

Nikolaus Müller-Schöll

## Spartakus Lessing

### Annotazioni di Heiner Müller sull'origine del teatro nazionale tedesco\*<sup>1</sup>

ABSTRACT: Through the analysis of one of Heiner Müller's most enigmatic plays, the essay aims to show how the great German writer developed a radically critical reading of the history of modern German literature and culture. The failure of Lessing's project to compose a tragedy on Spartacus means the interruption of an alternative line of German literature, in which those who were excluded from the official tradition imposed by the dominant culture could have found a voice.

Keywords: Heiner Müller, Lessing, Spartacus, Benjamin, German theatre.

#### 1. Un dramma sulle ragioni e sui limiti del teatro nazionale tedesco nel XVIII secolo

Il dramma di Heiner Müller *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (*Vita di Gundling Federico di Prussia sonno sogno grido di Lessing*)<sup>2</sup> fu composto nel 1976. Uscì nella DDR nel 1977 e fu messo in scena per la prima volta a Francoforte sul Meno nel 1979. Fino ad oggi uomini di teatro, studiosi e lettori continuano a confrontarsi con questo dramma impressionante e misterioso tanto dal punto di vista contenutistico quanto da quello formale, sul quale non è semplice dire qualcosa<sup>3</sup>: nove scene, quattro blocchi tematici, dei quali tre sono indicati nel titolo e segnalati da un nome – quello dell'intellettuale Gundling, di Federico, chiamato in aggiunta “il Grande”, di Lessing – mentre l'ultimo, Kleist, compare solo nel testo. Ad un primo sguardo, il tratto comune è la Prussia, il rapporto, difficile da tutti i punti di vista, dello stato e del suo dominatore, considerato in maniera emblematica, con gli intellettuali e gli artisti. Si può considerare il dramma nel contesto dei diversi tentativi presenti nei lavori di Heiner Müller di analizzare le radici del socialismo della DDR. O lo si può analizzare nell'ottica dello specifico confronto di Müller con quella che, in riferimento a Marx e a Brecht, viene definita “deutsche Misere” – quella lunga sequenza di rivolte e rivoluzioni tedesche fallite, che vanno dalla guerra dei contadini, alla mancata rivoluzione borghese del XVIII secolo, fino alla rivoluzione del 1848 e al fallimento della rivoluzione proletaria in Germania nel XX secolo.

---

• Traduzione dal tedesco di Gianluca Miglino.

<sup>1</sup> Una versione ridotta di questo saggio è apparsa in „Sophia-Universität: Beiträge zur deutschen Literatur”, n. 44, Tokyo 2007.

<sup>2</sup> Cfr. Müller, 2001a. Per le differenti edizioni dei testi di Heiner Müller e la relativa politica editoriale cfr. Hahn, 2004.

<sup>3</sup> Sulla ricezione, cfr. la bibliografia in Lehmann, Primavesi, 2005, pp. 491-492 e Schmidt, Vaßen, 1993-1996. Cfr. anche la raccolta, peraltro piuttosto aneddotica, di testi e materiali sul dramma in Storch, Ruschkowski, 2007.

Al tempo stesso, esso è vicino alle coeve ricerche genealogiche di Michel Foucault, alla produzione di ordini sperimentali in cui si costituiscono complessi di problemi che è possibile leggere e analizzare ed elaborare all'interno di questa costruzione<sup>4</sup>. Il dramma riprende da più punti di vista il rapporto, in seguito messo in scena in modo differente in *Quartett*, tra sessualità sedicente privata e politica pubblica – illumina manifestazioni in parte private, in parte pubbliche, di sadomasochismo, di omosessualità deviata o sublimata, di soddisfazione di desideri repressi e della loro compensazione attraverso l'odio per la felicità degli altri. Non ultimo, e questo riguarda soprattutto la scena finale del dramma (cfr. Müller, 2001a, pp. 27-29), che sarà analizzata di seguito nei particolari, la *Vita di Gundling* è un dramma sui principi e i limiti del teatro e della letteratura in Germania nell'epoca di un illuminismo limitato e insufficientemente illuminato riguardo a se stesso, per il quale nel dramma il nome di Lessing sta, così mi sembra, come *pars pro toto*<sup>5</sup>. Quest'analisi dei principi e dei limiti è innanzitutto *presentata*, in modo tale che il modello di Lessing, attraverso i gesti, ovvero attraverso riferimenti impliciti presenti nel testo, si trova in contrasto con altri modelli teatrali e, in un certo senso, con l'Altro di questo modello teatrale: l'autorappresentazione di Lessing come una figura di un dramma didattico di Brecht ("Io sono il maestro...")<sup>6</sup> e il discorso sull' "essere d'accordo" con la propria morte (cfr. Müller, 2001a, p. 27)<sup>7</sup> rimanda al Brecht della fine degli anni Venti, l'evocazione di Lautréamont, ovvero di Maldoror, dei surrealisti<sup>8</sup>, la citazione dai Pink Floyd (cfr. Müller, 2001a, p. 28), il riferimento alla cultura pop degli anni Settanta, l'indicazione di regia, apposta in seguito, che rimanda a pratiche teatrali che perseguono il principio della *simultaneità*. Questi rinvii ad altri modelli sarebbero rimasti sicuramente una forma insoddisfacente, perché esteriore, di critica, se la scena non avesse contenuto il tentativo di dissepellire l'altro illuminismo, l'altro Lessing, ovvero Lessing in quanto altro rispetto al classico nobilitato dallo stato, dall'accademia e dalla pratica teatrale, insieme alla tradizione che da questo altro Lessing discende, un tentativo, questo, che si potrebbe caratterizzare nel modo migliore con il concetto benjaminiano di *critica che salva*<sup>9</sup>. Questo è l'aspetto su cui mi concentrerò di seguito.

<sup>4</sup> Per questo riferimento alla *Vita di Gundling*, ricorrente nella letteratura critica su Müller, cfr. Müller, 1992, pp. 268-272, in part. pp. 270-272. Cfr. anche Jourdeuil, 2005.

<sup>5</sup> Cfr. in relazione a ciò anche l'osservazione di Heiner Müller: "Nel contesto della storia della letteratura e del teatro Lessing ha una funzione paragonabile a quella di Brecht. Egli si trova alla fine di un periodo e ne anticipa uno nuovo. È una sorta di spartiacque [...]" (citato da Storch, Ruschkowski, 2007, p. 288).

<sup>6</sup> Cfr. Brecht, 1963. Come si può verificare in questa edizione, la frase è tratta da Brecht da una delle sue fonti, ovvero dalla traduzione di Elisabeth Hauptmann della versione inglese dell'opera giapponese di teatro-No *Taniko*.

<sup>7</sup> Sul concetto, molto discusso, di "accordo" cfr. Müller-Schöll, 2004.

<sup>8</sup> È possibile che Müller si sia confrontato con Lautréamont e con i cosiddetti scrittori neri della borghesia attraverso la mediazione di Walter Benjamin e dei suoi scritti sul surrealismo: cfr. Benjamin, 2010, in part. p. 209. Tracce di una lettura di questo testo ricorrono anche in altre opere teatrali a cui Müller stava lavorando in questa fase, come ad esempio in *Der Auftrag* o nella *Hamletmaschine*.

<sup>9</sup> Sul concetto di "critica che salva" cfr. Benjamin, 2006. Cfr. anche Habermas, 1980.

## 2. SONNO SOGNO GRIDO DI LESSING

All'interno del dramma la scena dedicata a Lessing è eccezionale da più di un punto di vista: essa costituisce sicuramente un dramma nel dramma, ed è divisa in tre parti collegate fra loro, anche se distinte e definibili in modo preciso. Ognuna di queste parti inizia con una scritta in stampatello definita "Proiezione" (Müller, 2001a, p. 27), scritta che da un lato si differenzia da ciò che segue come il titolo di una scena o come una di quelle dettagliate descrizioni di scena di ascendenza barocca riprese da Brecht<sup>10</sup>, dall'altro però anticipa ciò che avverrà.

La scritta in stampatello rimanda alla più evidente caratteristica esteriore della scena: essa è una stratificazione di differenti fenomeni testuali che ci viene incontro appunto come proiezione, parola, scrittura, recitazione, citazione. Già dall'inizio sono posti i termini del conflitto tra vedere e udire, scrittura e parola, testo e recitazione, recitazione e sue premesse (coloro che lavorano sulla e alla scena), attore e compito dell'attore (l'attore "legge"), attore, ovvero lettore, e ruolo. L'attore legge: "Il mio nome è Gotthold Ephraim Lessing" (Müller, 2001a, p. 27), rappresenta cioè l'identità assunta attraverso il pronome personale come risultato di una complessa operazione che si verifica in un atto di lettura che non potrà mai essere separato da ciò che ne discende, da ciò che da esso prende le mosse. Egli non entra in scena in quanto carattere, e neanche in quanto attore, non possiede alcun nome, ovvero, lo porta solamente, lo presenta, ma non lo possiede. A parlare qui cioè non è Lessing, e neanche uno che rappresenta Lessing, paragonabile con l'"attore Amleto" della *Hamletmaschine*<sup>11</sup>, quanto piuttosto uno che legge il testo dell'attore che impersona Lessing e che, leggendo, presumibilmente parla. La distanza che il teatro brechtiano voleva stabilire tra l'attore e il suo ruolo diviene qui una distanza estesa ed allargata tra i diversi elementi che in ultima istanza devono concorrere alla creazione di una scena – fornendo in ogni caso però sempre solo una delle tante possibili realizzazioni di ciò che è presente nella multiforme, o forse meglio, nell'ambigua forma del testo.

Ciò che rende difficile parlare o scrivere su questa scena di Müller – così come sull'intera opera in questione – fino a rendere l'operazione quasi impossibile, è l'inaudita autonomizzazione di ascendenza barocca di parola, frase, scrittura e scena che qui si verifica. Le possibilità di sintesi che si offrono vengono di nuovo dissolte nel momento seguente dalla stessa forza legante che le tiene insieme. Ovviamente si potrebbe tranquillamente leggere la citazione di Leisewitz, contemporaneo di Lessing e carattere ribelle, sull'incapacità di dormire di quest'ultimo come indicazione per questa scena e per le seguenti,

<sup>10</sup> In particolare, dai paratesti che si trovano nella prima variante della *Mahagonny-Oper* (cfr. Brecht, 1929).

<sup>11</sup> Cfr. Müller, 2001b.

interpretandole quindi come scene su sonno, sogno e grido di Lessing<sup>12</sup>, ma in tal modo nulla impedirebbe di ritrovare sonno, sogno e grido in quanto condizioni simultanee in ognuna delle scene. Qui, come in tanti altri luoghi, dalla “Surfdramaturgie”<sup>13</sup> di Heiner Müller, dal passaggio senza soluzione di continuità da una cresta dell’onda all’altra – o, detto in modo meno poetico, dall’una estremità all’altra di una sequenza interrotta – emerge un numero in definitiva illimitato di possibilità prima della lettura, poi dell’interpretazione e della messinscena.

Lo stesso Heiner Müller fornisce una proposta interpretativa per le tre scene, quando, nella sua “Nota” al dramma, parla di un “trittico”<sup>14</sup>, cioè di un polittico d’altare composto da tre parti, e, al tempo stesso, distingue un Lessing 1, 2 e 3, accennando al fatto che non si ha tanto a che fare con la stessa persona o con un carattere visto in tre situazioni differenti, quanto piuttosto con tre istanze che si trovano in un conflitto potenziale tra di loro, con tre “atteggiamenti”, come si potrebbe dire usando un concetto brechtiano, tre fasci di gesti. Essi sono paragonabili ai diversi elementi costitutivi dell’allegoria – *Inscriptio*, *Emblema* e *Subscriptio* – che possono convergere, ma anche divergere. Un’ulteriore associazione, che sorge spontanea visti i complessi tematici in questione, potrebbe essere anche la scissione del soggetto, e la relativa disposizione conflittuale, enucleata da Lacan e pensata sempre come immaginaria, simbolica e reale al tempo stesso, o che appare e scompare nel conflitto tra questi piani. In questo caso si potrebbe forse dire che noi otteniamo un’immagine analogamente convenzionale di Lessing nei *topoi*, comunque rielaborati e modificati, della critica contemporanea su questo autore, *topoi* che qui vengono messi in bocca ad un “io” che si autodefinisce come Lessing, a cui si collega una scena in cui Lessing è un’apparizione teatrale (con un nome visibile sul costume e quindi chiaramente identificata con Lessing) accanto a quelle di Nathan ed Emilia, e infine una scena che si allontana dal Lessing noto per muovere alla ricerca delle tracce di un altro Lessing che non si manifesta più come linguaggio o immagine, ma piuttosto come una mancanza di linguaggio e di immagine e, al tempo stesso, come ricerca o invocazione di essi.

Proprio in relazione alle diverse difficoltà che nascono usando modalità di lettura tradizionale – in un certo senso si potrebbe definire la scrittura stessa di Müller come una rivoluzione della lettura – può essere sensato chiedersi prima di tutto cosa è possibile leggere nel testo così come esso è strutturato.

---

<sup>12</sup> Cfr. Müller, 2001a, p. 27. Un’interpretazione analoga è suggerita da un appunto che si trova nei manoscritti del dramma: “Il sonno di Lessing – tutti i sogni che possono venire nel sonno” (cfr. il foglio del manoscritto 3394 D. Hamlets / H i Wittenberg, che si trova nello Heiner Müller-Archiv della Akademie der Künste di Berlino. Le pagine dei manoscritti conservati in questo archivio saranno citate d’ora in poi con la sigla HMA, seguita dal numero d’archivio e dalla prima riga in alto a sinistra).

<sup>13</sup> Questa definizione è stata data da uno studente di Heiner Müller a San Diego. Cfr. Müller, 1992, p. 286.

<sup>14</sup> La nota di Müller non è presente nella traduzione italiana. Cfr. il testo originale: H. Müller, *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI. EIN GREUELMÄRCHEN*, in Id., *Herzstück*, Berlin, Rotbuch, 1983, pp. 9-40, qui p. 9.

Nella prima delle tre scene si possono distinguere più complessi tematici che emergono nella cornice del discorso che inizia con il titolo “Il mio nome è” (Müller, 2001a, p. 27):

- *L'autore Lessing*, che, nel momento in cui viene rappresentato, ha la stessa età dell'autore Heiner Müller nell'anno della stesura del dramma, cioè, 47 anni. Questa affinità, che è difficile considerare come un puro caso, dal momento che nel testo non vi sono ulteriori motivazioni per essa, rinvia ad una specificità del testo, in particolare se lo si legge nel contesto di Foucault e della distruzione della fotografia dell'autore che avviene nella *Hamletmaschine*, pubblicata un anno dopo e concepita nello stesso periodo: nel momento della morte conclamata dell'autore, della sua scomparsa o del suo smascheramento come istanza d'ordine, effetto testuale o “oltre” fantasmatico e metafisico<sup>15</sup>, lo sguardo di Müller nel suo confronto con Lessing – e i manoscritti confermano questa tesi – si concentra meno sulla sua scrittura e sui problemi e le questioni immanenti ai testi, e più sulla sua vita – il breve matrimonio e il commento laconico sulla morte della moglie, la figlia adottiva che governa la casa, l'attività subalterna di bibliotecario, il suo sonno senza sogni. Il conglomerato di aneddoti che ne emerge, a partire dai quali, come suggeriscono i biografi, è possibile costruire la storia di una vita, sparisce tuttavia nel gioco di relazioni degli scritti e diviene sempre più vago in seguito alla sovrapposizione con il Lessing fantasticato da Müller, i cui tratti si sovrappongono a loro volta a quelli della biografia dello stesso Müller.

- *La storia della vita di Heiner Müller* viene inserita nel testo soprattutto attraverso un'autocitazione tratta da *Todesanzeige (Annuncio mortuario)*<sup>16</sup>, che a sua volta descrive innanzitutto il suicidio della sua prima moglie Inge Müller, ma che, ad un'analisi più ravvicinata, si dimostra essere il rispecchiamento di una serie di temi del monologo di Lessing contenuto della prima scena in esperienze biografiche dello stesso Müller: dall'attività di scrittura teatrale, al sogno di un teatro in Germania, alla riflessione pubblica sull'esperienza dell'avvento di nuove epoche storiche, che Müller aveva fatto dopo il 1933 nella Germania nazionalsocialista e, di nuovo, nella DDR, fino all'esperienza del soffocamento causato dal successo e dalla glorificazione – la scena di Lessing rinvia anche all'onorificenza del premio Lessing, conferito a Müller nel 1977.

- *L'immagine opposta* di Brecht attraverso i motivi già citati dell'autorappresentazione, della dottrina della morte e dell'accordo, ma anche attraverso un grande numero di gesti brechtiani, che, in quel momento, erano già diventati propri dello stesso Müller, tanto da non essere neanche notati come riferimenti: la letterarizzazione del testo teatrale attraverso titoli proiettati sulla scena, i tagli e i salti nel testo, la ripresa di modalità di scrittura e forme teatrali barocche o premoderne, in particolare di codici cristiani, il

<sup>15</sup> Cfr. in particolare Foucault, 2004. La traduzione tedesca di questo testo è uscita nel 1974.

<sup>16</sup> Cfr. Müller, 2001a, p. 27; Müller, 1977, pp. 31-34.

riferimento agli interludi dello Schweyk brechtiano, definiti dallo stesso Brecht come “Gruselmärchen”<sup>17</sup> (fiaba inquietante), ai quali Müller fa forse cenno usando la definizione di “Greuelmärchen” (fiaba dell’orrore) (Müller, 2001a, p. 7) e così via.

- Il *XVIII secolo*: l’elenco dei tratti fondamentali della vita di Lessing contiene una sorta di sintesi di questo secolo, il secolo in cui, come in una sorta di “cerniera epocale” (cfr. Koselleck, 1972), hanno preso inizio la modernità, la Germania e il suo teatro nazionale, il “progetto”, l’idea di un *telos* della storia universale, che qui vengono contemplati prima del loro declino al tempo stesso con freddezza e compassione. Per quel che riguarda altri punti, che qui non possono essere sviluppati, vanno citati almeno: la *sofferenza* dell’intellettuale a causa della *sua professione umiliante*, le *donne* e il non rapporto del drammaturgo con esse, la *dimenticanza* e il *dibattito*.

La seconda parte della scena dedicata a Lessing amplia questa molteplicità di temi con il conflitto di mondi e di tempi, la simultaneità del diciottesimo secolo di Lessing e gli Stati Uniti di un’epoca della fine. Analogamente a quanto accade in *Quartett*, in cui, come da indicazioni sceniche, l’azione si svolge in un salotto del periodo anteriore alla rivoluzione francese e, al tempo stesso, in un bunker posteriore alla terza guerra mondiale<sup>18</sup>, Müller costruisce qui come punto d’incontro tra “L’ULTIMO PRESIDENTE DEGLI USA” (Müller, 2001a, p. 28) e Lessing un non-luogo diverso dal luogo in cui si svolge la sua scena fittizia, e un tempo analogo. Come la *Hamletmaschine*, anche questa scena contiene un rinvio ad un’altra epoca, che non è più quella degli uomini, ma che è l’era delle macchine. E a tutte e tre le opere drammatiche – così come ad una serie di molte altre – è comune un ordinamento temporale sdoppiato: ad una rappresentazione del tempo che, sebbene frammentata da molti punti di vista, è ancora quella concepita nel XVIII secolo e determina ancor oggi la rappresentazione quotidiana del mondo, viene contrapposta quella di un tempo altro, o di un altro dal tempo, come avviene nel modo più evidente nel passo finale di questa scena, composto di un montaggio di *topoi*<sup>19</sup>. Tra i due passi in stampatello, che segnano l’inizio e la fine della scena, si trovano, incorniciate da indicazioni sceniche, due citazioni – dall’*Emilia Galotti* e da *Nathan il saggio* – che devono essere “recitate” simultaneamente: la richiesta della figlia di avere un coltello e l’ammonimento di Lessing alla tolleranza<sup>20</sup>. Inserita in una messinscena inconciliabile con qualsiasi concezione teatrale tradizionale, alla tradizione teatrale viene qui assegnato un ruolo ben preciso: essa diventa citazione che, simile ad un quadro nel quadro, rende presente un passato. Questo passaggio esemplifica in modo perfetto quanto Müller dice a proposito del proprio modo di

<sup>17</sup> Cfr. Brecht, 1969, p. 171.

<sup>18</sup> Cfr. Müller, 2000a.

<sup>19</sup> Sulla concezione del tempo in Heiner Müller cfr. Müller-Schöll, 2005, pp. 144-157.

<sup>20</sup> Cfr. Müller, 2001a, p. 28.

scrivere, paragonandolo ai romanzi a collage di Max Ernst<sup>21</sup>: nel bel mezzo di un testo impossibile da comprendere, recitare e inscenare all'interno di una convenzione e di una tradizione teatrale nota, compare la citazione degli inizi di una tradizione teatrale tedesca classica o canonica nel senso più ampio del termine, e, anche sulla base del fatto che, come è scritto ben due volte, essa deve essere *recitata*, il suo effetto è non meno straniante di quanto non lo sia la cornice in cui si trova.

Questa scena, o meglio, questa parte della scena, viene da Müller elaborata, variata e montata in modo sempre differente in numerosi manoscritti, che contengono a lato ulteriori commenti, spiegazioni, sottolineature – Nathan come “vecchio pazzo che non vuole accettare Auschwitz”, “Nathan ad Auschwitz”<sup>22</sup>, Lessing al posto di Nathan come padre incestuoso, che scambia la maschera con la figlia, scena commentata dalle frasi “young girl (child) fucks old man destruction of future (represented by young ones)”<sup>23</sup>. Ciò che viene così sviluppato però non è – o non è più – leggibile nel testo del dramma. Manca, ovvero, si è spostato come possibile lettura – come lettura solamente possibile – nella successione paratattica dei tre verbi “spogliare”, “abbracciare”, “uccidere” (cfr. Müller, 2001a, p. 28). Dall'altro lato ci sono però motivi in seguito non svolti come quello dei fanciulli-fiore con pistole automatiche<sup>24</sup>.

Seguendo questa scena attraverso i vari manoscritti, è possibile al tempo stesso osservare Müller durante le prove, e attraversare insieme a lui le diverse varianti di un motivo – quello dello scambio della maschera e dell'azione che ne discende, dello scambio dei sessi, dell'incesto, della distruzione del futuro, o di come si voglia cercare di tradurre in concetto ciò che qui veramente accade. E si può così constatare chiaramente come l'autore in queste varianti, attraversando una costellazione sempre riscritta e solo leggermente variata di frasi quasi del tutto uguali, riesca a pervenire poco a poco a quel laconismo che caratterizza i suoi testi al momento della loro pubblicazione: quel momento di estrema concentrazione e di altissima potenzialità semantica. Questa concentrazione emerge in tutta la sua chiarezza, *pars pro toto*, nella terza parte della scena, che segue a questa e che è anche la più breve, dal titolo *APOTHEOSE SPARTAKUS EIN FRAGMENT* (*APOTEOSI SPARTACUS UN FRAMMENTO*). La scena viene qui analizzata nel contesto di una serie di manoscritti contenuti nel convoluto 3394<sup>25</sup>.

### 3. *Excursus*: per la lettura dei manoscritti di Müller

A questo punto è necessario fare alcune osservazioni: i manoscritti rappresentano chiaramente varianti

<sup>21</sup> Cfr. Müller, 1992, p. 269.

<sup>22</sup> HMA 3394, Büsten der Klassiker.

<sup>23</sup> HMA 3394, Lessing + d. Inzest.

<sup>24</sup> Cfr. HMA 3394, sex.

<sup>25</sup> Cfr. HMA 3394, Lessings Schl. / Tr. / Schr.; HMA 3394, (Lessgs) Apotheose; HMA3394 + old testament; HMA 3394, engbrüstig – halb erstickt; HMA 3394 in diesem stehenden Sumpf; HMA 3394, Apotheose Looks.

della scena, in essi si trova sempre e di nuovo il riferimento all'urlo, a Spartaco, all'apoteosi, a Lessing, a cui viene sovrapposto nella sabbia un busto che lo raffigura. Come avviene di solito con i manoscritti di Müller, stabilire una datazione, o anche solo un ordine che renda possibile seguire una genesi testuale, risulta difficile, se non impossibile. Come accade osservando gli schizzi e i disegni di particolari che un pittore ha eseguito per un determinato quadro, dando uno sguardo agli appunti è *possibile* pensare di trovare una soluzione per comprendere ciò che nel testo compiuto rimane irrisolto, aporetico, conflittuale, o di trovare un sostegno per situare, spiegare e contestualizzare determinate parole o frasi emblematiche che compaiono nel testo pubblicato. Se per esempio leggiamo nella scena qualcosa come “sordo grido”, allora nei manoscritti troviamo diverse possibilità per una precisazione o addirittura un'interpretazione: così, un manoscritto di Müller rende da un lato possibile dire che si tratta di un grido privo di suono, emesso da qualcuno che è stato imbavagliato; dall'altro, si legge: “the dead cry / crying / on unfulfilled / promises of history etc.”<sup>26</sup> Qui viene allora prefigurato anche un grido dei morti fondato in una dimensione di filosofia della storia, quello stesso per cui si apre la bocca dell'angelo benjaminiano della storia<sup>27</sup>, su cui Müller, com'è noto, è ritornato più volte – in testi, riferimenti impliciti o espliciti, non da ultimo tutte quelle volte in cui parla della liberazione o della resurrezione dei morti, di “liberation of the dead”<sup>28</sup>. Allo stesso tempo la prossimità di grido e pianto sottolinea come in questo grido siano contenuti ira, lutto e compassione, sviluppando così le connotazioni del gridare. In un'altra pagina del manoscritto il grido viene associato, come avviene anche nel testo del dramma, all'attributo “sordo”, laddove però viene precisato che questo grido proviene dall' “interno della maschera / del busto”<sup>29</sup>. A ciò viene aggiunto, a distanza, più in fondo alla pagina, “sounds like song”<sup>30</sup>. Il busto, che era come un bavaglio, è qui divenuto imbavagliamento, repressione – ma al tempo stesso la scena diviene chiara solo se inserita in una seconda scena, se cioè gli elementi che devono poi andare a costituire il testo della terza si trasfondono senza soluzione di continuità in concatenazioni di motivi che in seguito riemergono nel secondo dramma o in un altro ancora, come ad esempio nella *Hamletmaschine*: i motivi della macchina, del cimitero di auto, di Charles Manson o di Lautréamont. In altri termini, qui abbiamo davanti ai nostri occhi il fatto che nel processo di scrittura tipico di Müller un testo si sviluppi a partire da un altro, ovvero che sia contenuto potenzialmente in esso. In un altro foglio del manoscritto compare un “cry”, un grido, come quello di “G. Bruno”, e Lessing compare nel contesto della controversia con Goeze<sup>31</sup>. Il grido può essere qui messo in relazione con la “tirata denigratoria” ivi citata, appare cioè come la concentrazione

<sup>26</sup> HMA 3394, Lessing Schl. / Tr. / Schr.

<sup>27</sup> Cfr. Benjamin, 2006, p. 487.

<sup>28</sup> Vedi ad esempio HMA 3394 (Lessings) Apotheose; HMA 3394 Apotheose looks.

<sup>29</sup> HMA 3394 Apotheose looks.

<sup>30</sup> HMA 3394 Apotheose looks.

<sup>31</sup> Cfr. HMA 3394, „engbrüstig – halb erstickt“.



poetica delle riuscite polemiche di Lessing, delle quali il lettore di oggi, che non ne conosce le premesse, percepisce solo l'elemento ironico e il furore polemico che caratterizzano la reazione di Lessing. Ancora in un'altra pagina il "cry" compare come riferimento tra parentesi e viene inserito nel contesto della distruzione della maschera di Lessing, con l'aggiunta: "perché essa è cresciuta (no face under m.)"<sup>32</sup> – il grido sembra qui essere come un correlato di un vuoto che sta al posto di ciò che ci si aspetterebbe come il vero volto, l'origine, la natura, l'autenticità, il vero Lessing. – Tutte queste pagine del manoscritto *potrebbero* allora avere come effetto la sensazione che, dopo la loro lettura, si sappia qualcosa di più. Ma si tratta solo di un'illusione, perché rimane il fatto che Müller parli, nel testo che pubblica, solo di un "grido sordo" che esce dal bronzo – senza ulteriori motivazioni, senza spiegazioni, senza che una cornice o un ulteriore elemento potenzino il senso.

Qualsiasi cosa si trasferisca nella lettura e nell'interpretazione del testo pubblicato dopo aver considerato il processo di scrittura, si tratta pur sempre di nulla di più e nulla di meno di un indizio da avvalorare per un'argomentazione che divenga testo, argomentazione che prende le mosse dal materiale pubblicato. Qualsiasi altra soluzione andrebbe nella direzione di una negazione di questo materiale nella specificità della sua struttura, sarebbe cioè un procedimento ermeneutico dubbio. La sua problematicità avrebbe a che fare soprattutto con la detronizzazione dell'autore e con la destoricizzazione del testo. Che è stato pubblicato in quella precisa forma e in quel preciso momento storico – con tutti i suoi errori e i suoi elementi contingenti (si pensi ad esempio alle due forme di Spartakus, scritto talvolta con la –k e talvolta con la –c). Da questo momento dell'apparizione del testo, non ulteriormente risolvibile, contingente ma non arbitrario, nascono le aporie dell'infinita lettura (che, se presa sul serio, non viene limitata neanche dalle istanze dell'autore, dell'intenzione, del contesto etc.), così come dall'inafferrabilità del momento singolare, nella sua singolarità tuttavia non ascrivibile ad una sequenza temporale, dell'autorializzazione.

Se bisogna quindi opporsi all'illusione di una migliore comprensione, si deve respingere anche l'atteggiamento opposto e complementare, come se, dalla considerazione dei manoscritti, non si potesse ricavare alcun elemento conoscitivo rilevante per la lettura del testo pubblicato. Questo atteggiamento viene spesso motivato con l'assunto che è possibile intraprendere una lettura anche senza nessun presupposto. Ma, nei fatti, non si dà mai un processo di lettura privo di presupposti. Sempre viene costituito o presupposto implicitamente un qualche contesto. I manoscritti, che non possono spiegare il testo pubblicato dove esso prevede intenzionalmente delle lacune, vanno considerati come testi che si nutrono delle stesse fonti, dello stesso interesse, degli stessi materiali del testo pubblicato, come elementi di un confronto potenzialmente più intenso con ciò che emerge nei testi pubblicati da Müller. La loro

---

<sup>32</sup> HMA 3394, Kopf zuschnüren mit Ärmeln v. Uniform.

non-pubblicazione in vita, così come la loro non distruzione prima e dopo la morte di Müller, sono entrambi elementi su cui riflettere. Essi impongono al lettore la questione su cosa significhi in generale leggere, dove questo processo inizi e abbia termine.

#### 4. La terza parte

Come terza parte dell'ultima scena della vita di Gundling ci si trova di fronte al seguente testo:

Proiezione

APOTEOSI SPARTACUS UN FRAMMENTO

*Sulla scena un mucchio di sabbia che ricopre un torso. Macchinisti travestiti da spettatori versano secchi e sacchi di sabbia sul mucchio, mentre dei camerieri riempiono la scena con busti di poeti e pensatori. Lessing scava nella sabbia, dissotterra una mano, un braccio. I camerieri, ora con elmetti protettivi, impongono a Lessing un busto di Lessing, che ricopre la testa e le spalle. Lessing, in ginocchio, fa inutili tentativi per liberarsi dal busto. Si sente il suo grido sordo sotto il bronzo. Applausi dei camerieri e dei macchinisti-spettatori (Müller, 2001a, p. 29).*

La terza parte pubblicata da Müller è, dopo quella su Kleist, la seconda scena muta del dramma. Si compone di soli tre elementi: "Proiezione", in scrittura normale; un'indicazione di regia per la scena muta e gestuale in corsivo; nel mezzo, in stampatello, "Apotheosi Spartacus un frammento". Nel titolo viene ripreso un sorprendente progetto di Lessing, il suo *Spartacus*, rimasto frammentario, che egli nomina una prima volta il 16 dicembre 1770 annunciandola come "tragedia antitirannica", poi una seconda nel 1771 – cioè prima ancora di rivolgersi all'elaborazione dell'*Emilia Galotti* – con la precisazione che il dramma sarà completato prima che ci sia un teatro nazionale in Germania<sup>33</sup>. Alcune pagine di riflessioni sul progetto e primi passaggi del testo, che Lessing probabilmente aveva scritto nel periodo delle lettere citate, vengono pubblicati per la prima volta nel 1786 nel "lascito teatrale" di Lessing<sup>34</sup>. Proprio nella lettera a Lichtenberg del 25 febbraio 1781 da cui Müller, all'inizio della prima parte dedicata a Lessing, trae la sorprendente citazione sul sonno privo di sogni di Lessing, l'amico di Lessing Leisewitz ipotizza che tra le carte del lascito di Lessing si possa trovare "forse qualcosa su Spartaco e Nerone"<sup>35</sup>. A prima vista sembra facile dire perché lo *Spartacus* di Lessing abbia suscitato l'interesse di Müller: il ribelle schiavo

<sup>33</sup> Cfr. Lessing, 1971, pp. 574-577 e il relativo commento, cui si fa qui riferimento (pp. 788-789). Che Müller conoscesse il progetto di Lessing lo si può desumere da una pagina del manoscritto (HMA 3394 Apotheose), in cui si legge: "trying to finish Spart." e "this is Spartacus \_ 1 Fragment"; cfr. anche HMA 3394 + old testament (Jakob), dove si legge: "Lessg. che lavora allo Spartacus".

<sup>34</sup> Cfr. Lessing, 1971, 788.

<sup>35</sup> Citato da Daunicht, 1971, p. 563. Cfr. il riferimento a questo libro in HMA 3402, HiB + UM.

romano di origine trace, che condusse la terza guerra degli schiavi e che con i suoi circa 60.000 seguaci sconfisse più volte truppe romane in differenti parti d'Italia prima di essere sconfitto da Crasso in Lucania, divenne a partire dall'11 novembre 1918 il santo patrono dell'ex ala sinistra estrema della SPD, che il 1 gennaio 1916 era stata costituita come "gruppo internazionale" da Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg e dall'autore della "leggenda lessinghiana" Franz Mehring contro la tregua interna decisa dalla SPD e che era intervenuta nella polemica politica appunto con le *Lettere di Spartaco*, pubblicate illegalmente. Il programma spartakista, scritto da Rosa Luxemburg, ipotizzava, a differenza della concezione bolscevica di Lenin, un comunismo democratico. Rivolta spartakista vengono inoltre definite le dimostrazioni di massa dei lavoratori berlinesi avvenute tra il 5 e il 6 gennaio 1919, represses brutalmente nel sangue dai corpi franchi, che assassinarono anche Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht. Come Müller dice in diverse interviste, con questo assassinio prese inizio il secolo della controrivoluzione, la tragedia di una rivoluzione non estesa, solamente russa, cioè, di una rivoluzione in un paese non ancora industrializzato. Impensabile che Müller, leggendo il nome Spartacus, non abbia subito avuto in mente questo contesto, questa associazione o questa connotazione, quella di un'altra tradizione del comunismo che, se si fosse affermata, forse avrebbe reso possibile un differente corso della storia, evitando le catastrofi del XX secolo.

Per comprendere il gesto dell'ultima scena del *Gundling*, in cui viene evocato il nome di Spartacus, può essere utile ricordare il giudizio di Rolf Hochhuth sul fatto che Lessing avesse intenzione di scrivere una tragedia su questo tema: "[...] uno 'Spartacus' inteso per così dire programmaticamente come dramma-fondatore del nostro classicismo avrebbe radicalmente modificato con due secoli di anticipo lo sguardo dell'intera nazione sulla storia, i suoi protagonisti e le sue vittime" (Hochhuth, 2000, p. 237). Quest'ipotesi è però indicativamente troppo generica: dimentica che la nascita di un teatro e di una letteratura classici tedeschi non può essere disgiunta dall'interruzione di altre tradizioni, per le quali andrebbero citati in parte gli stessi poeti, in parte altri, come Lenz, Klinger o lo stesso Leisewitz. Se Lessing non avesse scelto di scrivere l'*Emilia Galotti* e *Nathan* invece di *Spartacus*, difficilmente sarebbe diventato il Lessing in grado di fondare quella tradizione teatrale nazionale che, fino ad oggi, si è affermata contro altre concezioni del teatro, della nazione e della tradizione. La mia ipotesi, che ora svolgerò, è che questo è il nodo cruciale della scena finale del *Gundling*.

Chi legge gli appunti preparatori di Lessing per il dramma su Spartacus riconosce elementi noti della sua scrittura e del suo pensiero. Lessing fa riferimento alle classiche fonti latine, le reinterpreta però in maniera nuova rispetto alle categorie tipiche del XVIII secolo, dal momento che riflette su cosa possa significare il fatto che queste fonti sono da attribuire ai romani vincitori, cioè ai rappresentanti di quella società schiavista contro la quale Spartaco aveva preso le armi. In uno dei suoi manoscritti, Müller si chiede

coerentemente se il procedimento di Lessing non possa essere inteso come liberazione dei morti nel senso di Benjamin – come elaborazione del lutto operata andando sulle tracce della storia frammentaria degli oppressi rispetto alla storia continuativa degli oppressori<sup>36</sup>. Lessing annota come da una delle sue fonti, il resoconto di Lucio Anneo Floro, si possa “ricavare poco o nulla”, e aggiunge: “Egli parla dei miei eroi con un disprezzo che è quasi ridicolo” (Lessing, 1971, p. 574). Soppesando frase per frase quanto scrive Floro per argomentare il suo disprezzo verso il condottiero degli schiavi, Lessing interpreta i fatti tramandati in modo completamente differente. Come emerge dai suoi abbozzi, per lui è impensabile, come avviene ancora nella sua epoca, che gli schiavi siano, parafrasando Floro, “un secondo genere di esseri umani, quasi *secundum hominum genus*” (Lessing, 1971, p. 574)<sup>37</sup>. Come già per Bernard Joseph Saurin, autore nel 1760 della prima versione drammatica di questo soggetto<sup>38</sup>, per Lessing Spartaco è un eroe della libertà, e questo in un senso estremo, che va ben oltre le coordinate politiche del suo tempo: “Non dovrebbe un essere umano vergognarsi di un tipo di libertà che necessita di avere altri uomini come schiavi?” (Lessing, 1971, p. 576), fa dire Lessing al suo Spartacus. Se si considera più da vicino il modo in cui Lessing, nei pochi passi del testo conservati, fa entrare in scena il personaggio Spartacus, allora emerge chiaramente come al centro della sua ricostruzione dell’antico Spartaco vi sia la convinzione che egli sia l’incarnazione di ciò che viene definito *l’uomo naturale*:

Per gli dèi – per Dio! tu sei  
 Un uomo straordinario! questo sei, Spartacus!  
*Spartacus*: Guarda un po’, quanto andate oltre, voi Romani! tanto  
 Che dovete riconoscere in un essere umano semplice e genuino  
 Un uomo straordinario.  
 Sono molto orgoglioso; e tuttavia sono anche convinto  
 Di non essere un uomo migliore di quelli che la natura,  
 A centinaia – ogni giorno e ogni ora, dona a profusione (Lessing, 1971, p. 576).

Che questo “uomo naturale” di fatto non sia altro che un fenomeno storico del XVIII secolo<sup>39</sup>, lo si

<sup>36</sup> Cfr. HMA 3394, Lessing Schl. / Tr. / Schr. e HMA 3394 Apotheose looks

<sup>37</sup> Solo con l’illuminismo inizia nel XVIII secolo un movimento antischiavista. Nel 1792 la Danimarca vieta la schiavitù, nel 1807 è la volta della Gran Bretagna. Nel 1815 viene presa una decisione che coinvolge l’intera Europa. Nelle colonie caraibiche francesi la schiavitù viene abolita tra il 1794 e il 1848, in quelle di origine spagnola nella prima metà del XIX secolo, nell’impero coloniale britannico a partire dal 1833, nelle colonie danesi dal 1848, in quelle olandesi nel 1863 e in Brasile nel 1888 (cfr. *Meyers großes Taschenlexikon*, pp. 213-214). Non a caso Müller riprende la questione della schiavitù, che nei manoscritti del *Gundling* non viene sviluppata ulteriormente, poco dopo nello *Auftrag (La missione)*, dramma che ha già concepito e a cui forse sta persino già lavorando ai tempi del *Gundling*, come rivelano gli elenchi di opere in programma contenuti nei manoscritti. Cfr. Müller, 2000b.

<sup>38</sup> Sulla storia delle varianti dello *Spartacus* nel XVIII secolo vedi anche Fick, 2010, p. 332.

<sup>39</sup> Sull’idea-fantasma dell’uomo naturale nel XVIII secolo cfr. Derrida, 2012. Cfr. inoltre Heeg, 2000.

evince dai tratti che Lessing conferisce al suo antagonista Crasso: mentre Spartaco incarna gli ideali universalistici dell'illuminismo e, con gusto conforme all'epoca, assume il ruolo di eroe borghese<sup>40</sup> che in tragedie e drammi precedenti era riservato all'aristocrazia, Crasso si rivela essere l'aristocratico del XVIII secolo, laddove Lessing non si accontenta di raffigurare Crasso come schiavista e rappresentante dello Stato romano, ma lo tratteggia anche come uomo dissoluto, cioè come soggetto ripugnante nel senso dei valori della borghesia, perché traditore della cellula fondamentale dell'ordinamento borghese, della famiglia<sup>41</sup>: "Io mi invento che Crasso ha avuto una moglie originaria della Lucania da cui si è separato per sposare una donna più ricca. La prima moglie ha avuto da lui una figlia che ora è nelle mani di Spartacus" (Lessing, 1971, p. 575). Crasso viene d'altronde caratterizzato anche come individuo inaffidabile che non si attiene ai patti. La società schiavista del dramma è in altri termini la società feudale del XVIII secolo, e Spartacus è una variante di Nathan o di Tellheim. Ma al tempo stesso egli non è la stessa cosa, in lui rimane un resto antiborghese inassimilabile dall'universalismo del XVIII secolo, che per esempio è riconoscibile nel suo rifiuto di "filosofare" – "mi fa solo ridere" (Lessing, 1971, p. 576) – o nelle parole già citate sulla schiavitù. Nel bel mezzo della formazione di un teatro e di una letteratura borghesi egli è un essere affine a quei personaggi radicali che non rientrano nella cornice dei drammi conclusi da Lessing, come ad esempio lo Al Hafi di *Nathan il saggio*.

Ciò che si prefigura nel frammento dello *Spartacus* e nel personaggio solo abbozzato è da un lato la possibilità di un'altra letteratura e di un'altra storia del teatro, dall'altro lato anche l'accenno, rimasto come sepolto, di un altro da ogni storia che si concepisca semplicemente come tradizione di ciò che è tramandato, come un " frammento " non più riconducibile ad una storia compiuta<sup>42</sup>, un luogo vuoto e non colmabile che rinvia al silenzio degli schiavi di tutte le epoche che caratterizza le testimonianze tramandate. Il fatto che Lessing non abbia saputo né mettere in atto questo altro inizio, né assegnargli un posto nella letteratura e nel teatro classici, permette di comprendere perché Müller aggiunga all'appunto "liberation of the dead by L."<sup>43</sup>, contenuto in una pagina del manoscritto, un punto interrogativo, e renda lo stesso Lessing parte di un *tableau* finale assolutamente ambivalente<sup>44</sup>. Questo quadro mostra Lessing mentre dissotterra un torso di cui appaiono una mano e un braccio, traduce cioè la lettura controcorrente delle fonti su Lessing in uno scavo nella sabbia. Questo scavo viene interrotto, contrastato, impedito e

<sup>40</sup> Sulla figura dell'eroe borghese cfr. Schlaffer, 1981.

<sup>41</sup> Cfr. Aries, 1973 e Kittler, 1991.

<sup>42</sup> Per la differenza con il frammento romantico, che, in tutta la sua frammentarietà, rinvia sempre ad una totalità, cfr. Lacoue-Labarthe, Nancy, 1988, pp. 57-58.

<sup>43</sup> HMA 3394, *Apotheose looks*.

<sup>44</sup> La definizione di "quadro" (*Bild*) rinvia alla definizione, per Müller molto importante, di "immagine" (*Bild*) data da Benjamin nell'opera incompiuta sui *Passages*: "[...] immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. [...] Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini; e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio" (Benjamin, 2000, p. 516).

definitivamente chiuso prima da addetti di scena, ovvero dal personale del teatro che si presenta come pubblico teatrale e che sotterra ancora una volta ciò che è stato portato alla luce, poi da camerieri, che trasformano la scena in un museo adornato da busti. Nessun manoscritto sembra essere d'aiuto per interpretare oltre il testo pubblicato questa parte del quadro. Ma un abbozzo poi eliminato dal testo, sulla base del quale Spartaco doveva essere presentato con la maschera di Che Guevara<sup>45</sup>, così come l'inserimento della scena nel mezzo di riflessioni sulle figure di criminali e terroristi come Charles Manson e Ulrike Meinhof, lasciano ipotizzare che Müller vedesse Spartacus in questa prospettiva: come criminale, terrorista, rivoluzionario, fornito cioè in linea di principio di quegli stessi attributi che caratterizzano anche Fatzer e lo hooligan asociale del Brecht dei tardi anni Venti<sup>46</sup>. Fatzer compare anche in un manoscritto del *Gundling*. Spartacus era quindi in un certo senso per Müller una variante lessinghiana dell'asociale, ovvero, di colui la cui asocialità fa emergere l'asocialità dei rapporti di potere dominanti e rinvia, accusando, ad altri possibili rapporti attraverso una ribellione contro l'esistente non traducibile in qualcosa di positivo.

Per liberarsi di personaggi come questo, ogni teatro che sia fondato su una tradizione che parte dall'*Emilia Galotti* e dal *Nathan* si richiama ad un pubblico che, nel dubbio, può essere già rappresentato dall'apparato del teatro, che è noto, è messo sotto tutela, assolve a funzioni di rappresentanza. Al di là del commento su una delle linee interrotte della letteratura tedesca che più interessano Müller, uno dei suoi frammenti più intrisi di storia, viene qui fornito anche un commento autoreferenziale sul teatro come istituzione, su cui Müller, nel periodo di stesura del *Gundling*, scrive: “Nei nostri vecchi (superati, ereditati) + nuovi edifici adibiti al teatro è forse ancora necessario recitare perché sono costati molto, ma non si può certo più scrivere (descrivere realtà) per loro”<sup>47</sup>.

Un ultimo aspetto del quadro e del titolo mi sembra bisognoso di chiarimenti – in particolare se messo a confronto con varianti meno vaghe rinvenibili nei manoscritti e nei dattiloscritti di questa scena. Non è chiaro perché e *per trovare cosa* si scavi: il torso di Spartacus o quello di Lessing? E ancor meno chiaro è se alla fine del dramma si abbia a che fare con un frammento di Müller o piuttosto con un commento ad un frammento di Lessing. A me sembra che le due ambivalenze, prese insieme, rimandino ad un altro testo, non citato né qui, né in altri manoscritti da me consultati, un testo che anticipa l'identificazione di Lessing con Spartacus: alla recensione della prima edizione completa degli scritti di Lessing scritta da Herder nel 1797. Essa si conclude con una citazione da Lessing: “Nella mia vita, disse, tutte le occupazioni mi sono state del tutto indifferenti: per nessuna mi sono mai sforzato, o anche solo reso disponibile, ma, al tempo

<sup>45</sup> Cfr. HMA 3393 *Freunde reden lautlos*.

<sup>46</sup> Cfr. Brecht, 1997; Brecht, 2007; Benjamin, 2002, p. 665; Müller, 1990, pp. 30-36. Cfr. anche Müller-Schöll, 2002, pp. 411-474.

<sup>47</sup> HMA 3392, *LEBEN GUNDLINGS*.

stesso, non ho rifiutato neanche la più insignificante tra quelle per cui, per una sorta di predilezione, credevo di essere stato prescelto”. Continua Herder dopo questa citazione da Lessing: “Il suo primo discorso giovanile (1743) trattava dell’identità di ogni anno con un altro; pensando alle sue aspettative, sembra che sia rimasto fedele a questa filosofia giovanile. Per dirla in breve, la tragedia *Spartacus*, che egli non poté portare sulla scena, ce l’ha donata attraverso la sua vita” (Herder, 1883, 203-204).

Ciò che Müller sembra citare nel suo quadro conclusivo, un’apoteosi finale ispirata alla teatralità barocca, è proprio questa identificazione fra Lessing e Spartacus: Lessing stesso, l’altro Lessing, che è alla ricerca di Spartacus, sembra essere stato per Müller ciò che Spartacus fu per Lessing: una figura da salvare, da riscoprire contro i suoi avversari vittoriosi, e quindi da interpretare in modo nuovo, qualcosa a cui la storiografia e l’ideologia dominanti non potevano essere interessati in alcun modo. Se del Lessing autore di *Spartacus* non rimane alle fine null’altro che un grido, questo accade forse perché l’altro Lessing, quello di Spartacus, in ultima istanza rimase muto come Spartacus stesso, una figura non più esprimibile in parole, ma solo con un gesto che, nel tradizionale teatro di parola, rinviava oltre, cioè nella figura di un frammento che, nella sua forma appunto frammentaria, evoca ancora un altro frammento senza seppellirlo di nuovo con l’eloquenza. Il rinvio rimane però legato proprio a quella scena che viene messa radicalmente in questione insieme ad esso. Rimane un grido sordo proveniente da un busto<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Per la cortese autorizzazione a riprodurre le frasi citate dai manoscritti ringrazio Brigitte Maria Mayer, la Akademie der Künste di Berlino e l’editore Suhrkamp.

## Bibliografia

- Aries, P., 1973, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien regime*, Paris, Seuil.
- Benjamin, W., 2000, *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi; ed. or. 1982, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Benjamin, W., 2002, *Bert Brecht*, trad. it. di F. Desideri, in Id., *Opere complete. IV. Scritti 1930-1931*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, pp. 174-180; ed. or. 1980, *Bert Brecht*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 660-667.
- Benjamin, W., 2006, *Sul concetto di storia*, trad. it. di G. Bonola, in Id., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, pp. 483-493; ed. or. 1980, *Über den Begriff der Geschichte*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, op. cit., pp. 693-703.
- Benjamin, W., 2010, *Il surrealismo*, trad. it. di A. M. Solmi, in Id., *Opere complete. III. Scritti 1928-1929*, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, pp. 201-214; ed. or. 1980, *Der Surrealismus*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, op. cit., pp. 295-310.
- Brecht, B., 1929, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Oper in drei Akten, Musik von Kurt Weill, Wien-Leipzig, Universal-Edition.
- Brecht, B., 1963, *Il consenziente*, trad. it. di E. Castellani, in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, vol. II, pp. 5-25; ed. or. 1966, *Der Jasager*, in B. Brecht, *Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien*, hrsg. von P. Szondi, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Brecht, B., 1969, *Šveik nella seconda guerra mondiale*, trad. it. di E. Castellani, in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. 425-507; ed. or. 1974, *Schweyk (im zweiten Weltkrieg)*, in H. Knust (Hrsg.), *Materialien zu Bertolt Brechts ‚Schweyk im zweiten Weltkrieg‘*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Brecht, B., 1997, *Fatzer*, in Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 10, Frankfurt a. M.-Berlin, Suhrkamp und Aufbau, pp. 387-529.
- Brecht, B., 2007, *La rovina dell'egoista Johann Fatzer*, trad. it. di M. Massalongo, a cura di L. Forte, Torino, Einaudi; ed. or. 1994, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, Bühnenfassung von H. Müller, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Daunicht, R., 1971, *Lessing im Gespräch. Berichte und Urteile von Freunden und Zeitgenossen*, München, Fink.
- Derrida, J., 2012, *Della grammatologia*, trad. it. a cura di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano; ed. or. 1967, *De la grammatologie*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Fick, M., 2010, *Fragmente: Tragische Sujets*, in Id., *Lessing-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*, 3. Auflage, Stuttgart-Weimar, Metzler, pp. 328-333.
- Foucault, M., 2004, *Che cos'è un autore?*, trad. it. di C. Milanese, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Feltrinelli, Milano, pp. 1-21; ed. or. 1969, *Qu'est-ce qu'un auteur?* in "Bulletin de la Société française de Philosophie", Juillet-septembre.
- Habermas, J., 1980, *Critica che rende coscienti o critica che salva. L'attualità di Walter Benjamin*, in Id., *Cultura e critica*, Torino, Einaudi, trad. it. di N. Paoli, pp. 233-272; ed. or. 1972, *Bewußtmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins*, in J. Habermas, *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 173-224.
- Hahn, B., 2004, *Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers Projekt*, in Schulte, Ch., Mayer, B. M. (Hrsg.), *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, pp. 265-273.
- Heeg, G., 2000, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.-Basel, Stroemfeld.



- Herder, J. G., 1883, *Von der vollständigen Ausgabe Lessingscher Schriften. Was ein Jüngling aus und an ihm zu lernen habe*, in *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Bd. 18, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 9. Sammlung, Brief 112, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- Hochhuth, R., 2000, „...erst kommt das Fressen!“ oder Normalverbrauchte Postulate ans Drama zur Jahrtausendwende. *Salzburger Festspiel-Rede 1998*, in Id., *Das Recht auf Arbeit. Nachtmusik. Zwei Dramen*, Reinbeck, Rowohlt, pp. 232-262.
- Jourdheuil, J. (a cura di), 2005, “Travaux d’atelier. Foucault Mozart Müller. Théâtre/Public”, 176.
- Kittler, F., 1991, *Dichter Mutter Kind*, München, Fink.
- Koselleck, R., 1972, *Critica illuminista e crisi della società borghese*, tr. it. di G. Panzieri, Bologna, il Mulino; ed. or. 1969<sup>2</sup>, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., 1988, *The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism*, New York, State University of New York Press.
- Lessing, G. E., 1971, *Spartacus*, in Id., *Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 2, pp. 574-577 e 788-789.
- Lehmann, H.-Th., Primavesi, P. (Hrsg.), 2005, *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- Meyers großes Taschenlexikon*, 1995, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, BI-Taschenbuchverlag.
- Müller, H., 1977, *Todesanzeige*, in Id., *Germania Tod in Berlin*, Berlin, Rotbuch, pp. 31-34.
- Müller, H., 1990, *Fatzer ± Keuner*, in Id., *Material*, hrsg. von F. Hörnigk, Leipzig, Reclam.
- Müller H., 1992, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- Müller, H., 2000a, *Quartetto*, trad. it. di S. Vertone, in Id., *Teatro I*, a cura di S. Vertone, Milano, Ubulibri ; ed. or. 1983, *Quartett*, in H. Müller, *Herzstück*, Berlin, Rotbuch, pp. 71-90.
- Müller, H., 2000b, *La missione*, trad. it. di S. Vertone, in Id., *Teatro I*, a cura di S. Vertone, Milano, Ubulibri ; ed. or. 1983, *DER AUFTRAG ERINNERUNG AN EINE REVOLUTION*, in Müller, H., *Herzstück*, op. cit., pp. 43-70.
- Müller, H., 2001a, *Vita di Gundling Federico di Prussia sonno sogno grido di Lessing. Una crudele invenzione*, trad. it. di E. Niccolini, in Id., *Teatro II*, a cura di S. Vertone e E. Niccolini, Milano, Ubulibri, pp. 7-29; ed. or. 1983, *LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI. EIN GREUELMÄRCHEN*, in Müller, H., *Herzstück*, op. cit., pp. 9-40.
- Müller, H., 2001b, *Hamletmaschine*, trad. it. di S. Vertone, in Id., *Teatro II*, a cura di S. Vertone e E. Niccolini, Milano, Ubulibri, pp. 79-89; ed. or. 1978, *Die Hamletmaschine*, in Müller, H., *Mauser*, Berlin, Rotbuch, pp. 89-97.
- Müller-Schöll, N., 2002, *Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a. M.-Basel, Stroemfeld, pp. 411-474.
- Müller-Schöll, N., 2004, „Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis“. *Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt*, in „MLN“, Vol. 119, n. 3, aprile, pp. 506-524.
- Müller-Schöll, N., 2005, *Gestensammlung und Panoptikum. Zur Messianizität in Heiner Müllers Bildbeschreibung*, in Haß, U. (Hrsg.), *Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung*, Berlin, Theater der Zeit, pp. 144-157.
- Schlaffer, H., 1981, *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- Schmidt, I., Vaßen, F. (Hrsg.), 1993 & 1996, *Bibliographie Heiner Müller*, 2 Bände, Bielefeld, Aisthesis.
- Storch, W., Ruschkowski, K. (Hrsg.), 2007, *Sire, das war ich. LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUSSEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI. EIN GREUELMÄRCHEN. Heiner Müller Werkbuch*, Berlin, Theater der Zeit.