

# ALÌ OHNE AUGEN: HEINER MÜLLER LEGGE PIER PAOLO PASOLINI

di Paolo Scotini

C'è una scena nel teatro di Müller che colpisce per un'insolita partecipazione, un accento patetico inusuale per l'autore tedesco. Nel finale di *Germania. Tod in Berlin* (1978) il 'muratore errante' Hilse, *der ewige Maurer*, vicario dell'intera classe operaia, muore di cancro al termine della sua ultima opera, la costruzione del muro tra le due Germanie. Ormai sul punto di morire Hilse si rivolge ad una prostituta che crede essere Rosa Luxemburg risorta dal canale berlinese dove fu trovata morta – e quindi *senza occhi* («ohne Augen»):

[...] Und jetzt  
Hab ich die Kapitalisten eingemauert  
Ein Stein ein Kalk. Wenn du noch Augen hättest  
Könntst du durch meine Hände scheinen sehn  
Die roten Fahnen über Rhein und Ruhr.

La prostituta risponde:

Ich kann sie ohne Augen sehen – Genosse.  
Die roten Fahnen – Über Rhein und Ruhr.(1)

Ma dove l'affermazione della prostituta dovrebbe valere come una conferma consolatrice essa rappresenta in realtà una negazione senza appello: solamente *senza occhi*, è infatti possibile vedere la rivoluzione. La classe operaia – o meglio lo stato che avrebbe dovuto rappresentarla, la DDR – decide attraverso la costruzione del muro la propria simbolica quanto concreta sconfitta. Müller dichiara quindi definitivamente irrealizzabile la vittoria rivoluzionaria nel momento in cui la mostra in sogno. Analogamente, anche Pier Paolo Pasolini aveva registrato il fallimento dell'idea rivoluzionaria evocandola *in extremis* nella visione della poesia *Vittoria*(2) da *Poesia in forma di rosa* (1964) nonché nel sogno di Rosaura, protagonista del dramma *Calderon*, pubblicato nel 1973:

ROSAURA:

[...] cantando entrano gli operai. Hanno bandiere rosse  
strette nei pugni, con le falci e i martelli;  
hanno i mitra imbracciati [...]  
«Siete liberi» ci ripetono  
come se noi non fossimo più in grado  
di capire queste parole – «Siete liberi»

BASILIO:

Un bellissimo sogno, Rosaura, davvero  
un bellissimo sogno. Ma io penso  
[...] che proprio

in questo momento comincia la tragedia.  
Perché di tutti i sogni che hai fatto o farai  
si può dire che potrebbero essere anche realtà.  
Ma, quanto a questo degli operai, non c'è dubbio:  
esso è un sogno, nient'altro che un sogno.(3)

La trasposizione nell'ambito onirico – ovvero della proiezione del desiderio – dell'azione rivoluzionaria ne manifesta da un lato l'extrastoricità, ovvero il fallimento, salvandone però, in tal modo, il valore di necessità.

La registrazione della definitiva sconfitta della prospettiva rivoluzionaria, o meglio della possibilità di una alternativa alla società borghese è in effetti l'esperienza centrale che segna e collega – nonostante le distanze – i percorsi artistici di Pasolini e Müller, testimoni e parti in causa di un passaggio epocale irreversibile, vissuto e letto da entrambi in termini tragici.

È da questo nucleo problematico che occorre partire per comprendere l'interesse di Heiner Müller per l'opera pasoliniana, interesse che ha segnato gli ultimi anni di vita del drammaturgo e che ha trovato espressione pubblica nella serata Pasolini al Berliner Ensemble, il 9 gennaio 1994, giorno del 65° compleanno di Müller, in cui, dopo la proiezione del film *La ricotta*, Laura Betti e Müller lessero in italiano e in tedesco alcune poesie di Pasolini. La serata, anche per il significativo intervento personale del drammaturgo, ha sancito l'importanza di un confronto con il poeta italiano che porterà Müller a progettare un dramma sulla figura di Pasolini, anche se questo progetto non avrà modo di arrivare in porto: il drammaturgo tedesco morirà due anni più tardi il 30 dicembre 1995.(4)

L'omaggio al poeta italiano da parte di Müller ha portato in ogni caso alla luce una vicinanza che, osservata a ritroso, appare come una delle linee culturali più notevoli e complesse degli ultimi quaranta anni, una linea su cui si incontrano due intellettuali eterodossi e in particolare due *Zivilisationskritiker* che pongono in modo radicale la questione dell'esistenza sociale in una modernità che sembra non conoscere più conflitti o alternative.

*Analogien allerorten* (analogie ovunque) titolava significativamente il suo articolo un recensore della serata Pasolini al Berliner Ensemble(5), registrando quindi – pur senza affrontare poi la questione – una profonda affinità tra il poeta italiano e il drammaturgo tedesco. Anche il regista Stanislas Nordey, nella prefazione al volume sul teatro delle opere complete di Pasolini, insiste su questo legame tra i due scrittori: «è notevole che ci siano degli autori che devono molto al teatro di Pasolini: Heiner Müller per esempio, si vede e lui stesso lo riconosce [...]»(6) È evidente che questa ipotesi solleva però dubbi di carattere filologico, se consideriamo la scarsa ricezione in generale del teatro di Pasolini prima della sua morte – senza contare i drammi pubblicati postumi –, e che nel momento in cui esso viene 'riscoperto' Müller aveva già scritto molte delle sue opere più importanti.

Resta comunque il fatto che a causa di una serie di tangenze artistiche e intellettuali una vicinanza tra il poeta italiano e il drammaturgo tedesco sembra presentarsi immediatamente come 'naturale', ovvia, sebbene questa relazione non si fondi, d'altro canto, né su un rapporto personale né su una tempestiva ricezione. Stupisce ad esempio il fatto che fino agli anni '90 il poeta italiano fosse quasi completamente

assente nei lavori e nelle numerose interviste di Müller, autore che non ha mai nascosto i propri debiti culturali. Eclatante in tal senso appare l'assenza di Pasolini nell'intervista autobiografica del 1992 *Krieg ohne Schlacht*, in cui Müller, parlando del suo rapporto con il cinema, cita solamente i registi Godard, Kazan e il Visconti di *Rocco e i suoi fratelli*. E sempre qui, in relazione al dramma *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, del 1982, egli indica tra i propri punti di riferimento le medee di Euripide, Seneca e Jahn, tralasciando un'opera centrale per la ricezione contemporanea del mito di Medea quale l'omonimo film di Pasolini.

In realtà non c'è dubbio che Müller abbia letto o 'visto' tardi Pasolini, e che il ritardo abbia ragioni culturali interne e esterne. Fattore determinante di tale ritardo – se così vogliamo chiamarlo – è stato naturalmente il fenomeno di una ricezione di Pasolini che si svilupperà in Germania solo dopo la sua morte. Soltanto con la pubblicazione dei *Freibeuterschriften*, ossia dell'edizione ridotta degli *Scritti corsari* nel 1978, ben tre anni dopo la sua morte, Pasolini comincia ad essere intensamente tradotto e letto in Germania (occidentale), diventando ben presto un caso critico e un eccezionale fenomeno editoriale.(7)

Prima della pubblicazione dei *Freibeuterschriften* il Pasolini scrittore era stato quasi completamente ignorato nelle due Germanie, e non solamente dai lettori: poche le traduzioni (*Vita violenta* nel '63, *Teorema*, 1969, e *Affabulazione*, 1971, ad ovest, *Il sogno di una cosa*, 1968, ad est(8)), e scarsi erano stati anche i contributi critici. A ciò occorre aggiungere il fatto che il successo di Pasolini nella Bundesrepublik, dovuto soprattutto al particolare contesto sociopolitico alla fine degli anni '70, non ha avuto un pendant nella DDR, dove comunque ricordiamo che, oltre al *Sogno di una cosa* nel 1968, erano apparse nel 1971 alcune poesie tradotte – circostanza piuttosto curiosa – da Günter Kunert.(9)

Ma se consideriamo che tale scarto tra la ricezione a Ovest e ad Est era piuttosto irrilevante per un autore come Müller, che già a partire dal 1966 comincia a frequentare più o meno indisturbato l'occidente(10), appare ancora più evidente che il ritardo nella lettura di Pasolini da parte di Müller vada cercato soprattutto in ragioni interne, tanto più che l'interesse del drammaturgo tedesco per il poeta italiano comincia a manifestarsi agli inizi degli anni '90, come si è detto, quando anche il 'fenomeno Pasolini' era nella Bundesrepublik già in una relativa fase di declino.

È in realtà indubbio che la ricezione di Pasolini da parte di Müller sia strettamente legata al passaggio segnato dal 1989. La scomparsa della DDR e l'occidentalizzazione del blocco sovietico rappresentano infatti per Müller una sorta di 'fine della storia' che si ripercuote anche produttivamente nell'impossibilità di scrivere drammi. In un'intervista del 1991 Müller afferma:

Ich glaube, daß die Probleme und Konflikte der Mehrheit der Bevölkerung hier Gegenstand für Prosa sind, für Film und Fernsehen, was immer, aber nicht für Dramen. Das hängt natürlich damit zusammen, daß es keine Politik mehr gibt, weil es kein Feindbild mehr gibt.(11)

Non è quindi un caso che nel momento della scomparsa del blocco socialista, ovvero nell'ottica mülleriana di un'irreversibile *reductio ad unum* sociopolitica, Pasolini si

presenti per il drammaturgo tedesco come punto di riferimento e identificazione, nel comune e radicale rifiuto di una realtà sociale di cui essi sono costretti a riconoscere la definitività.

Il concreto avvicinamento all'opera poetica pasoliniana da parte di Müller avviene probabilmente nel 1991, in occasione di un congresso romano su Walter Benjamin, al quale il drammaturgo era stato chiamato a partecipare. È in questa circostanza che Peter Kammerer, studioso e amico di Müller, gli fa conoscere la poesia *Profezia*, che affascinerà Müller a tal punto che il suo intervento al congresso si 'limiterà' alla lettura di questa opera(12) e delle sue due poesie – dall'evidente richiamo benjaminiano – *Der Glücklose Engel I e II*. Come è noto, *Profezia* è un ciclo di componimenti 'in forma di croce' in cui viene evocata l'invasione dell'Italia e conseguente rivoluzione da parte di giovani africani, guidati dal loro capo, Alì dagli occhi azzurri, «uno dei tanti figli dei figli»(13), simbolo di una umanità ancora non toccata dalla civiltà borghese. Considerato anche il contesto benjaminiano della lettura di *Profezia* da parte di Müller, tale lettura appare come l'indice di un approccio a Pasolini di segno utopico-escatologico che investe anche il concetto di 'redenzione del passato' comune sia alla filosofia della storia benjaminiana che all'opera di Müller e Pasolini. Accanto a questa prospettiva, la poesia *Profezia*, con la presenza del 'terzo mondo' quale unica alternativa ad una borghesizzazione che coinvolgeva per l'autore anche le classi subalterne, si inseriva perfettamente nell'orizzonte intellettuale di Müller, che aveva trattato nei suoi lavori degli anni '80 – si pensi al dramma *Der Auftrag* o al discorso *Die Wunde Woyzeck* per il conseguimento del premio Büchner – la rivolta del terzo mondo in termini non dissimili da quelli pasoliniani. La centralità di *Profezia* nell'orizzonte di interessi di Müller è confermata dal fatto che egli la farà tradurre e pubblicare nel 1993 sulla rivista «Sinn und Form»(14), che tornerà a leggerla nella serata Pasolini del 9 gennaio 1994 e che la farà infine stampare, nella traduzione di Kammerer, nel n. 11 della rivista del Berliner Ensemble da lui diretta, «Drucksache», in un numero dedicato appunto a Pasolini.

Per meglio comprendere senso e valenza dell'avvicinamento di Müller al poeta italiano è interessante osservare la struttura della serata Pasolini al Berliner Ensemble, costruita su un contrasto già anticipato dalla scelta del film tragicomico *La ricotta* proiettato la sera stessa. Come tutti i recensori hanno sottolineato, la serata presentava un doppio approccio a Pasolini: alla lettura appassionata e teatrale della Betti faceva da controcanto la dizione distaccata, a bassa voce, quasi piatta di Müller(15), il quale aveva anche ritoccato in questo senso alcune traduzioni delle poesie di Pasolini utilizzate per la lettura e tratte da edizioni già esistenti. Se si osservano le correzioni apportate da Müller alla versione di Toni e Sabine Kienlechner della poesia *Fragment an den Tod*, pubblicate nella rivista «Drucksache», vediamo che esse vanno nella direzione di una maggiore stringatezza e laconicità rispetto a una traduzione che sembra perfino accentuare alcuni eccessi retorici pasoliniani(16). Così «ich bin im Licht der Geschichte geschritten» diventa nella correzione mülleriana: «Ich ging im Licht der Geschichte», «Ich bin heil, wie du mich willst, / die Neurose verzweigt sich mir zur Seite» diventa «Ich bin gesund

wie du mich willst, / die Neurose treibt ihre Zweige aus mir»; infine «sie [die Erschöpfung] wird meiner nicht habhaft» viene semplificata in «sie hat mich nicht». (17) E gli esempi potrebbero continuare.

Lo slancio utopico di *Profezia*, amplificato dalla lettura empatica e passionale della Betti, viene quindi a collidere con una laconicità che sottende, come vedremo, una componente funebre. Significativo è il fatto che Müller riprenda questo schema oppositivo nel numero di «Drucksache» dedicato a Pasolini. La rivista comprende poesie di Pasolini in traduzione tedesca, tra cui *Profezia*, e un saggio di Kammerer sulla valenza escatologica dell'opera del poeta italiano. Tale accento utopico-escatologico è contrastato da una evidente insistenza sul tema mortuario, tema che per Müller acquista in questo particolare momento un'accezione privata, in quanto la redazione del numero avviene nel periodo in cui Müller scopre di avere un cancro all'esofago. Il tema funebre è presente nel *Frammento alla morte* di Pasolini, pubblicato in traduzione tedesca con interventi a margine di Müller, nella poesia *Traumwald* dello stesso Müller, in cui l'autore sogna di essere ucciso da un suo doppio, e in particolare nell'apparato fotografico della rivista, che mostra su due foto affiancate il corpo e il volto di Pasolini dopo il brutale omicidio al campetto di Ostia. Interessante è il fatto, nella doppia prospettiva di cui si è detto, che le foto di Pasolini siano poste simmetricamente a contrasto, in altre due pagine della stessa rivista, con le foto di un bronzo di Riace (anche in questo caso una figura intera e un primo piano del volto). Nei due primi piani spicca la mancanza di occhi: praticamente assenti nel deturpato volto di Pasolini, mentre al bronzo di Riace manca un occhio solo. L'evidente simbolo mortuario – l'assenza di occhi – assume però una valenza particolare se consideriamo il fatto che la poesia *Profezia* stampata nel volume narra appunto la storia di 'Alì dagli occhi azzurri': il contrasto che si viene a creare implicitamente – e che può ricordare tra l'altro la nota caratterizzazione di Alessandro Magno – tra l'occhio *azzurro* e l'occhio *nero*, ovvero assente, si inserisce così nella serie delle mülleriane simbologie dello sguardo, venendo a coincidere con l'opposizione tra palingenesi rivoluzionaria evocata dall'opera di Pasolini e il suo controcanto mortuario.

Se la scrittura drammatica fondata sul conflitto era legata per Müller alla possibilità di un movimento storico, nel «tempo vuoto» (*Leerzeit*(18)) del post-muro si dà solamente il sogno di una rivoluzione, di una prospettiva che si sa perduta per sempre. E il segno concreto di questa definitiva perdita è la morte del poeta o dell'intellettuale, paradigmaticamente raffigurata dall'omicidio di Pasolini(19) e presentata iconograficamente, come si è visto, nel numero della «Drucksache». È in questo contesto che Müller rilegge e rielabora anche letterariamente gli eventi dell'assassinio di Pasolini nella poesia *Notiz 409*, scritta nell'ottobre 1995, due mesi prima della morte e pubblicata postuma, un'opera nera, nervosa, composta da un susseguirsi di citazioni e dominata dallo spettro della morte imminente.

La poesia riprende uno dei luoghi centrali e insistentemente ricorrenti dell'opera mülleriana, ovvero la figura di Amleto, che il drammaturgo aveva già messo in relazione con Pasolini in un'intervista del 1981 a proposito del 'caso' Althusser:

Mich interessiert der Fall Althusser als Stoff, nicht das Phänomen. Althusser interessiert mich, wie mich Pasolini interessiert, der Fall Pasolini, oder, das klingt zunächst gewiß

merkwürdig, der Fall Gründgens – das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen. [...] Für mich ist das immer wieder Hamlet, die Figur, die mich seit langem am meisten interessiert hat. (20)

Dopo la caduta del muro, per le ragioni a cui abbiamo accennato, lo *Hamlet-Komplex* torna ad assumere per Müller una nuova attualità, e viene a incrociare il crescente interesse per Pasolini. Nella poesia *Notiz 409*, che termina con l'evocazione dello sdoppiamento/morte dell'autore, l'impietosa indagine sul fallimento dell'intellettuale è svolta su una serie di casi sintomatici presentati in rassegna: Gründgens, Althusser, Heidegger e Pasolini, del quale viene descritto appunto l'omicidio:

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(21)

Il brutale assassinio del poeta proprio per mano della 'sua Italia', ovvero di uno dei tanti ragazzi di vita che popolano i suoi lavori – e verso il quale lo stesso Pasolini ha un atteggiamento estremamente violento – diventa simbolo materiale della contraddizione in cui è costretta l'azione dell'intellettuale. Segno dell'identificazione seppur parziale con il poeta italiano è nei versi finali l'anticipazione della morte dello stesso Müller:

Das letzte Abenteuer ist der Tod  
Ich werde wiederkommen außer mir  
Ein Tag im Oktober im Regensturz.(22)

Ma oltre a questa corrispondenza appare interessante la definizione di Pelosi come «figlio d'Italia» [*Sohn Italiens*]: la figura del figlio, già presente in *Profezia*, dove Ali dagli occhi azzurri veniva appunto definito «uno dei tanti figli dei figli» ritorna qui nel contesto dell'omicidio di Pasolini. Si compone quindi un mosaico del rapporto tra Müller e Pasolini in cui la dialettica morte/utopia si intreccia con quella, in un certo senso analoga, tra padri e figli(23).

Questo complesso nucleo tematico si presenta ancora una volta, e in termini forse più espliciti, in *Traumtext. Die Nacht der Regisseure*, uno di quei 'testi-sogno' in prosa

poetica che caratterizzano la produzione dell'ultimo Müller. Il 'sogno', che richiama nel titolo i conflitti tra i cinque direttori artistici del Berliner Ensemble negli anni '90, comincia in un caffè in cui il protagonista, Müller stesso, osserva il comportamento di alcuni registi. Con un brusco cambio di scena improvvisamente il protagonista viene a trovarsi in una periferia degradata: «Dann holt eine andere Wirklichkeit mich ein. Ich stehe auf einem schmalen Schlammweg zwischen Müll- und Schrotthalden»(24). In questo paesaggio è presente anche un giovane, il quale senza ragioni apparenti si scaglia contro Müller. I due ingaggiano una lotta la cui descrizione sembra fondere un'icona ricorrente del teatro mülleriano, il *Duello* di Goya, una delle pitture della Quinta del Sordo,(25) con la dinamica dell'omicidio di Pasolini: il giovane del testo utilizza come arma proprio un *abgebrochenes Brett*, un'asse rotta, quella 'tavola'(26) con cui Pelosi avrebbe colpito Pasolini:

Er hebt ein abgebrochenes Brett vom Boden auf, es kann eine Zaunlatte sein, und schwingt es über seinem Kopf. Dabei führer in dem aufspritzenden Schlamm einen wilden Tanz auf. Dann erstarrt er für Sekunden [...] holt weit aus und schlägt plötzlich zu. Ich kann den Schlag abwehren, aber ein Nagel, der aus dem Brett heraussteht, reißt mir die Handfläche auf.(27)

Nel testo Müller uccide il giovane, il quale, da morto, continua a seguirlo: «ich drehe mich um und sehe meinen Toten auf Händen und Knien hinter mir herkriechen, sein Gesicht eine Maske aus Blut und Schlamm»(28). Nonostante questa immagine ricordi esplicitamente la foto di Pasolini morto, stampata come visto anche nella «Drucksache», l'identificazione del giovane del testo con il poeta italiano appare poco plausibile. Al contrario, sembra possibile ipotizzare che, sebbene con esito opposto (qui è il giovane a essere ucciso), lo scontro tra Müller e il giovane venga a coincidere proprio con quello tra Pasolini e Pelosi, sia quindi da leggere quale schema del particolare nodo tematico a cui abbiamo accennato, in cui l'«identificazione» tra Müller e Pasolini si situa nel contesto della questione del fallimento dell'intellettuale e del rapporto conflittuale tra padri e figli. Aggiunge infatti Müller:

In meinen Kopf setzt sich ein wirrer Gedanke fest und geht als Schmerz durch meine Adern: sein Haß war der Haß eines Sohnes, der in dieser Welt den Vätern zusteht, gekreuzigt werden deine Söhne.(29)

Sia che si tratti di Alì dagli occhi azzurri, proiezione delle speranze rivoluzionarie in un futuro da cui i padri fanno di dover essere esclusi, che del figlio di *Traumtext*, in entrambi i casi i due giovani sono il simbolo di una rottura generazionale con il mondo dei padri che coincide con una precisa cesura storica. È su questa doppia opposizione – padri/figli e morte/utopia – che si costituisce, nelle sue diverse varianti, il rapporto tra Müller e Pasolini che segna l'ultima produzione del drammaturgo tedesco, in una continua tensione tra la registrazione di una 'fine' (personale e politica) e una proiezione utopico-palingenetica trasferita nel mondo dei figli, dal quale egli è però irrevocabilmente escluso.(30)

Nella poesia *Notiz 409*, come abbiamo già visto, Müller mette in relazione l'omicidio di Pasolini con la propria morte imminente, in un nero *finis* che pare non lasciare spazio a uscite di sicurezza. Ma anche in questo caso sembra introdursi nella poesia un elemento escatologico che fa balenare una diversa prospettiva. Kammerer ricorda(31) che il numero 409 corrisponde a quello della camera d'ospedale in cui si trovava Müller all'epoca della stesura del testo. Ma per il discorso sviluppato fino a questo punto ci sembra interessante evidenziare un'altra realtà che filtra, verosimilmente in modo del tutto casuale, dal titolo della poesia: il numero 409 potrebbe infatti ricordare un autobus di Roma citato da Pasolini proprio nell'*avvertenza* posta ad epigrafe di *Alì dagli occhi azzurri* del 1965, tradotta in parte nella «Drucksache», quindi nota a Müller. Il 409 diventa così il 'veicolo', nel senso concreto del termine, di un'ultima visione:

I Persiani si ammassano alle frontiere. Ma milioni di essi sono già pacificamente immigrati, sono qui, al capolinea del 12, del 13, del 409, dei tranvetti della Stefer. Che bei Persiani! Dio li ha appena sbazzati in gioventù, come i mussulmani o gli indù: hanno i lineamenti corti degli animali, gli zigomi duri, i nasetti schiacciati o all'insù, le ciglia lunghe lunghe, i capelli riccetti. Il loro capo si chiama: Alì dagli Occhi Azzurri.(32)

## NOTE

(1) Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin*, in: H. M., *Die Stücke 2*, Frankfurt am Main 2001. ([...] E adesso / Ho murato i capitalisti / Un mattone un po' di cemento. Se tu avessi ancora gli occhi / Potresti vedere attraverso le mie mani sfolgorare / Le bandiere rosse sopra il Reno e la Ruhr. [...] posso vederle senza occhi – Compagno. / Le bandiere rosse – sopra il Reno e la Ruhr.)

(2) «Dove sono le armi? Non ritornano / I vecchi giorni, lo so, ogni aprile / rosso, di gioventù, è passato. / Solo un *sogno*, di gioia, può aprire / una stagione di dolore armato.» Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano 1976, p. 211.

(3) Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Milano 2001, p. 758. E si veda anche il sogno di Julian in *Porcile*: «Alle volte, tutti questi contadini li sogno. Ma per una buffa illogicità della coscienza, / anziché vederli inoffensivi ed elegiaci, / stupidi e infidi, come sono, li vedo come eroi. / In testa c'è il Maracchione, divenuto rivoluzionario. / E dietro tutti gli altri, assiepati, con cartelli e bandiere rosse sventolanti. [...] Si è levato un vento, dal profondo della Germania, / come da una terra di morti: così che bandiere e stracci / palpitano schioccando come vele. Vengono avanti / e niente potrebbe arrestarli.» Ivi, p. 625.

(4) Le tappe della ricezione di Pier Paolo Pasolini da parte di Müller, che intendiamo ripercorrere in questo intervento al fine di proporre alcuni spunti interpretativi, sono state ricordate da Peter Kammerer, in particolare nel volume Heiner Müller, *L'invenzione del silenzio. Poesie, testi, materiali dopo l'Ottantanove*, progetto a cura di Peter Kammerer, Milano 1996.

(5) Roland H. Wiegenstein, *Analogien allerorten. Eine Séance zum 65. Geburtstag von Heiner Müller*, in «Frankfurter Rundschau», 11.1.1994.

(6) *Il corpo del testo. Intervista a Stanislas Nordey*, in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Milano 2001, p. XLI.

(7) Sulle ragioni di questo successo cfr. Patrizio Collini, *Il consumo di Pasolini in Germania*, in «Belfagor», anno XXXVIII, 1983, pp. 231-238.

(8) Rimandiamo alla bibliografia di Thomas Blume, *Pier Paolo Pasolini. Bibliographie. 1963-1994*, Essen 1994.

(9) All'interno dell'antologia *Italienische Lyrik des 20. Jahrhundert*, a cura di Christine Wolter, Berlino-



Weimar 1971.

(10) Cfr. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3*, Frankfurt am Main 1994, p. 77.

(11) Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 3*, Frankfurt am Main 1994, p. 131 («Credo che i problemi e i conflitti della maggioranza della popolazione qui possano essere oggetto interessante per la prosa, per il cinema, la televisione, o cose del genere, ma non per il teatro. Ciò dipende naturalmente dal fatto che non esiste più la politica perché non esiste più un nemico»).

(12) La traduzione di *Profezia* è quella – improvvisata per l'occasione – di Peter Kammerer (il convegno è stato registrato su nastro: *Walter Benjamin e il Moderno; convegno internazionale, Roma 13-15/11/1991*, Roma, Goethe Institut, 7 bobine).

(13) Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 97.

(14) *Profezia*, trad. di Thomas Martin, in «Sinn und Form», 2, 1993, pp. 230-236.

(15) L'evidente contrasto tra le due dizioni è stato rilevato da tutti i recensori come fatto saliente della serata. Si veda ad esempio la recensione di Arno Widmann sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (11.1.1994): «Appena [Laura Betti] ha cominciato a leggere le poesie è stato chiaro a tutti che qui stava parlando l'«anti-Müller»».

(16) Il testo del *Fragment an den Tod* (*Frammento alla morte*, da *La religione del mio tempo*, 1961) era tratto dall'antologia Pier Paolo Pasolini, *Unter freiem Himmel*, traduzione di Toni e Sabine Kienlechner, Berlin 1982. Cfr. su questa edizione il giudizio di Karsten Witte che parla criticamente di una «traduzione spesso eccessivamente poetizzata» («oft überhöht poetisierten Übertragung») (K.W., *Die Körper des Ketzers*, Berlin 1998, p. 47).

(17) Pier Paolo Pasolini, *Fragment an den Tod*, in «Drucksache», 11, 1995, pp. 470-471. I passi citati corrispondono rispettivamente ai seguenti versi di Pasolini: «ho camminato alla luce della storia» e «l'esaurimento mi inaridisce, ma / non mi ha» (Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano 1976, p. 157 e p. 158).

(18) Heiner Müller, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1998, p. 319.

(19) La scena dell'omicidio di Pasolini è stata assunta anche da altri autori di lingua tedesca a nodo di riflessione artistica e rielaborazione poetica. Ricordiamo qui in particolare la versione della morte di Pasolini – con altre valenze rispetto a quelle mülleriane – di Peter Waterhouse nel poema *Blumen* del 1993 (cfr. l'edizione italiana: *Fiori*, a cura di Camilla Miglio, Roma 1998, pp. 21-22).

(20) «*Mich interessiert der Fall Althusser...*». *Gesprächsprotokoll*, in *Heiner Müller Material*, p. 25. («Il caso Althusser mi interessa come materiale, non come fenomeno. Althusser mi interessa come mi interessa Pasolini, il caso Pasolini, oppure, e questo potrebbe a prima vista apparire strano, il caso Gründgens – il fallimento di intellettuali in determinate fasi storiche, il fallimento forse necessario degli intellettuali [...] Per me si tratta sempre di Amleto, la figura che ormai da molto tempo mi interessa maggiormente.»)

(21) Heiner Müller, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main 1998, p. 320 («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»).

(22) *Ibidem* («La morte è l'ultima avventura / Ritorno fuori di me / Un giorno d'ottobre sotto la pioggia violenta»).

(23) Superfluo ricordare il ruolo fondamentale che la tematica del rapporto tra padri e figli occupa nell'opera teatrale di Pasolini.

(24) «Poi un'altra realtà mi cattura. Mi trovo in uno stretto sentiero tra discariche di rifiuti e rottami». Le citazioni da *Traumtext. Die Nacht der Regisseure* sono tratte da Heiner Müller, *Die Prosa*, Frankfurt am Main 1999, pp. 136-140.

(25) «*Der Schlamm saugt an meinen Schuhn*» («Il fango risucchia le mie scarpe»): il particolare dell'affondare nel fango, nella descrizione di una lotta violenta tra due persone, rimanda immediatamente al quadro goyesco che Müller aveva utilizzato per una sua messa in scena del dramma

*Lohndrucker* e che rappresenta una sorta di immagine archetipica del suo teatro. Cfr. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt am Main 1990, p. 143.

(26) Cfr. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Firenze 1995, p. 22.

(27) «Solleva dal terreno un'asse rotta, potrebbe essere l'asse di uno steccato, e la rotea sopra la testa, facendo una danza selvaggia nel fango che schizza. Poi per alcuni secondi resta immobile [...], solleva il braccio e improvvisamente colpisce. Riesco a parare il colpo, ma un chiodo che fuoriesce dall'asse mi lacera il palmo della mano».

(28) «Mi volto e vedo il mio morto strisciare dietro a me su mani e ginocchia, il suo viso una maschera di sangue e fango».

(29) «Nella mia testa si introduce un pensiero confuso e passa come un dolore attraverso le mie vene: il suo odio era l'odio di un figlio, l'odio che in questo mondo spetta ai padri, crocifissi saranno i tuoi figli».

(30) Anche il tema dei 'figli' è legato per Müller ad un avvenimento personale: nel 1992 il drammaturgo diventa infatti padre. La figlia, nata dal rapporto con Brigitte Maria Mayer, si chiama Anna.

(31) Heiner Müller, *L'invenzione del silenzio*, cit. p. 124.

(32) Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Milano 1989, p. 515.