

Un'intervista al grande drammaturgo Heiner Müller, dal volume *Ubulibri* da oggi in libreria «Noi tedeschi corteggiamo la fine del mondo. Ai tempi di Lutero come a quelli di Hitler...»

La presente intervista, raccolta nel 1986, compare nel volume con il titolo «La fine del mondo è divenuta un problema alla moda».

La fine del mondo è una tentazione allentante?

È diventata un problema alla moda da quando rappresenta un'eventualità concreta di natura politica. In passato avevamo, a livello scientifico, la certezza che il mondo prima o poi sarebbe finito. Ma il problema si è fatto preoccupante per la gente solo da quando ciò può essere la conseguenza di eventi politici. Trovo quindi un po' eccessivo tutto il battage che si fa sull'argomento, la fine della specie è in primo luogo un'esperienza individuale. Ogni uomo comune sa di essere mortale, e alla propria morte corrisponde anche la fine del mondo, si tratta di una semplice constatazione. L'aspetto peggiore di tutte le chiacchiere sulla fine del mondo sta nelle ripercussioni che cominciano a notare anche nell'arte. L'atmosfera apocalittica e la propaganda provocano una caduta, o un guasto, anche nell'etica e nella prassi degli scrittori. (...) Quando mi dedico a un lavoro, il fine coincide con il piacere di farlo, e con il desiderio di realizzarlo nel miglior modo possibile. E del tutto indifferente, in linea di principio, se il prodotto finito sarà esposto domani in un museo o vagherà come messaggio in una bottiglia nell'Atlantico. Io devo fare il mio lavoro nel miglior modo possibile, senza badare a conseguenze di sorta, alle circostanze o alle possibilità di sopravvivenza della realtà che funge da soggetto. (...)

Lei pensa che esista un desiderio della fine, un piacere nell'apocalisse?

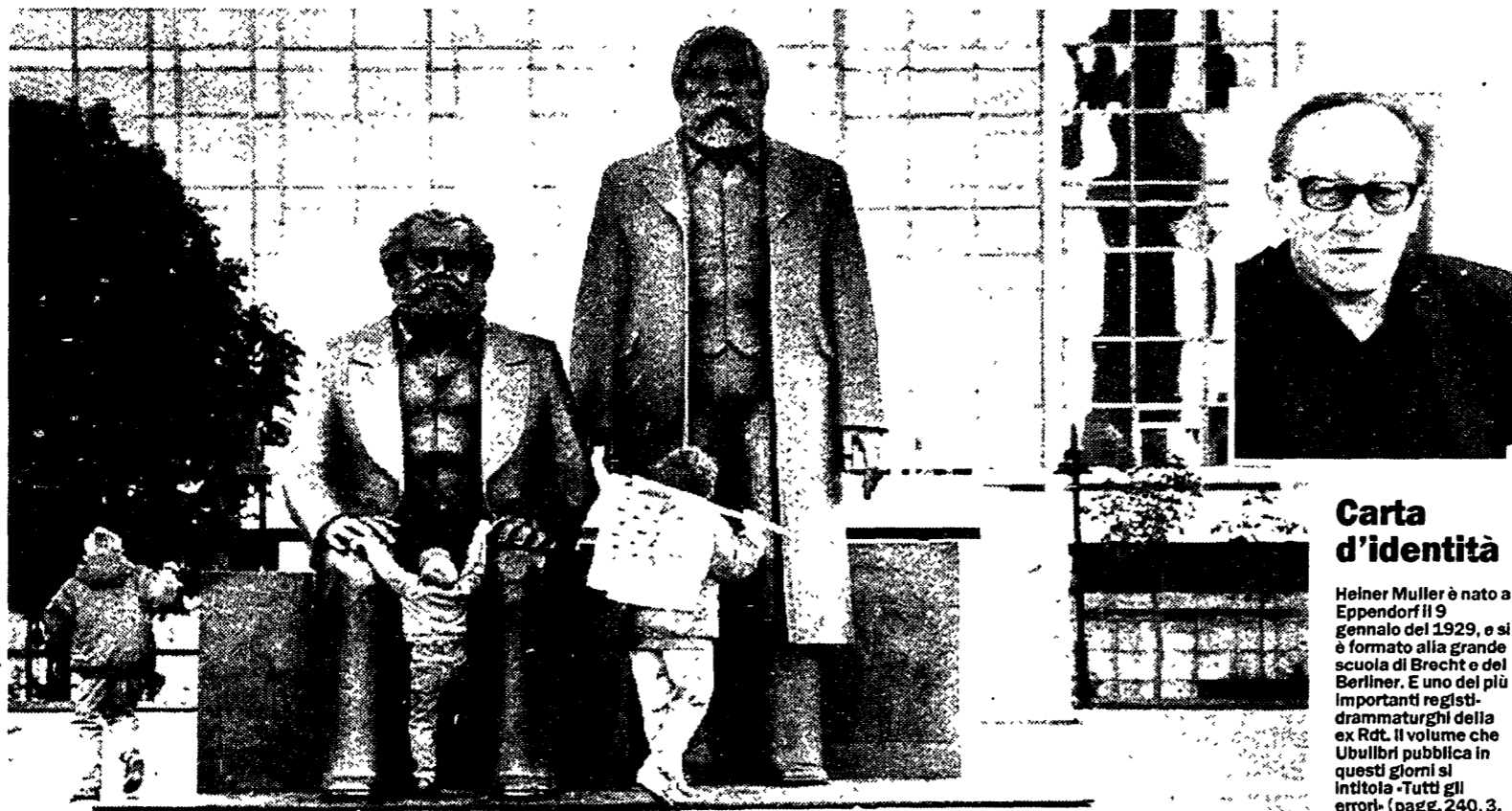
Naturalmente. È una situazione simile a quella dei soldati al fronte, che i tedeschi hanno sempre saputo descrivere, e gustare, nel modo migliore. Essere liberi da ogni costrizione, da tutti i legami; si è uomini liberi proprio perché prima o poi arriverà l'ordine di uscire dalla trincea, che potrà significare la propria morte. Si vive quindi in un'attesa che è anzitutto assenza di responsabilità, questo è il brutto della faccenda, e il piacere che ne deriva è del tutto negativo.

Si può definire come un istinto di morte collettivo?

Io non lo chiamerei così, piuttosto è una pigrizia collettiva. Si è troppo pigri, tanto per restare nel mio ambito, per formulare le frasi nel migliore modo possibile, si preferisce cercare delle scusanti. Cosa che poi esime dall'impegno di scrivere in maniera precisa.

Nel suo «Bildbeschreibung» lei abbozza un «paesaggio al di là della morte». Come si raffigura il mondo dopo la fine?

Non ne ho la minima idea, e mi piacerebbe saperlo. A vent'anni non ci si pensa, ma adesso ne ho cinquantasei e ovviamente mi interessa, con l'avvicinarsi sempre più al momento della mia inevitabile fine, cioè della mia morte. Ho appena letto un libro di Ernst Jünger, che si dedica ormai all'immortalità... o meglio, trova naturale l'esistenza della resurrezione. Posso capirlo, perché Ernst Jünger non può fare a meno di se stesso, ma credo che si debba stare attenti a non precipitare in quel gorgo, perché allora si pensa davvero nell'esistenza dell'aldilà. Inoltre occuparsi dei morti è un dovere dell'etica democratica, perché



Monumento a Marx ed Engels nella Berlino Est. A destra, Heiner Müller

Carta d'identità

Heiner Müller è nato a Eppendorf il 9 gennaio del 1929, e si è formato alla grande scuola di Brecht e del Berliner. È uno dei più importanti registi-drammaturghi della ex Rdt. Il volume che *Ubulibri* pubblica in questi giorni si intitola «Tutti gli errori» (pagg. 240, 3.42.000, con una postfazione di Gianfranco Capitta).

Apocalypse Germania

esistono più morti che vivi, se i morti esistono. In questo senso è democratico riflettere sul problema dei morti.

Perché sono così in voga le chiacchiere sulla fine del mondo?

Io penso che sia un problema tedesco, un problema addirittura tedesco-federale. Nella Ddr c'è poco da guadagnare a battere questo chiodo, anche perché ci si scontra con un tabù. Nella Repubblica federale esiste invece lo strano fenomeno del crollo della natalità. Sembrerà un'argomentazione di tipo biologico, ma credo che la diminuzione del tasso di natalità abbia ripercussioni sul piacere di vivere e sull'atteggiamento di una popolazione nei confronti della vita. Un popolo che desidera morire, ma che naturalmente vuole godersi la vita fino all'ultimo istante, senza rinunciare a niente. In questo la Germania Ovest è esemplare: la gente vuole scolarsi tutta la birra prodotta, e se non ce n'è più per loro, non deve essercene per nessuno.

Nel suo dramma, le immagini apocalittiche hanno quasi sempre una grande raffinatezza estetica. Pensa che l'apocalisse sia bella? È bello un fungo atomico?

Io non ne ho ancora visto nessuno dal vivo; il macabro di questa fac-

enda è che può avere un'angolazione estetica, come evento formale, ovviamente soltanto da parte di chi non ne risulta colpito. È un punto essenziale: l'estetica non ha più senso per le vittime, ma per chi si salva, per gli osservatori, una bomba atomica è anche un fenomeno estetico. Sicuramente tutto ciò va messo in relazione con l'utopia, che è sempre collocata in visioni apocalittiche.

Esiste anche l'angoscia della fine del mondo. L'arte può contribuire a tenerla sotto controllo?

Abbiamo accumulato un grande bisogno di una giustizia ultima, di un Giudizio universale, che punirà i cattivi e ricompenserà i buoni. È un'esigenza umana fortemente interiorizzata, presente in ogni immagine di apocalisse. Prima o poi i conti dovranno essere saldati, si dovranno tirare le somme.

Una domanda estrema: se lei volesse esercitare un'influenza politica con le sue pliche, preferirebbe rappresentarle davanti all'assemblea plenaria dell'Onu o in un campo di addestramento per guerrieri?

Naturalmente nel campo di addestramento, non c'è dubbio. L'Onu paga di più, ma il campo di guerrieri è più interessante, perché rappresenta il futuro molto più delle organizzazioni internazionali.

Paul Celan ha scritto: «La morte è un maestro che viene dalla Germania». Lei cita in uno dei suoi testi Edgar Allan Poe: «Il terrore, di cui scrivo, non viene dalla Germania, è un terrore dell'anima». Ma poi vi aggiunge: «Il terrore di cui scrivo viene dalla Germania». I tedeschi non hanno solo una predisposizione al terrore apocalittico, ma sono anche terroristi nati?

Che significa «nati»? Nella nota a *Madre Courage e i suoi figli*, Brecht fa osservare che la guerra dei contadini, la più grande sciagura della storia tedesca, fece segnare il passo alla riforma protestante. Ritengo importante sottolinearlo. Le guerre dei contadini sono state la prima rivoluzione in Europa e, proprio per questo, furono schiacciate nel sangue. Il popolo non si è più risollevato da quella sciagura. Poi venne la Guerra dei Trent'anni, che ha nuovamente oppresso ogni dimensione popolare, e la Germania non si riprese nemmeno da quel conflitto. Infine, nel

«Tutti gli errori», un'autobiografia in movimento

Bertolt Brecht ma anche Artaud, Bob Wilson e Beckett ma anche il whisky, i sigari, Godard, Disney e i sex shops americani. In un libro di interviste e conversazioni, di prossima uscita per i tipi di Ubulibri e di cui qui pubblichiamo un'anticipazione, Heiner Müller parla di sé, della sua passione e delle sue idiosincrasie. Il libro in questione ha un titolo fascinoso, «Tutti gli errori»; ma a salvarci da una attualità di ripeto è la data alla quale queste riflessioni, provocate da amici come i registi tedeschi Ruth Berghaus e Matthias Langhoff oppure da giornalisti, risalgono: un pugno d'anni che vanno dal 1974 al 1989, precedenti la caduta del muro di Berlino. Quello che affascina in queste riflessioni è il carattere di autobiografia in movimento: così, dopo aver letto le ventisei conversazioni di cui consta il volume, ne sappiamo decisamente di più su questo grande drammaturgo segreto, abituato a parlare

attraverso la riscrittura dei miti, per interposta persona oppure attraverso la ritualità del sesso come metafora delle conoscenze e la critica sociale come presa di coscienza di una realtà. Certo oggi, di questo scrittore, conosciamo anche le compromissioni più segrete che qui non appaiono, alle quali dovette uniformare la sua difficile sopravvivenza di intellettuale avversato dai regimi comunisti della Ddr. Ma questo non scalfisce in nulla la sua grandezza di drammaturgo del linguaggio e della forma, talmente consapevole del proprio margine di errore da porre ad epigrafe di questo volume una massima di Brecht, il maestro amato ben oltre il fuoco di sbarramento imposto dai suoi eredi. Dice la massima: «A cosa sta lavorando?», chiesero al signor K. Il signor K. rispose: «Ho un bel da fare, sto preparando il mio prossimo errore». Che geniale autofronia, per un libro che segna la conclusione di un'epoca. [Maria Grazia Gregori]

Il regista cinquantunenne, in bilico tra palcoscenico e cinema, parla del suo «Paesaggio con figure»

Elogio del cinismo. Il teatro secondo Chiti



Una scena di «Paesaggio con figura» di Ugo Chiti Tommaso Lepora

Dalla sperimentazione al dialetto

Ugo Chiti è nato a Tavernelle Val di Pesa il 13 febbraio 1943. Sceneggiatore e autore, inizia l'attività teatrale in piccoli gruppi amatoriali. Passa alla sperimentazione nell'«Ouroboros» di Pier Allii. Dal laboratorio condotto negli anni 70 fonda la compagnia «Teatro in piazza» e nell'83 l'«Arca Azzurra», scrivendo testi di successo in dialetto toscano.

ROSSELLA BATTISTI

ROMA. Che uno spettacolo abbia successo di pubblico capita, relativamente spesso, ma il fatto che calamiti l'attenzione degli addetti ai lavori è più raro. *Paesaggio con figure* di Ugo Chiti c'è riuscito e nelle due settimane di tenuta al teatro Valle ha richiamato ogni sera registi, attori e scrittori. Dacia Maraini ha chiesto persino il testo per presentarlo all'estero in una rosa selezionata di opere di nuovi autori italiani. Sebbene Chiti proprio «nuovo» al teatro non è, avendo iniziato a fare l'attore a quindici anni, passando attraverso la sperimentazione nell'«Ouroboros» di Pier Allii, e vantando un lungo tragitto dal '70 in poi sempre a ridosso della scena ma in differenti «ruoli», sceneggiatore, adattatore, autore vero e proprio. «Sono stati gli altri a riconoscermi come autore», precisa Chiti. «Io pensavo a trovare dei pretesti per mettere qualcosa in scena e fare il regista. Non ho mai sacra-

lizzato la scrittura e non possiedo l'urgenza di scrivere, semmai quella di fare teatro...». Un pudore di scoprirsi autore che ha camuffato dapprima con degli adattamenti, appropriandosi del materiale per riscriverlo in libertà. Succede con *Il malcontento* di Marston, testo minore del teatro elisabettiano, ma le pulsioni registiche di Chiti lo spingono addirittura ad inventarsi la scoperta di un romanzo pomografico degli inizi del secolo. «Volevo sperimentare una scrittura più sciolta e allegra...», ammette candidamente.

La gavetta in Toscana
Il successo, su scala nazionale, arriva dopo una felice «gavetta» in Toscana. Al Festival di Spoleto viene presentato *Allegretto... perbene ma non troppo*, primo tassello di una successiva trilogia in vernacolo toscano sul tema «la terra e la memoria», sul quale imbastisce un ritratto novecentesco dell'Italia (e

due «gancattivi») per un altro, lungo strade che si sono spesso incrociate. Con Nuti ha scritto ad esempio lo sceneggiato di *Wilky Signori e vengo da lontano* e di *Donne con le gonne*, con Benvenuti ha collaborato sin dai tempi di *Benvenuti in casa Gori*, passando per *Zitti e Mosca* e *Caino & Caino*. Attualmente sta lavorando a un musical per Arturo Brachetti con la compagnia della Rancia e firmerà con Massimo Lucan una messa in scena del *Cristo proibito* di Malaparte. Ma tanta versatilità non lo mette a disagio, passare da un registro all'altro per lui viene spontaneo tenendo come punto di riferimento la struttura del testo. «Ho bisogno di una gnglia forte e su quella mi muovo in libertà».

Taglio cinematografico
È la concatenazione del racconto a garantire il senso generale. Permettendogli una scrittura rapida, di taglio cinematografico, che non «si racconta» ma definisce il personaggio per profilature, tagli

prospettici su piccoli gesti, comportamenti minimali e un frasario tratto dal quotidiano. «Ho sempre il terrore di usare parole convenzionali, per questo mi rifugio nella parola bassa, asciugo le frasi per non banalizzarle i sentimenti», teorizza. «Sotto ogni battuta c'è una progettazione geometrica, un disegno preciso che poi ammorbidisco con le sfumature per non renderlo troppo esplicito per lo spettatore». La stessa attenzione di allusioni visive si ritrova nelle scenografie essenziali dei suoi spettacoli: una scena fissa che si modifica con le luci o piccoli spostamenti dei praticabili. Come avviene in *Paesaggio con figure*, un «bozzetto macchiaiolo» stilizzato fino a ridursi a una sorta di xilografia dove esercitare al meglio quel cinismo «cre proprio dei toscani». Un *Paesaggio* fosco, beffarda allegoria del potere, screziato solo dai lampi di un'ironia cruda e dai bagliori pungenti del dialetto, qui simili alle sillettate di un espressionismo contemporaneo.

1848, ci fu un'ultima opportunità di integrarci nel livello politico europeo, ma anche la rivoluzione borghese fu annientata. Per queste ragioni, la Germania non ha mai vissuto un autentico legame con l'Europa, e si trova ancor oggi in bilico fra Est e Ovest, sempre nel timore di non avere una identità propria. Dalla paura della mancanza di identità nasce l'istinto di morte, ovvero il desiderio di annientare o di essere annientati. A questo riguardo mi viene in mente un altro aspetto: può sembrare strano, ma c'è una insolita, una totale affinità fra tedeschi ed ebrei, proprio in rapporto ai problemi dell'identità. Entrambi i popoli non si sentono a casa propria in Germania, e vivono una dimensione di estraneità. E da simili somiglianze che si è prodotta una conflittualità devastante.

È insoddisfatto dell'interpretazione data in Occidente alle sue ultime opere, come testimonianze di delusione? Quali altre possibilità vede?

Innanzitutto c'è un errore fondamentale: la storia della letteratura, o la storia dell'arte, viene sempre letta e interpretata da mass media come storia di contenuti, elaborazione di soggetti. Ma il momento utopico può anche trovarsi nella forma, o nella formulazione, che in genere viene trascurata. La prassi teatrale viene intesa come veicolazione di contenuti, i testi funzionano come messaggi, ma la comunicazione riguarda semmai la forma. Non si vuole capire che il testo ha un suo livello formale, e che la formulazione estetica di una situazione significa già di per sé un suo superamento. Il momento utopico è nella forma, anche nella sua eleganza, nella bellezza della forma e non nel contenuto. (...)

Lei non ritiene i suoi drammi, anche gli ultimi, intrisi di un tetro pessimismo?

Oggi c'è un atteggiamento perverso nei confronti del tragico, o per l'appunto verso la morte. Il mio ideale sarebbe «vivere senza speranza e senza disperazione», ma non è facile, bisogna imparare a farlo, e io credo di riuscirci. Gli uomini hanno sempre bisogno di speranza, pongono sempre una domanda cristiana. I greci, i contemporanei di Sofocle, non percepivano alcun interrogativo del genere, non avevano né speranza né disperazione, vivevano, semplicemente. Con il cristianesimo, l'atteggiamento tragico come arricchimento della vita e del teatro andò perso. Il tragico è un elemento che dà vitalità: se vedo un uomo andare in rovina, è uno spettacolo che mi dà forza; oggi invece la regola, la reazione diffusa, è ritenere deprimente la rovina di un essere umano. (...) Io mi sento stimolato attivamente dalla buona formulazione di un verso, ovunque lo legga. La forma è una grande realizzazione umana, carica di utopia, e questo mi dà forza. Gli uomini esigono sempre un conforto dall'arte, vogliono che li aiuti a superare i problemi fondamentali dell'esistenza. E quando l'arte non lo fa, allora leggono Kossalik.

Lei spera in qualcosa?

Io non ho bisogno di sperare; progetti ne ho a sufficienza, ho da lavorare per i prossimi anni, finché mi sarà possibile.