002
- W 6 = Müller, H., *Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004
- W 7 = Müller, H., *Die Stücke 5. Die Übersetzungen*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004
- W 8 = Müller, H., *Schriften*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
- W 9 = Müller, H., *Eine Autobiographie*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
- W 10 = Müller, H., *Gespräche 1*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008
- W 11 = Müller, H., *Gespräche 2*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008
- W 12 = Müller, H., *Gespräche 2*, Hg. von Frank Hörnigk, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008

- MP3 = Müller, H., *Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente 1972-1995*, Hg. von Kristin Schulz, Alexander Verlag, Berlin 2011
- LN = Müller, H., *Zur Lage der Nation, Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz*, Rotbuch Verlag, Berlin 1990
- JN = Müller, H., *Jenseits der Nation*, Rotbuch Verlag, Berlin 1991
- WT = Müller, H., *Ich schulde der Welt einer Toten, Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge*, Rotbuch Verlag 1995
- LV = Müller, H., *Ich bin ein Landvermesser*, Rotbuch Verlag, Berlin 1996

Letteratura primaria

- Müller, H., *Dichter müssen dumm sein*. In: "Die Zeit", 14. 8. 1987
- Müller, H., *Material*, Reclam Verlag, Stuttgart 1989
- Müller, H., Storch, W. (Hg.), *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Edition Hentrich, Berlin 1988
- Müller, H., *Gespräch mit Spiegel TV*, in onda su SAT 1, 13.04.1993
- Mayer, B. M., *Heiner Müller: Der Tod ist ein Irrtum*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
- Müller, H., Schulte/Mayer (Hg.), *Der Text ist der Coyote*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 2004
- Müller, H., *Müller MP3*, Schulz, K., (Hg.), Alexander Verlag, Berlin 2011
- Müller, H., *Theater ist kontrollierter Wahnsinn*, (Hg.) Schneider, D., Alexander Verlag, Berlin 2015
- Müller, H., *Warten auf der Gegenschräge - Gesammelte Gedichte*, (Hg.) Schulz, K., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 2014
- *Heiner Müller 1929 bis 1995. Bilder eines Lebens*, Schütt, H. D., (Hg.), Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin 1996

Dallo *Heiner Müller Archiv* della Akademie der Künste (Berlin):

- HMA 3106: "How German is it?". A Conversation between Heiner Müller and Sylvère Lotringer, in "Liberation", Paris 8.8.1988
- HMA 3214: "Als Bürger bin ich für Normalitäten, als Künstler natürlich nicht." - *HM im Gespräch mit Hyunseon Lee in Berlin*, 12.06.1994, in "kultuRRévolution", hg. von Jürgen Link & Rolf Parr, Oktober 1994

- HMA 4480: Heiner Müllers Brief an Helge Malchow, 1991
- HMA 7143: Schmidt, D. N., *Geschichte, ein Gräuelmärchen*

In italiano

- Müller, H., Raddatz, F. M., *Sullo stato della nazione*, traduzione di Lidia Castellani, Feltrinelli, Milano 1990
- Müller, H., *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, traduzione di Roberto Menin/ Raffaele Oriani, Ubulibri, Milano 1994
- Müller, H., *L'invenzione del silenzio*, a cura di Kammerer, P., Ubulibri, Milano 1996
- Müller, H., *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*, a cura di e traduzione di Valentina Di Rosa Zandonai editore, Rovereto 2010

Videointerviste fra Heiner Müller e Alexander Kluge

Da <http://kluge.library.cornell.edu> (22.11.2016) nell'ordine di messa in onda:

- *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)* – 9.01.1989, 10 TO 11
- *In den Ruinen der Moral tätig* – 17.04.1989, 10 TO 11
- *Garather Gespräch mit Heiner Müller* – 2.07.1990, News & Stories
- *Es waren irgendwelche Schattenmaschinen, die da vorbeifuhren* – 22.07.1990, PRIMETIME
- *Heiner Müller über Rechtsfragen* – 22.10.1990, 10 TO 11
- *Rom, so fern wie der Mond* – 1.04.1991, News & Stories
- *Jede gefrorene Struktur hat seine Akademie* – 10.06.1991, 10 TO 11
- *“Verschleiß” von Mesnchen/ Genosse Mauser/ Opfer der Geschichte* – 8.07.1991, News & Stories
- *Friedrich von Preußen* – 29.03.1992, PRIMETIME
- *Geist, Macht, Kastration* – 8.03.1993, 10 TO 11
- *Der letzte Mohikaner* – 21.03.1993, PRIMETIME
- *Pflugschar des Bösen* – 4.04.1993, PRIMETIME
- *Der Tod des Seneca* – 26.04.1993, 10 TO 11

- *Anti-Oper* – 06.12.1993, News & Stories
- *Im Zeichen des Mars* – 23.1.1994, PRIMETIME
- *Ich schulde der Welt einen Toten* – 15.08.1994, 10 TO 11
- *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll* – 21.11.1994, 10 TO 11
- *Mein Rendezvous mit dem Tod* – 20.02.1995 10 TO 11
- *Demokratie als Allesfresser* – 20.03.1995, News & Stories
- *Die Stimme des Dramatikers* – 27.03.1995, News & Stories
- *Herzkönigin am jüngsten Tag* – 9.10.1995, 10 TO 11
- *Wer raucht sieht kaltblütig aus* – 21.01.1996, PRIMETIME
- *Heiner Müller im Zeitenflug* – 29.01.1996, News & Stories
- *Episches Theater & postheroisches Management* – 18.03.1996, News & Stories
- *Dichter als Metaphernschleuder* – 16.06.1997, News & Stories
- *Härte war sein Gütezeichen* – 12.11.2012, 10 TO 11

Video di Alexander Kluge su Heiner Müller e sul “Müller-Kreis”

- *Einstürzende Neubauten* (F.M. Einheit) – 18.11.1989, dctp
- *Magazin: Feuer und Wasser* (Alexander Kluge) – 3.02.1992, dctp
- *Balladenmagazin Nr. 9: "Die Liebe stört der kalte Tod"* (Alexander Kluge) – 29.05.1995, dctp
- *Reichskanzler Pop* (Alexander Kluge) – 28.01.1996, dctp
- *So böse ist der Weltgeist* (Müllers Kreis) – 8.12.1997, dctp
- *Titus Andronikus* (Peter Berling) – 17.07.2012, dctp

Trascrizioni all'interno di Müller, H., Werke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008:

1. *In den Ruinen der Moral tätig*, W 11, S. 7
2. *Porträt für Heiner Müller (zum 60. Geburtstag)*, W 11, S. 341
3. *Das Garather Gespräch*, W 11, S. 624
4. *Heiner Müller über Rechtsfragen*, W 11, S. 645
5. „*Es waren irgendwelche Schattenmaschinen, die da vorbeifuhren...*“, W 11, S. 660

6. „Jede gefrorene Struktur hat seine Akademie“, W 11, S. 799
7. Friedrich von Preußen: „Ein ermordeter Mozart“, W 12, S. 45
8. Der Dichter als „Metaphern-Schleuder“, W 12, S. 148
9. Der Tod des Seneca, W 12, S. 283
10. Pflugschar des Bösen, W 12, S. 293
11. Geist, Macht, Kastration, W 12, S. 301
12. Der letzte Mohikaner, W 12, S. 312
13. Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien, W 12, S. 391
14. Charakterpanzer und Bewegungskrieg, W 12, S. 413
15. „Ich schulde der Welt einen Toten“, W 12, S. 492
16. Mein Rendezvous mit dem Tod, W 12, S. 588
17. „Demokratie als Allesfresser“, W 12, S. 600
18. Die Stimme des Dramatikers, W 12, S. 612
19. Auf dem Weg zu einem Theater der Finsternisse, W 12, S. 692
20. Herzkönigin am Jüngsten Tag, W 12, S. 734
21. Wer raucht sieht kaltblütig aus, W 12, S. 812
22. Heiner Müller im Zeitenflug, W 12, S. 819
23. Wandlungsfähigkeit der Körper, W 12, S. 838
24. Episches Theater und postheroisches Management, W 12, S. 845

Letteratura primaria di Alexander Kluge

- Kluge, A., *Kurze Prozesse* in “Der Spiegel” 49/1962, pp. 118-120.
- Kluge, A., *Schlachtbeschreibung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964
- Kluge, A., *Man muss zärtlich sein*, in “Handelsblatt”, 23/24 September 1966
- Kluge, A., *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
- Kluge, A., *Herrlicher Quatsch*, in “Der Spiegel”, 51/ 1979, p. 144.
- Kluge, A., *Die Patriotin. Texte/Bilder 1–6*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1979
- Kluge, A., *Die Macht der Gefühle*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 1984
- Kluge, A., *Lebensläufe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986
- Kluge, A., Negt, O., *Geschichte und Eigensinn*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993

- Kluge, A., *Chronik der Gefühle*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000
 - o Band 1: *Basisgeschichten*.
 - o Band 2: *Lebensläufe*.
- Kluge, A., *Ich liebe das Lakonische*, in "Der Spiegel", n. 45/2000, pp. 336-340
- Kluge, A., Negt, O., *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*. Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2001:
 - o Band 1: *Suchbegriffe / Öffentlichkeit und Erfahrung / Massverhältnisse des Politischen*.
 - o Band 2: *Geschichte und Eigensinn*.
- Kluge, A., *Verdeckte Ermittlung*, Merve Verlag, Berlin 2001
- Kluge, A., *Die Kunst, Unterschiede zu machen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003
- Kluge, A., *Tür an Tür mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Kluge, A., *Geschichten vom Kino*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2007
- *Geschichten vom Kino*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007
- Kluge, A., *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2014
- Kluge, A., *Kongs große Stunde. Chronik des Zusammenhangs*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 2015
- Kluge, A., *Alexander Kluge : « J'écris des livres avec les moyens du cinéma »*, in "Le Monde des Livres", 07.04.2016, pp. 2-4

Letteratura secondaria su Heiner Müller

- AA. VV., *Ich wer ist das. Im Regen aus Vogelkot im KALKFELL*, Theater der Zeit, Berlin 1996
- AA. VV., *Dokumentation einer verläufigen Erfahrung*, Texte zum Werk Heiner Müllers, Humboldt Universität zu Berlin 1991
- AA.VV., *Heiner Müller*, TEXT+KRITIK, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 73, Text + Kritik, München 1997
- Biccari, G., *Politische Stellungnahmen*, in Lehmann, H.-T., Primavesi, P., *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart Weimar 2003, pp. 30-39

- Buck, T.; Valentin, J.-M., *Heiner Müller-Rückblicke, Perspektiven*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1995
- Collini, P., *Il consumo di Pasolini in Germania.*, Belfagor, Vol. XXXVIII, 1983, pp. 231-238
- Collini, P., *Heiner Müller*, in Belfagor, Vol. XLVII, 1992, pp. 419-438
- Davidis, M., (Hg.) *Kalkfell - Berlin – Berlin. Schriftstellerporträts aus 30 Jahren. Herausgegeben von Michael Davidis. Mit einem Vorwort von Klaus Völker.* Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar 1992
- Dieckmann, F., *Zeit-Wege*, in Müller, H., Storch, W. (Hg.), *Explosion of a memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch*, Edition Hentrich, Berlin 1988
- Di Rosa, V., *Introduzione*, in Müller, H., *Guerra senza battaglia. Una vita sotto due dittature*, Zandonai Editore, Rovereto 2010, pp. VII-XXII
- Eke, N. O., *Heiner Müller*, Reclam, Stuttgart 1999
- Fiebach, J., *Inseln der Unordnung, Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*, Bd. 1-2, Henschelverlag, Berlin 1990
- Hauschild, J.-C., *Heiner Müller*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2000
- Hauschild, J.-C., *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*, Aufbauverlag, Berlin 2001
- Hermand, J., Fehervary, H., *Mit den Toten reden. Fragen an Heiner Müller*, De Gruyter, Berlin 1999
- Hermand, J., *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Böhlau, Köln 2004
- Hermand, J., *Die Toten schweigen nicht. Brecht-Aufsätze*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2010
- Hermand, J., *Unerfüllte Hoffnungen. Rückblicke auf die Literatur der DDR*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2013
- Hermand, J., *Freunde, Promis, Kontrahenten. Politbiographische Momentaufnahmen*, Böhlau, Köln 2013
- Gatti, L., *Erinnerung an die Revolution. Heiner Müllers Quartett und das Brecht'sche Lehrstück*, in *Weimarer Beiträge*, 60 (2014) 3, 2014, pp. 344-369.
- Herzinger, R., *Masken der Lebensrevolution: Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1991
- Lehmann, H.-T., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2012
- Lehmann, H.-T., Primavesi, P., (Hg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart – Weimar 2003
- Löschner, S., *Geschichte als persönliches Drama*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. Main 2002

- Lotringer, S., *Walls/Mauern*, in "The German Issue", Vol. IV, N. 2, 1982
- Ludwig, J., *Ich ist ein Anderer. Heiner Müller in den Augen der Anderen. Freunde, Weggefährten, Wissenschaftler im Interview*, Berlin 2003
- Ludwig, J., *Heiner Müller, Ikone West*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2009
- Ludwig, J., *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*, Kulturverlag Kadmos, Berlin 2009
- Raddatz, F. M., *Dämonen unterm roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Metzler Verlag, Stuttgart 1991
- Raddatz, F. M., *Reality strikes back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum*, (Hg. zusammen mit Kathrin Tiedemann), Verlag Theater der Zeit, Berlin 2007
- Raddatz, F. M., *Der Demetriusplan. Oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich*, Theater der Zeit, Berlin 2010
- Reinecke, S., *Die Toten brauchen keine Jeans*, in "TAZ", 9.1.2004, p. 12
- Schmidt, I., Vaßen, F., *Bibliographie Heiner Müller (1948-1992)*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1993
- Schnell, R., *Heiner Müller im Kontext*, in *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler Verlag, Stuttgart 2003, pp. 345-356
- Schödel, H., *Das Todeskapitel*, in "Die Zeit", Kultur, 8.10.1993
- Schulz, G., *Heiner Müller*, Sammlung Metzler, Stuttgart 1980
- Schulz, K., *Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der „Ausschweifung und Disziplinierung“*, Alexander Verlag, Berlin 2009
- Staatsmann, P., *Theater des Unbewussten. Der selbstanalytische Prozess im Schreiben Heiner Müllers*, Stroemfeld 2015
- Storch W., Ruschkowski, C., (Hg.), *Die Lücke im System. Philoktet Heiner Müller Werkbuch*, Recherchen 24, Theater der Zeit Verlag, Berlin 2005
- Urs, J., *Der Katastrophenliebhaber*. In, "Der Spiegel", 2/1996, pp. 156-157
- Vaßen, F., *Bibliographie Heiner Müller*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2013
- Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren Epistemata Literaturwissenschaft*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998
- Welzel, K., Müller, H., *Wir brauchen ein neues Geschichtskonzept*, (Berlin 12. 12. 1992), in Welzel, K., *Utopieverlust - Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren*, Epistemata Literaturwissenschaft, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998, pp. 200-220.

- Werner, H., *Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte*, Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg 2001
- Wieghaus, G., *Heiner Müller*, C. H. Beck, München 1981
- Wieghaus, G., *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt am Main 1984

Letteratura secondaria su Alexander Kluge

- AA.VV., *Alexander Kluge, TEXT+KRITIK*, Hg. von Heinz Ludwig Arnold, H. 85\86, Text + Kritik, München 2011
- Kluge, A., *Alexander Kluge : « J'écris des livres avec les moyens du cinéma »*, in "Le Monde des Livres", 07.04.2016, p. 2.
- Costagli, S., *Chronik der Gefühle di Alexander Kluge: una «ungeheure Geschichtensammlung»*, in: "Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" Sezione Germanica", N. S. XII, 1, 2002, pp. 215-249
- Costagli, S., *Un gelato dall'era glaciale. Alexander Kluge: La ragazza senza storia (1966)*, in: Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good bye, Lenin. Storia e cinema in Germania*, Le Lettere, Firenze, 2005, pp. 293-307
- Elsaesser, T., *New German Cinema. A History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1989
- Gregor, U., *Interview mit Alexander Kluge*, in *Herzog, Kluge, Straub*, Hanser, München-Wien 1976, p.157.
- Handwerk, M., "Kluges Fernsehen, dummer Streit", in *TV-Spielfilm*, n. 9/1996, p. 21.
- Langston, R., Martens, G., Pauval, V., Schulte, C., Stollmann, R., (Hg.), *Vermischte Nachrichten*, V&R Unipress, Göttingen 2014
- Schulte, C., *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002
- Spagnoletti, G., Toffetti, S., Sergio (a cura di), *Alexander Kluge*, Torino, Lindau, 1994
- Uecker, M., (Hg.) *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, Schüren Presseverlag, Marburg 2000

- Von Moltke, J., *The Politics of Feeling: Alexander Kluge on War, Film, and Emotion*, in *Screening War. Perspectives on German Suffering*, a cura di Paul Cooke e Marc Silberman, Camden House, New York 2010, pp. 230-250
- Wittlich, A., *Gefühle glauben an einen glücklichen Ausgang*, in "Der Spiegel", 39/1983, pp. 226-229

Letteratura secondaria su intervista, intermedialità e autorappresentazione

- Bourdieu, P., *Sozialer Sinn*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987
- Bourdieu, P., *Kunst und Kultur. Kultur und kulturelle Praxis*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 2015
- Fischer-Lichte, E., Pflug, I., (Hg.) *Inszenierung von Authentizität*, Francke, Tübingen 2000
- Galli, M., "...Eine Menge Arbeitsaufträge". *Alexander Kluge und Heiner Müller*, in Preusser, H. P., Wilde, M., (Hg.), *Kulturphilosophen als Leser*, Wallstein Verlag, Göttingen 2006, pp. 343-359
- Gansel, C., *Literatur im Dialog. Gespräche mit Autorinnen und Autoren 1989-2014*, Verbrecher Verlag, Berlin 2015
- Gisi, L.M., Meyer, U., Sorg, R., (Hg.), *Medien der Autorschaft*, Wilhelm Fink Verlag, 2013
- Grimm, G.E., Schärf, C., (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2008
- Haller, M., *Das Interview. Ein Handbuch für Journalisten*, UVK, Konstanz 2001
- Hell, J., *Demolition Artists*, in "The Germanic Review: Literature, Culture, Theory", Volume 89, Issue 2, 2014, pp. 131-170.
- Hellmond, M., Kampmann, S., Linder, R., Sykora, K., (Hg.), *Was ist ein Künstler?*, Wilhelm Fink Verlag, 2003
- Heubner, H., *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Logos Verlag, Berlin 2002
- John-Wenndorf, C., *Der öffentliche Autor*, Transcript Verlag, Bielefeld 2014
- Jürgensen, Ch., Kaiser, G., (Hg.) *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011
- Künzel, C., Schönert, J., *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007

- Lischka, G. J., (Hg.), *Performance*, in *Alles und noch viel mehr. Das poetische ABC*, Bern Bentelli, Berna 1985
- Müller, H. H., *Fotografie und Lyrik. Beobachtungen zu medialen Selbstinszenierungen Bertolt Brechts*, in *Autorinszenierungen Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Königshausen&Neumann, Würzburg 2007, pp. 79-91
- Ortoleva, P., Scaramucci, B., (a cura di), *Enciclopedia della Radio*, Garzanti, Milano, 2003
- Reale, G., *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, BUR, Milano 2013
- Richard, B., *Todesbilder: Kunst, Subkultur, Medien. München*, W. Fink, München 1995
- Ruchatz, J., *Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews*, in: Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, W. Fink, München 2014
- Schaffrick, M., Willand, M., (Hg.), *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014
- Schneider, I., Bartz, C., Otto, I.,(Hg.) *Medienkultur der 70er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945*, Bd.3, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2004
- Sennett, R., *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Fischer, Frankfurt am Main 1986
- Teel, L. R., (Hg.), *The Public Press, 1900-1945: The History of American Journalism*, Praeger, Santa Barbara (CA) 2006
- Von Bismarck, B., *Auftritt als Künstler*, König Verlag, Köln 2011
- Von La Roche, W., Hoofacker, G., Meier, K., (Hg.) *Einführung in den praktischen Journalismus: Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland · Österreich · Schweiz*, Springer VS, Wiesbaden 2013
- Wagner-Egelhaaf, M., (Hg.), *Auto(r)fiktion*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2012
- Wetzell, M., *Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts des Kunstpraxis der Gegenwart*, in Hellmond, M., *Was ist ein Künstler?*, W. Fink, München 2003, pp. 229-243
- Armin Zweite: *Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchener Sammlungen. Mit einem Text von Armin Zweite*. Schirmer/Mosel, München 1981

Letteratura primaria di altri autori

- *The Constitution of the United States of America*. Champaign, Ill: Project Gutenberg, 1990.
- DUDEN *Deutsches Universal Wörterbuch*, Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus Mannheim, 2001
- ENCICLOPEDIA ZANICHELLI 1995 - Dizionario enciclopedico di arti, scienze, tecniche, lettere, filosofia, storia, geografia, diritto, economia. A cura di Edigeo, 1994
- Adorno, T. W., *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1954
- Adorno, T.W., Horkheimer, M., *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1969
- Adorno, T. W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977
- Adorno, T.W., *Wagner*, Einaudi, Torino 2008
- Adorno, T.W., Horkheimer, M., *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, Reclam, Leipzig 2015
- Andolfi, M., Claudio, A., *Tempo E Mito Nella Psicoterapia Familiare*, Boringhieri, Torino 1987
- Abish, W., *How German is it*, New Direction Books, New York 1980
- Artaud, A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964
- Assheuer, T., *Der Böse Engel. Heiner Müller und Geschichte: Walzer im Schlachthaus*, in “Frankfurter Rundschau”, 2.1.1996
- Barthes, R., *Mythologies*, Hill and Wang, New York 1972
- Baudrillard, J., *La scomparsa della realtà*, *Antologia Di Scritti*, Logo Fausto Lupetti, Bologna 2009
- Becker, D., *Postheroisches Management: Ein Vademecum*. Merve, Berlin 1994.
- Bell, D., *A Conversation With Marcel Duchamp*, in “Canadian Art”, vol. 4, n. 4, Winter 1987, pp. 5-9
- Benjamin, W., *Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971
- Benjamin, W., *Denkbilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
- Benjamin, W., *Angelus Novus*, Feltrinelli, Milano 2006
- Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Suhrkamp, Berlin 2010
- Benjamin, W., *Gesammelte Werke*, Bd. I-II, Zweitausendeins, Berlin 2011

- Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011
- Beuys, J., *What is Art?*, Urachhaus, Stuttgart 1986
- Beuys, J., *Jeder Mensch ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*, FIU Verlag, Wangen 1978
- Beuys, J., Harlan, V., Rappmann, R., & Schata, (Hg.) *Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, Achberger Verlag. 1984
- Bienek, H., *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, Deutsch Taschenbuch Verlag, München 1962
- Biermann, W., *Die Müller-Maschine*, in “Der Spiegel” n. 2/1996, pp. 154-156
- Bompiani, V., *Le interviste impossibili*, Bompiani, Milano 1975
- Brecht, B., *An die Nachgeborenen*, in “Die neue Weltbühne”, Paris 1939
- Brecht, B., *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Aufbau Verlag, 1948
- Brecht, B., *Versuche*. Berlin: Suhrkamp Verlag, Berlin, 1957
- Brecht, B., *Der Untergang des Egoisten Fatzer* in *Versuche*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1957
- Brecht, B., *Hauspostille*, Berlin: Suhrkamp, 1961
- Brecht, B., *Me-ti: Buch Der Wendungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965
- Brecht, B., *Geschichten Vom Herrn Keuner*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971
- Brecht, B., *Gedichte 4*, in *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 14, Suhrkamp, Berlin 1993
- Brecht, B., *Poesie*, Einaudi, Torino 2005
- Brecht, B., *Storie del Signor Keuner*. Torino: Einaudi, 2008
- Brecht, B., *Mutter Courage und Ihre Kinder*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2010
- Brecht, B., *Ai posteri*, in *Poesie politiche*, traduzione di Franco Fortini, Einaudi, Torino 2015
- Bonito Oliva, A., *Introduzione a Marcadè, B., Duchamp. Una vita a credito*, Johan & Levi, 2009
- Cage, J., *Silenzio*, Shake, Milano 2010
- Deleuze, G., Guattari, F., *L'anti-Edipo*, Einaudi, Torino 1975
- Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, Paris 1975
- Deleuze, G., *Critica e clinica*, Cortina Editore, Milano 1996

- Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Brockhaus, Leipzig 1836-1884.
- Eco, U. *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1965
- Farinelli, Paccagnini, Santambrogio, Villa, *Storia del giornalismo italiano*, UTET libreria, Torino 2004
- Frank, M., *Gauck – Eine Biographie*, Suhrkamp, Berlin 2013
- Frisch, M., *Stiller*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1954
- Galli, G., *Pasolini- Der dissidente Kommunist*, Laika Verlag, Hamburg 2014
- Giunta, C., *L'assedio del presente: Sulla Rivoluzione Culturale in Corso*, Il mulino, Bologna 2008
- Goethe, J. W. von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 3 Bde., Cotta, Stuttgart u. Tübingen 1811–1831.
- Golino, E., *Tre lucciole a palazzo. Il mito di Pasolini dentro la realtà*, Sellerio, Palermo 1995
- Hegel, G.W.F., *Gesammelte Werke*, Bd.18: *Vorlesungsmanuskripte II (1816-1831)*, Jaeschke, W., (Hg.), Meiner, Hamburg 1995
- Hobsbawm, E. J., *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995
- Hoppe, F., *Hoppe*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2012
- Jünger, E., *Feuer und Blut*, Klett-Cotta, Stuttgart 1925
- Jünger, E., *Totale Mobilmachung*, in *Krieg und Krieger*, Junker und Dünnhaupt, Berlin 1930
- Jünger, E., *Der Arbeiter*, Klett-Cotta, Stuttgart 1932
- Jünger, E., *Blätter Und Steine*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1934
- Jünger, E., *Autor und Autorschaft*, Klett-Cotta, Stuttgart 1984
- Jünger, E., *An der Zeitmauer*, Klett-Cotta, Stuttgart 2013
- Jünger, E., *Lob der Vokale*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 12, Klett Cotta, Stuttgart 2013
- Jünger, E., *Annäherungen*, Bd. 13, in *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart 2013
- Kafka, F., *Brief an Den Vater*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990
- Kafka, F., Brod, M., *Tagebücher, 1910-1923*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1990
- Kafka, F., *Nachgelassene Schriften Und Fragmente*: Bd. 1-2, Frankfurt am Main: Fischer, 1992
- Kafka, F., *Der Prozess*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997
- Kafka, F., *Das Schloß*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997

- Kafka, F., *In der Strafkolonie*, in *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, 1997
- Kafka, F., *Erzählungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997
- Kafka, F., *Der Verschollene*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2002
- Kalb, J. *In search of Heiner Müller*, in “American Theater”, 2/1990
- Kammerer, P., *Pasolini e la Germania*, a cura di Antonio Lucci, Lo Sguardo – Rivista filosofica, n. 9/ 2015 (III), pp. 89-96
- Kleist, H. von, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, pp. 3422-3423
- Kleist, H. von, *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988
- Kleist, H. von, *Was gilt in diesem Kriege?*, in *Sämtliche Werke von Heinrich von Kleist*, Stroemfeld, Basel 1988, pp. 3162-3163
- Kleist, H. von, *Penthesilea*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1998
- Lacan, J., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974
- Manganeli, G., *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 1997
- Marcadè, B., *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Johan & Levi, Monza 2009
- Mommsen, Th., *Römische Geschichte*, Phaidon-Verlag, Wien 1932
- Müller, W., *Subkultur Westberlin 1979-1989*, Philo Fine Arts, Hamburg 2013
- Nibbrig, C. L. H., *Rhetorik des Schwiegens: Versuch über den Schatten literarischer Rede*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981
- Ovidio, *Metamorfosi*, Rizzoli, Milano 2014
- Pasolini, P.P., *Ali dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1965
- Pasolini, P.P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975
- Pasolini, P.P., *Interviste corsare sulla politica e sulla vita: 1955-1975*, Atlantide, Roma 1995
- Poe, E.A., *Shadow – A Parable*, in *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*, Doubleday, New York 1966
- Reitz, E., *Bilder in Bewegung. Essays, Gespräche zum Kino*, Reinbeck - Rohwolt Verlag, Berlin 1995
- Renn, L., *Krieg ohne Schlacht*, Verlag der Nation, Berlin 1957.
- Rimbaud, A., de R. Rolland, and Jules Mouquet (Hg.). *Oeuvres Complètes*. Paris: Editions Gallimard, 1963
- Schlegel, F., *Fragmentensammlungen. Fragmente. Erstdruck in: Athenäum*, 1. Bd., 2. Stück, Berlin 1798
- Schmitt, C., *Theorie der Partisanen*, Duncker & Humblot, Berlin 1963
- Schlingensief, C., *Rocky Dutschke '68*, 1996 (Volksbühne Berlin)

- Schlingensief, C., *Kirche d Angst vor dem Fremden in mir*, 2008 (Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg-Nord)
- Schlingensief, C., *Ich habe keinen Bock auf Himmel*, in "Der Spiegel", 51/2008, pp. 156-158.
- Schlingensief, C., *So schön wie hier kanns im Himmel nicht sein*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009
- Schlingensief, C., *Mea culpa*, 2009 (Burgtheater Wien)
- Schlingensief, C., *Ich weiß, ich war's*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2012
- Tomkins, C., Duchamp, M., *The Afternoon Interviews*, Badlands Unlimited, New York 2013
- Trouffaut, F., Hitchcock, A., *Le Cinéma selon Hitchcock*, NET, Milano 2002
- Tacito, *Annali*, UTET, Torino 1969
- Vasari, G., *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Einaudi, Milano 2014
- Virgilio, *Eneide*, Einaudi, Torino 1979
- Von Düffel, J. von, *Missing Müller. Heiner – Müller – Monument – Moment – Mimesis*, Merlin Theater, Berlin 1997
- Von Düffel, John, *Kl: Gespräch Über Die Unsterblichkeit*, DuMont, Köln 2015
- Wagner, R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig 1849
- Wilson, R., Byrne, D., Müller, H., *The Forest*, 1988
- Wilson, R., *Ich habe mit Heiner Müller getanzt*, in "Süddeutsche Zeitung", 04.10.2011.
- *Würzburger Wissenschaftliche Schriften*. Band 242. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 1998
- Zagari, L., *Heinrich von Kleist. La rete del linguaggio e l'irruzione dell'evento*, in *Mitologia del segno vivente. Una lettura del Romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna 1985

Sitografia (22.11.2016)

- AA. VV., *DOCUMENTA*
http://90.146.8.18/en/archives/festival_archive/festival_documentations/1988/voest.html

- AA.VV., Festival Avignon, *Le cas Müller*: : WWW.festival-avignon.com/fr/spectacles/1991/le-cas-muller-iii
- AA.VV., *What is my line 1950-1975* per CBS e Syndication. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=lgR-vU44gd4>
- Beuys, J., *Die Beuys-Formel "Jeder Mensch ist ein Künstler"*, <https://www.youtube.com/watch?v=xDXqTzXejh4>
- Beuys, J., *Frühstückgespräch*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZtgiKWpMrMM>
- Duchamp, M., <https://www.cigars-connect.com/atomic-cigars-marcel-duchamp/>
- Duchamp, M., <https://www.theguardian.com/culture/2001/oct/27/art.surrealismatthevanda>
- Dupont, B., 2013, *Heiner Müller et Alexander Kluge... Ou quand l'interview devient un art*, http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_1300452/fr/alexander-kluge-et-heiner-muller-ou-quand-l-interview-devient-un-art
- Galli, M., *Il santo patrono del nuovo cinema tedesco*, http://WWW.germanistica.net/2012/02/24/il-santo-patrono-del-nuovo-cinema-tedesco-kleist/#_ftn2
- Henrichs, B., *Asche und Dynamit. Ein Heiner-Müller-Mosaik* in "Die Zeit", 5.1.1996
- Heybrock, M., *Kluge in der Zirkuskuppel. Ratsam*, 1998: <http://WWW.tagesanzeiger.ch/archiv/98mai/980511/121608.HTM>
- Hoppe, F., *Interview mit Felicitas Hoppe*: http://www.fischerverlage.de/intervieW/IntervieW_Hoppe/1478149
- Kluge, A., *Alexander Kluge und Peter Berling*, <https://WWW.youtube.com/Watch?v=yJpBXpztW2o>
- Enciclopedia Treccani - http://www.treccani.it/enciclopedia/intervista_res-f2f1f8cc-ba78-11df-9cd8-d5ce3506d72e/
- Kinski, K., *Je später der Abend* (1977): <https://www.youtube.com/watch?v=zS2h-3rYaXE>
- Kinski, K., *Video im Park*: <https://www.youtube.com/watch?v=c0Efhz8jxNI>
- Klauke, J., *ZWEITGEIST EIN DIALOG*, 1986: <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000013&lg=ALL>
- Kluge, A., *Friedrich von Preußen*: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/107>
- Kluge, A., *Rechiskanzler-Pop*: <https://kluge.library.cornell.edu/conversations/mueller/film/1870>

- Kluge, A., *In erster Linie bin ich Filmmacher*,
<https://WWW.youtube.com/Watch?v=5ZKTWYPH5Go>
- Kluge, A., *Trauerrede auf Heiner Müller*,
<https://www.youtube.com/watch?v=OO11WPNx9zQ>
- Kluge, A., *Was hätte er in dieser Zeit geschrieben*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 30.12.2005, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/20-todestag-von-heiner-mueller-was-haette-er-in-dieser-zeit-geschrieben-13982555.html>
- Kluge, A., *Alexander Kluge über Krieg*, , [http://dbate.de/videos/alexander-kluge-ueber-krieg/ “Labor bitterer Erfahrungen”](http://dbate.de/videos/alexander-kluge-ueber-krieg/“Labor%20bitterer%20Erfahrungen”)
- Kluge, A., *Ein Gespräch ist keine Planwirtschaft*, <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/ein-gespraech-ist-keine-planwirtschaft.html>
- Kluge, A., *Alexander Kluge im Gespräch mit Edgar Reitz. Alle Realitäten, die Wir schaffen, fangen im Kopf an*,
<https://WWW.youtube.com/Watch?v=n2rlkhcJ3Rc>
- Kluge, A., *Auswege aus der Gegenwart*, <http://www.dctp.tv/filme/auswege-aus-der-gegenwart/>
- Kluge, A., *56 Antworten von Alexander Kluge*, <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/gespraeche-mit/details/artikel/56-antworten-von-alexander-kluge.html>
- Kluge, A., *The Utopia of Film*, <http://www.kluge-alexander.de/literarischer-autor/selbststaendige-werke/detailansicht/artikel/the-utopia-of-film-cinema-and-its-futures-in-godard-kluge-and-tahimik.html>
- Müller, H., *Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn*
<http://WWW.Welt.de/print-Welt/article653705/Meine-Gedanken-sind-Wunden-in-meinem-Gehirn.html>
- Müller, H., *Theater in Germany. A Warning from Heiner Müller*, in “New York Times”, 08.07.1990: <http://WWW.nytimes.com/1990/07/08/theater/theater-in-germany-a-warning-from-heiner-muller.html?pageWanted=all/>
- Pasolini, P., *Intervista a Ezra Pound*,
<http://www.letteratura.rai.it/articoli/pasolini-ed-ezra-pound-un-incontro-di-poesia-e-di-amicizia/18706/default.aspx>
- Schödel, H., *Das Todeskapitel*, in “Die Zeit”, Kultur, 8.10.1993,
<http://pdf.zeit.de/1993/41/das-todeskapitel.pdf>
- Schum, G., *Identifications*, <https://www.youtube.com/watch?v=8ywejllyvig>

- Scotini, P., *Ali ohne Augen: Müller legge Pasolini*,
http://www3.unisi.it/semicerchio/upload/ali_ohne_augen_di_paolo_scotini.htm
- Wetzel, M., *Entstehung der Künstler*,
http://WWW.deutschlandfunk.de/entstehung-des-kuenstler-image.700.de.html?dram:article_id=84875

Filmografia

- Beuys, J., *Shaving Performance*, in *Good Morning Mr. Orwell*, Paris 1984
- Courach, G., Denecke, G., Müller, H., *Deutsche Lebensläufe: Kommt Zeit, Kommt Tod: Porträt des Deutschen Dichters Heiner Müller*, 2001
- Farocki, H., *Stilleben*, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin 1997
- Fellini, F., *Intervista*, 1987
- Ger van Elk, *The Well-shaven Cactus*, 1970
- Heise, T., *Heiner Müller 1*, 1987
- Heise, T., *Ausländer*, 1987-2004
- Heise, T., *Der Glück (Neger)*, 1999/2006
- Hermann, K., *Lieb Georg*, 1988
- Herzog, W., *Fitzcarraldo*, 1982
- Kinski, K., *Kinski Talks*, 2010
- Kluge, A., *Abschied von Gestern*, 1966
- Kluge, A., *Die Artisten in der Zirkuskuppel, ratlos*, 1968
- Kluge, A., *Die Patriotin*, 1979
- Leth, J., *66 scenes from America*, 1981
- Lohner, H., *The Revange of the dead Indian: John Cage in Memoriam*, 1993
- Mermeister, J., *Heiner Müller. Gesichter hinter Masken*, 1996
- Mühlenbrock, H., *Keine Hand Wäscht die andere*, 1988
- Müller, H., *Der Terror von dem ich schreibe, kommt aus Deutschland*, 1989
- Reitz, E., *Heimat*, 1984, 1992, 2004, 2006, 2011
- Rüter, C., *CAMEOS*, 1991
- Rüter, C., *Die Zeit ist aus den Fugen*, 1991
- Rüter, C., *Ulrich Mühe. Jetzt bin ich allein*, 2008
- Rüter, C., *Heiner Müller. Ich will nicht wissen, wer ich bin*, 2009
- Otto-Bernstein, K., *Absolute Wilson*, 2007

- Pasolini, P.P., *Comizi d'amore*, 1964
- Schüppel, U. M., *Elektrokohle*, 2009