

From the Text to the Scene: Editing, Quotation and Translation
The case of *Quartett* by Heiner Müller and the staging by Valter Malosti

Daniela Sacco
sacco.daniela@uqam.ca

The dramaturgical principle of montage has a crucial importance in the mechanism of transposition from the novel to the staging and also includes the operations of quotation and translation. Heiner Müller's transposition of the *Liaisons dangereuses* by Choderlos de Laclos into the pièce *Quartett* is an exemplary case for studying these dynamics, as well as the staging by Valter Malosti.

Dal testo alla scena: montaggio, citazione e traduzione. Il caso *Quartett* di Heiner Müller e la messa in scena di Valter Malosti

di Daniela Sacco
sacco.daniela@uqam.ca

The dramaturgical principle of *montage* has a crucial importance in the mechanism of transposition from the novel to the staging and also includes the operations of quotation and translation. Heiner Müller's transposition of the *Liaisons dangereuses* by Choderlos de Laclos into the pièce *Quartett* is an exemplary case for studying these dynamics, as well as the staging by Valter Malosti.



Quartett di Valter Malosti (2014).

Foto di Fabio Lovino, cortesia del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale.

Un caso esemplare per studiare la trasposizione dal romanzo alla scena è il meccanismo drammaturgico ideato da Heiner Müller in *Quartett nach Laclos* (1981). A partire da questa drammaturgia, i termini di confronto rispetto al romanzo epistolare francese e alla messa in scena italiana sono rispettivamente *Les Liaisons dangereuses* di Choderlos de Laclos del 1782, e lo spettacolo diretto e interpretato da Valter Malosti *Quartett* di Heiner Müller da *Le Relazioni pericolose* di Laclos, che ha debuttato al Teatro Carignano di Torino il 21 gennaio del 2014. Nell'analisi qui proposta, alla ricognizione

sulla drammaturgia di Müller segue la considerazione sulla messa in scena italiana e infine una riflessione sul significato della citazione e della traduzione in rapporto al meccanismo drammatico del montaggio.

Il rapporto tra il testo narrativo e la scrittura destinata alla scena, o la messa in scena considerata globalmente come scrittura scenica, apre una questione che è squisitamente formale, e ciò risulta particolarmente evidente attraverso il filtro operato dal drammaturgo tedesco. A rivelarsi è l'articolazione di un meccanismo strutturale dove l'operazione del montaggio ha una importanza cruciale e include anche le operazioni della citazione e della traduzione. Dal romanzo alla scena teatrale: già in questa espressione è indicato un movimento, una traslazione, uno spostamento che è spaziale e al tempo stesso temporale. Si tratta di un gesto concreto, e il gesto, non a caso, è emblema dell'arte teatrale e condensa il senso di questa traslazione. Nello spostamento è sempre in atto una decontestualizzazione e ricontestualizzazione, assieme al processo di trasformazione che questo passaggio implica inevitabilmente. Questo movimento è leggibile nell'atto del citare, del tradurre, ma anche nell'atto della ripetizione che pertiene all'essenza stessa del teatro di per sé, ossia al sistema della replica. Tutti questi atti comprendono costitutivamente il meccanismo del montaggio, un meccanismo che opera come principio drammaturgico fondamentale. L'atto drammaturgico di Müller opera attraverso il montaggio ed è imprescindibile nella considerazione della trasposizione presa in oggetto, sia nei confronti del romanzo francese sia della messa in scena italiana.

Nel panorama italiano, la messa in scena di Malosti, commissionata dal Teatro Stabile di Torino, è interessante per il dichiarato approccio "filologico" all'operazione di Müller, che ne conferma l'imprescindibilità¹. La produzione dello spettacolo si è dichiaratamente avvalsa infatti – cosa piuttosto rara in Italia – del lavoro del *Dramaturg*: Agnese Grieco ha lavorato al fianco del regista forte della consultazione dell'Heiner-Müller-Archiv conservato presso la Akademie der Künste di Berlino. L'analisi dell'operazione drammaturgica di Müller è stata condotta di pari passo alla traduzione dell'opera in italiano, con la valutazione di volta in volta molto ponderata del campo semantico di ciascuna parola. In gioco quindi sono tre termini: il romanzo francese, la scena italiana e l'imprescindibile filtro drammaturgico tedesco.

¹ Non è la prima volta che Malosti si confronta con *Quartett*, che costituisce il primo testo portato in scena dall'artista in qualità di regista nel 1986.

La macchina drammaturgica mülleriana

La vicenda narrata dal romanzo, considerato uno dei capolavori della letteratura francese, è piuttosto nota: si tratta delle avventure di due libertini appartenenti alla nobiltà francese del Settecento, il cinico seduttore visconte di Valmont e la sua ex amante marchesa de Merteuil. Questi due in un gioco spietato architettano di esercitare in modo perverso le regole del codice libertino su due povere vittime. Due caste e giovani fanciulle, Cécile de Volangese Madame de Tourvel, che il visconte seduce sotto la diabolica guida della marchesa. Si tratta di un gioco di amore e morte, una guerra feroce tra i due protagonisti attraverso l'uso di interposte persone; infatti alla fine la marchesa gelosa chiederà al visconte di interrompere una relazione e svelerà al fidanzato dell'altra la relazione con Valmont. L'epilogo è la morte del visconte ucciso in un duello, dopo essere comunque riuscito a rivelare le macchinazioni della marchesa, e la triste fine di quest'ultima isolata dalla società e sfigurata dal vaiolo. Il confino in convento è invece il destino delle due vittime. Si tratta di un lucido quanto spietato studio della corrotta società aristocratica settecentesca attraverso la lente del libertinaggio. D'altronde il romanzo di de Laclos appartiene a un genere che è destinato in buona parte a decadere con l'arrivo della Rivoluzione francese.

L'intervento drammaturgico di Müller rispetto a questa trama è decisivo. Il dramma, andato in scena per la prima volta presso lo Schauspielhaus di Bochum, il 7 aprile del 1982 con la regia di B.K. Tragelehn, ha la fama di essere il più rappresentato dell'autore, soprattutto in Francia e in Germania, e ha avuto registi d'eccezione, si pensi solo alle celebri messe in scena di Dimitri Gotscheff (1985) e di Bob Wilson (2006). Nel dramma le 165 lettere del romanzo epistolare sono ridotte a 18 pagine, dove protagonisti assoluti e unici sono il visconte e la marchesa, che si scambiano i ruoli e impersonano le loro vittime, divenendo a loro volta vicendevolmente vittima e carnefice, e dando vita, nell'effetto, a un vero e proprio quartetto musicale. La composizione drammaturgica, per il carattere strutturale, rimanda infatti alla composizione musicale, da cui il riferimento metaforico nella scelta del titolo². Müller

² Sull'autonomia sonora e l'effetto musicale provocato dalla drammaturgia di *Quartett* si veda in particolare: H. Detchessahar, "Quatuorfantôme : une lecture de Quartett d'HeinerMüller" [on-line], *Revue de littérature et d'arts, Quatuor, littérature et cinéma*, 18, printemps 2018. Consultato in data 31 marzo 2018. Disponibile all'indirizzo: <https://revues.univ-pau.fr/opcit/312>.

dà così forma a una guerra micidiale tra i due, uno scontro all'ultimo sangue, dove *Eros* e *Thanatos* si sovrappongono senza tregua e senza pietà.

Prima di entrare nella logica del meccanismo drammaturgico è utile considerare alcuni aspetti biografici rilevanti al fine dell'indagine. La scrittura di *Quartett*, completata nel 1981, è cominciata alla fine degli anni '50, quando l'autore si trovava a Roma, e viveva in una casa dove, al piano sottostante rispetto a quello da lui abitato, viveva l'ex moglie con il suo nuovo compagno³. Una situazione che sembra simbolicamente fare da eco al gioco di coppie immaginato per la scena. Ma la moglie di Müller risulta presente nel testo anche per un dettaglio criptico: nelle ultime schermaglie tra i due protagonisti, Valmont nella parte della de Tourvel provoca la sua interlocutrice, descrivendo aspetti raccapriccianti nel prevedere la sua propria morte. In particolare l'immagine della «testa nel forno a gas»⁴ è un riferimento al reale suicidio della moglie, la poetessa Inge Meyer, avvenuto anni prima. Si sa anche che, per la scrittura di questo dramma, Müller utilizza per la prima volta la macchina da scrivere, e non è un dettaglio secondario perché lo stesso autore dichiara come passare dalla penna alla macchina implichi un rapporto diverso con il testo. Ossia favorisce una maggiore distanza da se stesso, e di conseguenza la possibilità di dare espressione alle fantasie più liberamente: la possibilità di dare forma all'orrore, afferma Müller, è facilitata dalla fredda distanza mediata della macchina da scrivere⁵.

A parte queste note autobiografiche, l'autore afferma di non aver mai ultimato la lettura del romanzo di de Laclos, e di aver trovato invece l'introduzione alla traduzione tedesca di Heinrich Mann fondamentale per l'impostazione della sua, come egli stesso ha dichiarato, riscrittura⁶. In questo testo – *Choderlos de Laclos und sein Buch* (1905) – Mann inquadra l'ambiente salottiero alla vigilia della Rivoluzione francese: un ambiente decaduto, che paragona a un contesto italiano tardo rinascimentale, e i protagonisti che lo abitano a degli intellettuali. Si tratta dell'intelligenza che fa la rivoluzione, per cui l'uguaglianza dei cittadini non è che una parola vuota mentre la

³ Cfr. “Allemand, dites-vous?”, entretien avec S. Lotringer, in Id., *Fautes d'impression*, textes et entretiens choisis par J. Jourdeuil, L'Arche, Paris 1988, pp. 79-104.

⁴ H. Müller, *Teatro I: Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, tr. it. di S. Vertone, Ubulibri, Milano 1991.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. Id., *Guerra senza battaglie. Una vita sotto due dittature*, a cura di V. Di Rosa, Zandonai, Rovereto 2010.

questione principale è la libertà, la liberazione dell'individuo⁷. Inoltre Müller comprende, anche attraverso Mann, la centralità dei due protagonisti assoluti, il visconte di Valmont e la marchesa de Merteuil, sui quali si concentra tutta la molteplice polifonia del romanzo epistolare.

Müller dichiara che la soluzione al problema di trovare una forma drammatica al romanzo epistolare sta proprio nella scelta di far recitare a due persone il ruolo di quattro⁸. Infatti con i cambi di scena dati semplicemente dall'uscita ed entrata del personaggio di Valmont si intendono quattro voci. La Marchesa interpreta non solo se stessa ma anche Cécile de Volanges e Valmont, e quest'ultimo interpreta a sua volta, oltre che se stesso, anche Madame de Tourvel e la Merteuil. Il gioco al massacro tra i due avviene per interposta persona. Perciò si assiste alla continua trasformazione dei personaggi, oltre che al loro sdoppiamento in un rapporto di continua specularità. Nel serrato dialogo, che si alterna a monologhi, in un turbinio di sdoppiamenti e identificazioni, l'identità stabile dei personaggi è profondamente messa in crisi.

Müller afferma di essere incapace di scrivere nella forma del romanzo, ossia di fare prosa alla terza persona, e dichiara di intendere la drammaturgia piuttosto come una riscrittura, attraverso cui sentirsi più prossimi a sé per mezzo e alle spalle dei testi altrui:

Mi riesce difficile scrivere in prosa; non credo alla creatività letteraria che viene mediata dal processo della lettura, non credo alla lettura in sé; non riesco a immaginare di poter scrivere un romanzo. [...] Posso immaginare un testo narrativo solo alla prima persona, mentre scrivendo per il teatro si può ricorrere a maschere e a ruoli che parlano per conto dell'autore.⁹

Le maschere, come vedremo, sono anche l'interfaccia delle citazioni, sono le voci degli autori che il drammaturgo evoca e a cui riesce a fare dire quello che vuole, rifacendosi esplicitamente o meno alla loro *auctoritas*. Le maschere sono un filtro essenziale per la trasposizione dalla narrazione al dramma, permettono la distanza necessaria rispetto all'autore e danno la possibilità di esprimersi nella massima libertà, "al di là del bene e del male" verrebbe da dire, coerentemente alla funzione più propria

⁷ Ch. de Laoclos, *Gefährliche Freundschaften*, übers. v. H. Mann, Magazin-Verlag Jacques Hegner, Berlin und Leipzig 1905. Sul testo di Mann si veda anche C. Simonin, *Henrich Mann et la France, une biographie intellectuelle*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2005, p. 162.

⁸ Cfr. H. Müller, *Guerra senza battaglie. Una vita sotto due dittature*, cit.

⁹ Id., "Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest", intervista di S. Lotringer, in Id., *Tutti gli errori. Interviste e conversazioni 1974-1989*, tr. it. di R. Menin e R. Oriani, Ubulibri, Milano 1994, pp. 65-86.

del teatro di mettere in scena le contraddizioni insolubili. A questo proposito Müller afferma: «La mia preferenza per il dramma nasce dalla presenza delle maschere: posso affermare una cosa e il suo contrario»¹⁰. In accordo con l'origine etimologica della parola dramma, che indica un'azione fisica piuttosto che un racconto, Müller afferma che: «Il dramma non può essere scritto stando seduti, è lingua del corpo, più della prosa»¹¹. Per questo le parole sulla scena immaginata da Müller hanno la potenza dell'azione e, in *Quartett* specialmente, la sensazione è di assistere a un incontro di boxe. L'azione si esprime nel conflitto, che non a caso è l'oggetto privilegiato di Müller, il quale, a conferma della sua radicale appartenenza all'arte del teatro, afferma di «credere nel conflitto, e in nient'altro»¹².

La riscrittura è un continuo confronto / scontro con i testi degli autori a cui si rivolge, i materiali su cui lavora sono sottoposti a un principio dialettico contrastivo, perciò dichiara che non può comprendere un testo altrui se non battendosi con questo¹³. La riscrittura è intesa da Müller anche come distruzione delle opere e delle forme passate, a riguardo afferma: «Il mio principale interesse nello scrivere per il teatro viene da un impulso alla distruzione. [...] Credo che il mio impulso più forte sia quello di ridurre le cose al loro scheletro, spogliarle della loro superficie, della carne»¹⁴. L'impulso alla distruzione va di pari passo con il desiderio di conoscere la natura più recondita delle cose, che quindi vengono rotte al fine di carpire il meccanismo del loro funzionamento; si tratta dello stesso impulso che il drammaturgo riconosce nei bambini, quello di rompere e aprire i giocattoli per scoprire come sono fatti¹⁵. In questo modo, ancora una volta l'attenzione è rivolta alla forma, alla struttura che informa l'oggetto osservato. Riferendosi specificamente a *Quartett* Müller afferma: «In qualsiasi soggetto che affronto, mi interessa ridurre ogni cosa allo scheletro; in questo caso volevo svelare la struttura reale dei rapporti tra i sessi, e smantellare i cliché, azzerare le rimozioni. Il mio

¹⁰ Ivi, p. 79.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Cfr. "Allemand, dites-vous ?", entretien avec S. Lotringer, cit.

¹⁴ H. Müller, "Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest", intervista di S. Lotringer, cit., p. 84.

¹⁵ Cfr. Id., "La Littérature va plus vite que la théorie", entretien avec B. Umbrecht et la participation de J. Jourdheuil et J.-F. Peyret, in Id., *Erreurs choisies*, textes et entretiens choisis par J. Jourdheuil, Paris L'Arche, 1988, pp. 119-134.

impulso essenziale nel lavoro è la distruzione, distruggere il bel giocattolo che fa divertire la gente»¹⁶.

La pratica della riscrittura in Müller fa piazza pulita dell'idea semplice di adattamento, e l'idea della distruzione porta con sé la frammentazione, il montaggio, la citazione. Non a caso la riscrittura spesso rivolta a figure letterarie o mitiche (si pensi ad Amleto, Medea, Filottete, Orazio per fare qualche esempio) è intesa dallo stesso autore di per sé anche come una forma di traduzione, che ha poco a che vedere con l'adattamento, il riassunto o il commento di opere altrui. Piuttosto si deve parlare di montaggio, citazione, traduzione come pratiche ascrivibili alla più ampia categoria della intertestualità, dove il confronto con il testo altro si tiene sempre, ma nella forma della sovversione. Müller distrugge per creare.

Il montaggio drammaturgico

Nell'analizzare *Quartett* sono state prese in considerazione le operazioni di «condensazione e spostamento»¹⁷ in azione nella riscrittura drammaturgica, due operazioni che Freud attribuisce al processo di formazione del sogno. Non a caso lo stesso Müller ama la modalità della scrittura onirica, ne comprende il fascino del principio formativo, al punto da affermarne il valore come impulso proprio della creazione artistica: «Si cerca di raggiungere il rigore logico dei sogni, ma non ci si riesce mai. Perché? Perché in sogno ognuno di noi è un genio, ed è quel genio che noi inseguiamo»¹⁸.

Un'operazione altrettanto importante, se non implicita nelle stesse operazioni di condensazione e spostamento, è quella del montaggio. Per montaggio accogliamo anzitutto il significato dialettico datone dal massimo teorico in materia, Ejzenštejn, che lo ha teorizzato nel contesto cinematografico, ma concepito a partire da esperienze e studi teatrali, per farlo alla fine diventare un principio universale, inerente lo stesso

¹⁶ Id., «Merda nell'ordine del mondo. I teatri, i critici, il pubblico, il successo, Susan Sontag e la dichiarazione dei redditi», intervista di M. Matussek e A. Rossmann, in Id., *Tutti gli errori*, cit., p. 99.

¹⁷ Si veda principalmente il testo di C. Klein, «Müller lecteur des *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos», in C. Klein (éd. par), *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller. Essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XXème siècle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1989, pp. 159-185.

¹⁸ H. Müller, citato in «Dimenticare è controrivoluzionario. Traducendo *Quartett*» di Agnese Grieco, in H. Müller, *Quartett*, libretto di sala del Teatro Stabile di Torino, Torino, Teatro Carignano, 21 gennaio-2 febbraio 2014.

principio creativo umano. In *La dialettica della forma cinematografica*¹⁹, la composizione per montaggio è intesa come scontro di pezzi – ossia di inquadrature – indipendenti, o addirittura opposti l’uno all’altro. Un principio dialettico e contrastivo a cui Ejzenštejn rimarrà nel tempo essenzialmente fedele, pur nel variare delle accezioni con cui intenderà il montaggio. Per il regista russo è un principio «drammatico», piuttosto che epico, indicando con epico e drammatico due metodologie della forma. Il principio epico implica il rapporto di successione tra gli elementi, non di scontro, dove invece è implicata la giustapposizione degli stessi. Nello scarto tra giustapposizione e successione c’è formalmente la differenza tra epico e drammatico, e nella dinamica dello scontro, del conflitto, troviamo il principio dialettico del montaggio. Il principio antinomico e contrastivo, d’altronde, è funzionale all’efficacia della resa filmica, della resa ritmica ed emozionale delle immagini che sono montate. È un principio quindi eminentemente drammatico, ossia pertiene al teatro, al *drama*, lì dove *drama* indica l’azione fisica in scena, coerentemente al significato etimologico del verbo greco *drao* che significa “agire, compiere una azione, conseguire”. Il dramma è quindi radicato nel corpo e nel presente dell’azione scenica, in questo senso, non è racconto, narrazione ma parola che si incarna nel presente della scena, e predilige perciò la forma del dialogo, che è per l’appunto dialettica e richiede la simultaneità della presenza e il confronto / scontro delle persone implicate²⁰. E se il romanzo è associato alla forma del racconto, della narrazione, e richiede una temporalità rivolta al passato, la scena teatrale richiede il dialogo e una temporalità ricolta al presente. Quindi la trasposizione dal romanzo al dramma deve fare i conti con questo principio, così come l’atto del citare e del tradurre, ma anche l’atto del replicare sono implicati nella forma della messa in scena e si comprendono attraverso il principio drammatico e drammaturgico del montaggio. Dove con drammaturgia si fa riferimento non solo alla tessitura del testo teatrale, ma anche, dal Novecento in poi, alla composizione globale della scrittura scenica²¹.

Il montaggio governa tutta l’intertestualità della scrittura di Müller, nell’appropriarsi liberamente, con uno sguardo rinnovato, dei testi altrui. Perciò i suoi testi sono infestati

¹⁹ S.M. Ejzenštejn, “La dialettica della forma cinematografica”(1929), in Id., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2011, pp. 49-68.

²⁰ In questa sede per dramma si intende sia la parziale messa in discussione della produzione teatrale novecentesca, nel senso della crisi del dramma presentata da P. Szondi (cfr. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000) sia l’alternativa contemporanea postdrammatica.

²¹ Sul concetto di scrittura scenica si rimanda alla definizione datane da P. Pavis, nel *Dizionario del teatro*, ed. italiana a cura di P. Bosisio, tr. it. di P. Ranzini, Zanichelli, Bologna 1987, p. 386.

da fantasmi, a questo proposito afferma: «Ogni testo che si scrive è in relazione con un gran numero di opere di altri autori che l'hanno preceduto, e trasforma anche il nostro giudizio su di essi. Il mio rapporto con soggetti e testi antichi è anche un legame con la posterità, se vogliamo è un dialogo con i morti»²².

Ma il montaggio in *Quartett*, prima di essere un montaggio di citazioni, più o meno esplicitamente dichiarate, è, nelle premesse, un montaggio spazio-temporale. Nella didascalia che compare a inizio dramma, sotto l'indicazione dei personaggi, per introdurre l'ambientazione si legge: «spazio-tempo» [*Zeitraum*]: «un salotto prima della rivoluzione francese» e accanto «un bunker dopo la terza guerra mondiale»²³. La parola *Zeitraum* rompe la linearità cronologica temporale della storia e introduce un tempo teatrale, che è «anacronistico»²⁴, ossia fatto di simultaneità e reso con un montaggio di tempi e spazi diversi, giustapposti l'uno all'altro. Si tratta di una collisione di due temporalità differenti, dove il passato e il futuro entrano in contatto nel presente della scena. Ciò permette di conseguenza la resa di una atemporalità che è al tempo stesso apertura all'universalità. Riecheggia nell'espressione di questa temporalità la critica allo storicismo che Müller condivide con Walter Benjamin, di cui conosce e ama i testi. Il presente della messa in scena, nella collisione con il contesto storico, sociale, culturale dell'ambiente in cui accade, si apre simultaneamente al passato a cui è legato il contenuto rappresentato e al futuro aperto dall'orizzonte ricettivo del pubblico. L'attimo sprigionato da questo convergere di temporalità differenti dà vita a una costellazione di senso, come nell'immagine benjaminiana. Come ha osservato Jean Jourdeuil nelle drammaturgie di Müller si assiste a un'interruzione del flusso del tempo che provoca una sorta di incidente dove passato presente e futuro non sono semplicemente sommati gli uni agli altri ma si condensano in un vortice, in una costellazione appunto. Per lo scrittore, amico di Müller, queste costellazioni di senso esprimono il vuoto, il silenzio, la rivoluzione che congiunge l'eterno alla morte²⁵.

A incontrarsi e sovrapporsi nel presente della scena ci sono due mondi, da un lato la Francia e il mondo libertino dell'*Ancien Régime*, dall'altro, verrebbe da pensare, la

²² H. Müller, «Suscitare nostalgia per un mondo diverso: ecco l'arte. Riva abbandonata, il voyeurismo e la prassi registica nei due stati tedeschi», intervista con U. Jenny e H. Karasek, in Id., *Tutti gli errori*, cit., pp. 107-108.

²³ Id., *Teatro I: Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, cit..

²⁴ Sull'anacronismo come temporalità propria del teatro si rimanda a D. Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 52-57.

²⁵ Cfr. J. Jourdeuil, «Espace et temps», *Lignes*, 1999/1, 36, pp. 104-107.

Germania e un mondo post-atomico, sopravvissuto alla Terza guerra mondiale. Ci si chiede quanto anche questo sia nel testo un riflesso autobiografico fondamentale del suo autore. Müller infatti si trovava a vivere diviso tra le due Germanie, la Germania dell'Est, dove aveva scelto di abitare e lavorare, e quella dell'Ovest, che poteva frequentare liberamente. Spesso il drammaturgo osserva come l'esperienza del passare da una parte e dall'altra implicasse una costante percezione di straniante anacronismo, dove la frattura, la separazione si accompagnava al salto spazio-temporale. Ci si chiede inoltre se la «Terza guerra mondiale» a cui si riferisce l'autore non possa rappresentare anche la fine violenta di una visione progressista della storia nata con la Rivoluzione Francese. Müller infatti insiste spesso sull'orizzonte apocalittico della fine della storia.

A proposito di *Quartett*, Müller afferma che «è una reazione al problema del terrorismo con un contenuto, con un materiale, che superficialmente non ha nulla a che fare con esso»²⁶. Ma cosa intende per terrorismo Müller? «L'umanesimo si manifesta solo come terrorismo» ha affermato²⁷; il terrorismo appare come un esito dell'umanesimo decadente. La rivoluzione e luce della ragione, due ideali del diciottesimo secolo risultano infatti degenerati e in parte contraddetti dal corso della storia. Müller, discutendo sulla separazione tra Occidente e Oriente, riflessa nel muro che divideva le due Germanie, osserva come il terrorismo sia una conseguenza della sproporzione tra le due parti del mondo, e come la storia sia ormai in mano al Terzo mondo, e il destino del mondo legato alle sue sorti²⁸.

In *Quartett* le azioni dei due libertini diventano il mezzo per denunciare la violenza tra i sessi e il terrorismo della ragione, con i suoi codici e sistemi. Si potrebbe quindi interpretare *Quartett* come un'opera teatrale sulle *impasse* di una rivoluzione che finirebbe con l'uccidere i suoi stessi difensori e le barbarie provocate dallo strapotere del regno della ragione. La *pièce* avrebbe così uno scopo più ideologico di quello che sembrerebbe una prima lettura.

²⁶ H. Müller, «Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest», intervista di S. Lotringer, cit.

²⁷ Id., «Adieu à la pièce didactique», dans *Hamlet-machine, Horace, Mauser, Héraclès 5 et autres pièces*, Les Éditions de Minuit, Paris 1985, p. 67.

²⁸ Cfr. Id., «Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest», intervista di S. Lotringer, cit.

L'operazione di Valter Malosti

La messa in scena di *Quartett* di Malosti è concepita a partire dal senso del termine *Zeitraum*, di cui il regista rivendica la traduzione italiana in «spazio-tempo», di contro a «scena», come è solitamente resa nella versione italiana. Il regista intende infatti recuperare il senso più profondo del termine usato da Müller, ossia: «un arco temporale che indica la sincronia di più epoche, caratteristico di una scrittura che condensa stili, lingue e forme»²⁹.

Nella trasposizione di Malosti, decontestualizzata rispetto all'originaria concezione mülleriana e ricollocata nell'Italia dei nostri giorni, l'anacronismo è ricondotto al terrorismo provocato da una malattia terminale e blindato in una guerra iperpersonalistica. Nel presente irripetibile della riscrittura italiana assistiamo a una schermaglia tra amore e odio che sembra difendersi da un'altra più grande e sconosciuta guerra, in corso in un indeterminato mondo esterno. Il regista infatti ambienta *Quartett* al chiuso di un ospedale dove un senso di morte e di malattia pervade la scena. Complice di questa sensazione è la freddezza glaciale dell'ambiente reso dalla scenografia ideata da Nicolas Bovey e da un sapiente uso delle luci di Francesco d'Elba. Toni di bianco, grigio, azzurro, luci al neon ovattano l'ambiente claustrofobico; fredde trasparenze e riflessi luminosi disegnano sagome di porte e finestre che non si affacciano ad alcun luogo ma fanno da tramite a rumori di guerra che rimbombano dall'esterno. I suoni di esplosioni fanno breccia in scena al seguito delle entrate di Valmont, impersonato da Malosti, mentre, in sua assenza all'interno degli spazi ospedalieri «suoni lievi e infinitesimali diventano vere esplosioni, amplificate dai vissuti e dal solo fatto di trovarsi lì»³⁰. Per esempio il “bip” di quello che potrebbe essere un elettrocardiogramma torna ogni volta a ricordare la malattia o l'ambiente ospedaliero. Il suono curato da G.u.p. Alcaro³¹, deve avere, nelle intenzioni del regista, la capacità di rendere un luogo fisico reale ed esprimerei passaggi da un personaggio all'altro che avvengono non per l'evolversi di una storia, ma attraverso gesti interiori. Al centro della scena Malosti infatti non intravede una vicenda ma frammenti di umanità. Ad aiutare l'entrata e l'uscita dei due protagonisti nei quattro personaggi sono

²⁹ V. Malosti, “Macchina del dramma”, dialogo con Valter Malosti, a cura di I. Godino, in H. Müller, *Quartett*, libretto di sala del Teatro Stabile di Torino, cit.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ G.u.p. Alcaro ha ricevuto nel 2014 per *Quartett* il Premio Ubu al miglior progetto sonoro o musiche originali.

anche l'alternanza della luce e del buio; in una scena pressochè identica nell'arco di tutto lo spettacolo, la trasformazione della luce e lo spostamento dei pochi oggetti segnano gli impercettibili scambi di identità.

La scena ha un'ambientazione contemporanea ed è abitata da due figure che sembrano piombate da un altro mondo. I protagonisti vestono i costumi ideati da Gianluca Falaschi, portano entrambi la parrucca come personaggi aristocratici dell'*Ancien Régime* e la veste del conte è fatta anch'essa sul modello dell'epoca. La marchesa de Merteuil, interpretata da Laura Marinoni, appare da subito stesa a letto con addosso una veste da camera. La presenza di una flebo a cui la figura si aggrappa di frequente non fa che sottolineare l'idea pervasiva di malattia e di morte. La battuta finale del testo è ripasmata secondo questa interpretazione: lo spettacolo si chiude con la marchesa che, conclusa la recita con il visconte, rimane sola nella sua stanza di ospedale, si toglie la parrucca e si rivolge direttamente alla sua malattia: «ora siamo soli mio amato cancro».

Malosti non solo rilegge l'opera in chiave patologica, ma pensa ai protagonisti in termini di «belve», coerentemente all'idea mülleriana di drammaturgia ferina dichiarata nel testo. La dimensione animalesca, declinata nella corporeità dell'umano, è quanto restituisce l'idea di malattia e di morte. Il corpo è al centro di questa rilettura di *Quartett*, così come l'idea della concretezza e un iperrealismo che pervade un testo capace di altezze metafisiche. Malosti osserva come la violenta relazione tra i due sessi può essere accostata al concetto mülleriano di terrorismo: «il corpo è diviso dal sentimento, sia nell'amore che nella violenza. Così come i terroristi dimenticano il corpo dell'altro e la sua componente umana tenendo a mente solo la sostanza materiale, ciò che rappresenta, così i libertini dividono il corpo dal sentimento, e l'assassinio è contemplato come atto possibile»³². Il terrorismo è allora letto nella frattura tra il corpo e il sentimento nell'amore così come nella violenza.

Il gesto citazionale e traduttivo

Il montaggio drammaturgico mülleriano oltre che agire sugli anacronismi temporali opera nella intertestualità della scrittura anche come un incastonamento e una tessitura

³² V. Malosti, "Macchina del dramma", dialogo con Valter Malosti, cit.

di citazioni. Pratica del citare peraltro presente anche nel testo di Choderlos de Laclos dove frasi di Rousseau o tratte dalla Bibbia compaiono in corsivo.



Quartett di Valter Malosti (2014).
Foto di Fabio Lovino, cortesia del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale.

La tessitura mülleriana non si rivolge solo, come ci si aspetterebbe, alle *Les Liaisons dangereuses*, le cui citazioni dirette del testo sono sparse diffusamente e spesso non facilmente riconoscibili. Il confronto è con molti altri autori, la cui citazione in alcuni casi è evidente, perché Müller usa il maiuscolo, e in altri casi non è esplicitata neanche dalle virgolette, quindi si confonde e mimetizza nella scrittura. L'uso di citazioni è una costante della scrittura di Müller e coerente all'uso del montaggio. Lo è soprattutto negli anni '70, quando lavora come drammaturgo sia per il Berliner Ensemble, che per la Volksbühne e si lascia alle spalle sia l'impostazione dei drammi didattici del primo Brecht, sia la riscrittura dei classici. Il senso di fine della storia in questo periodo è sentito in modo ancora più cupo, e a Müller non rimane che manipolare quanto rimane, ossia i frammenti, le rovine della storia, come tessere di un mosaico tutto da ridisegnare. Il meccanismo drammaturgico mülleriano ricicla, recupera, integra e quindi digerisce

vari materiali, testi e voci, per riproporli e trasfigurarli: fa dialogare i vivi con i morti; dà corpo e presenza ai fantasmi del passato.

Perciò Agnese Grieco, *Dramaturg* dello spettacolo di Malosti, afferma di lavorare come una speleologa sul testo di Müller alla ricerca di frammenti di testo appartenenti ad altri autori³³; e in questo scavo archeologico riemergono brani tratti da Schiller, Goethe, Büchner, Wedekind, Shakespeare, Nietzsche, dall'Antico Testamento. Oltre alle molte citazioni che si mimetizzano nel testo, quelle dichiarate sono otto, sono rese in stampatello, e sono tutte attribuite a Valmont, sia quando questo è interpretato dalla marchesa, nel simulare la corte a Madame de Tourvel, sia quando è lo stesso Valmont che conquista Cécile de Volanges interpretata dalla marchesa.

Ad esempio, tra le battute di Merteuil nel ruolo di Valmont troviamo «DENTRO LA CARNE C'E' LO SPIRITO» tratta dalla trilogia de *Il castello di Wetterstein* di Franz Wedekind (III atto, scena VII)³⁴. Si tratta della frase proferita da un suicida di fronte ai dubbi di una prostituta chiamata in causa non tanto per avere favori sessuali ma un racconto triste per indurlo a uccidersi. Sono dubbi di non avere detto una cosa sufficientemente triste. Müller inserendo questa frase, che in Wedekind ha un valore platonico, in un contesto in cui si fa riferimento alla crocifissione come incarnazione dell'amore di Dio in un corpo, sposta un riferimento teologico in un contesto erotico, e diventa così blasfemo.

La seconda «DESOLATO E VUOTO RIPOSA IL MARE» è tratto da *Tristano e Isotta* di Wagner (atto III, scena I) dove si parla di un amore impossibile, e l'amore è associato anzitutto alla rinuncia consapevole ai piaceri della carne. Nel contesto in cui la inserisce Müller acquisisce il significato ipocrita di ascetismo sessuale in bocca a un seduttore che finge la castità.

Infine troviamo una citazione tratta dal poemetto di Schiller *La canzone della campana*, nata originariamente come espressione del rifiuto della rivoluzione francese. Se «L'UOMO DEVE AFFRONTARE IL MONDO, LOTTARE CONTRO LE AVVERSITÀ» in Schiller racconta la difficile impresa collettiva della fusione di una campana al fine di indicare i valori borghesi del lavoro e della famiglia della cultura

³³A. Grieco, "Dimenticare è controrivoluzionario. Traducendo *Quartett*", cit.

³⁴ Si citano qui le frasi utilizzate nel corso dello spettacolo di Malosti; nella edizione italiana di *Quartett*, la cui traduzione è a cura di S. Vertone, la citazione è: «LA CARNE HA IL SUO PROPRIO SPIRITO», cfr. H. Müller, *Teatro I: Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, cit.

tedesca, in Müller le avversità sono trasposte nella lotta per la conquista sessuale³⁵. Questi sono tre esempi di citazioni tratti dalla letteratura, ma quando la citazione è tratta dal contesto biblico l'effetto blasfemo è molto più forte. Per esempio, la citazione «FORTE COME L'AMORE É LA MORTE» tratta dal *Cantico dei Cantici* (Cantico 8, 6-7) dell'Antico Testamento, che racconta in versi l'amore tra due innamorati e l'origine divina del loro amore. Müller la inserisce nel dialogo tra Valmont e Cécile, la fanciulla – impersonata dalla marchesa di Merteuil – che ringrazia ingenuamente il conte per averle illustrato «il luogo dove risiede il Signore», e indicando il convento, da cui essa viene, giura che da quel momento in poi mostrerà a ogni visitatore la dimora di Dio «finché avrà abbastanza respiro per riceverli». Inserendo la citazione dopo la risposta di Valmont, «questo o quell'ospite potrebbe avere esigenze speciali», Müller trasforma il testo biblico colorandolo di un cupo e perverso senso necrofilo.

Müller saccheggia i classici, i testi biblici, li plagia, li cita, li stravolge e li riscrive. E il piacere di citare sconfinava con l'invenzione e l'inganno; l'ultima citazione che compare in stampatello in *Quartett* è in realtà una falsa citazione. Müller rivela che «HOW TO GET RID OF THIS MOST WICKED BODY» [come liberarsi di questo perfido corpo] in bocca a Valmont che interpreta la de Tourvel ha indotto critici e pubblico a cercare «un dramma elisabettiano sconosciuto»³⁶.

La citazione alimenta la frammentarietà della scrittura mülleriana che procede per accumulo e montaggio di materiali di diversa provenienza, e ben si presta alla drammatizzazione. Estrapolando un frammento da un contesto e inserendolo in un altro Müller ne stravolge il senso, e apre così a una ulteriorità semantica. In Müller bisogna quindi riconoscere una sapienza particolare nell'assemblare, nel cesellare, nel fare riferimenti indiretti, nello stimolare suggerimenti, giocare con il mimetismo, fare un uso criptico di miti e allegorie. Una sapienza allenata dall'esercizio della sua professione sotto il regime della Repubblica Democratica Tedesca, quando artisti e intellettuali trovano modo di eludere la censura utilizzando con fine arguzia le sottigliezze della loro arte per dialogare in modo criptico con il pubblico.

³⁵ Nella versione italiana la traduzione di S. Vertone della citazione è: «BISOGNA CHE L'UOMO AFFRONTI LE AVVERSITÀ», cfr. Id., *Teatro I: Filottete, L'Orazio, Mauser, La Missione, Quartetto*, cit.

³⁶ Id., "Ich erfinde gerne Zitate", ein Interview mit Heiner Müller, hrsg. v. D. Barnett, *GDR Bulletin*, 22/2, 1995, p. 5.

Per Malosti le citazioni incastonate in *Quartett* «sono accompagnate da un sottofondo musicale eterogeneo: un canone di Beethoven, canzonette degli anni '30, Wagner, Schubert»³⁷. Per questo il regista, in una comprensione operistica dell'opera, si serve della musica per segnare i passaggi in cui i protagonisti si scambiano i ruoli; in particolare scegliendo brani di autori legati al melodramma: Mozart, Verdi, Wagner.

Il valore della citazione in Müller può essere compreso anche attraverso il suo maestro Brecht. Il debito nei suoi confronti è dichiarato espressamente dal drammaturgo tedesco anche in riferimento a questo lavoro: «Un testo come *Quartett*, solo che ci si decida a leggerlo come una commedia, non è semplicemente pensabile senza le strutture brechtiane. Che poi ne sia venuta fuori una pièce completamente diversa è un'altra questione»³⁸. L'eredità di Brecht riposa proprio nella struttura, nella composizione del testo.

In Brecht la citazione è strumento d'eccellenza del teatro epico, lì dove l'attore cita il personaggio che porta in scena, ossia non si identifica con esso e così facendo provoca l'effetto di straniamento [*Verfremdungseffekt*], e mette lo spettatore nelle stesse condizioni³⁹. E Benjamin ha compreso, attraverso Brecht, che la citazione sulla scena del teatro epico avviene anzitutto attraverso il gesto. In *Che cos'è il teatro epico?*, l'«interruzione», considerata «uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma», sta alla base della citazione e rende citabili i gesti in quanto interrompe l'azione, il naturale svolgimento della rappresentazione. Nel teatro epico, l'interruzione della rappresentazione che richiederebbe l'immedesimazione illusionistica avviene, afferma Benjamin, utilizzando una metafora anatomica, con lo «snodare le articolazioni fino al limite estremo»⁴⁰. Il gesto è la prima condizione dell'effetto di straniamento, e generandosi dall'interruzione è dimostrativo e presentativo: mostra per portare alla coscienza una situazione estraniandola dal contesto. Inoltre l'uso della citazione per Benjamin è uno strumento del pensiero. La citazione, diversamente dall'uso comune, fatto nella scrittura, dove serve a ribadire, a trovare conferma di un concetto, o semplicemente a fungere da ornamento, è usata dal filosofo tedesco per il portato

³⁷ V. Malosti, "Macchina del dramma", dialogo con Valter Malosti, cit.

³⁸ H. Müller, "Il bisogno di interrogarsi sul metodo", conversazione con Werner Heinitz, in Id., *Tutti gli errori*, cit., p. 111.

³⁹ Sul tema si rimanda anche a D. Sacco, "Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro, a partire da Bertolt Brecht e Walter Benjamin", *Arabeschi*, 11, gennaio-giugno, 2018.

⁴⁰ W. Benjamin, "Che cos'è il teatro epico?" (1938-1939), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it di E. Filippini, Einaudi, Torino 2003, p. 131.

distruttivo che comporta. Benjamin coglie il valore polemico dell'uso della citazione soprattutto in Karl Kraus, che riconosce come «il disperato» – disperato per l'epoca in cui vive – «che scoprì nella citazione la forza, non di custodire, ma di purificare, di strappare al contesto, di distruggere»⁴¹.

La citazione implica l'essere estrapolata da un contesto di provenienza per essere ricontestualizzata e quindi montata in uno nuovo; e tale operazione, come si è visto nello specifico dell'uso fattone da Müller non è mai innocua. Come la modalità del teatro epico, che Benjamin paragona al montaggio di immagini cinematografiche, l'atto del citare procede per scossoni, provoca shock, perché implica sempre una risemantizzazione del testo citato, che acquista un nuovo significato anche quando rimane invariato, e ha di conseguenza l'effetto di straniare. Il contatto del testo citato con il nuovo contesto entro cui si inserisce provoca un rapporto di infedeltà, di distanza e differenza rispetto all'originale che lo precede. Nella citazione il passato non è semplicemente riproposto nel presente, ma relazionandosi a esso entra in dialogo e collisione con esso. La collisione dialettica tra passato e presente è espressa nel concetto benjaminiano di *Jetztzeit* – la *Zeit*, il tempo che si dà nello *Jetzt*, l'adesso – articolato nelle *Tesi sul concetto di storia*⁴². La *Jetztzeit* chiarifica come sia sempre l'urgenza del presente a determinare l'appropriazione del passato; è propriamente il bisogno, la necessità attuale – e soprattutto, ci avverte Benjamin, il pericolo – a dettare il senso della sua appropriazione. Così a teatro ci si appropria di un testo del passato per rispondere all'urgenza del presente. Il senso della parola *Zeitraum* che utilizza Müller per collocare nello spazio e nel tempo *Quartett* si comprende anche rispetto al cortocircuito racchiuso nel concetto benjaminiano di *Jetztzeit*.

Lo stesso rapporto di infedeltà presente costitutivamente nella citazione è riconosciuto nella pratica della traduzione. La traduzione, più che sostituirsi al testo originale, dovrebbe costantemente accompagnarsi a esso, come un suo commento interlineare. La *Jetztzeit* è quindi uno strumento della citazione e della traduzione che muovono anch'esse dal presente per entrare in dialogo con il passato. Per questo

⁴¹ Id., “Karl Kraus”(1931), in Id., *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, tr. it. di A. Marietti, Einaudi, Torino 1973, p. 130.

⁴² Cfr. Id., “Tesi di filosofia della storia” (1940), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, pp. 75-86. Si rimanda a questo proposito, in riferimento a un altro contesto teatrale, a D. Sacco, “La *Jetztzeit* del teatro. L'*Orestea* della Societas Raffaello Sanzio / Romeo Castellucci venti anni dopo”, *Biblioteca Teatrale*, 119-120, (2016) 2017, pp. 65-84.

Benjamin ne “Il compito del traduttore”, testo in cui il rapporto di affinità tra citazione e traduzione emerge chiaramente, parla dell’ «ora della traducibilità» [*Jetztder Übersetzbarkeit*]⁴³, ossia il momento opportuno, il *kairos*, il cui il presente avverte l’urgenza di confrontarsi con un testo storicamente appartenuto al passato.

A partire dall’idea di spostamento implicito nella citazione, si comprende ulteriormente il legame della pratica teatrale con la traduzione; come ha colto Irene Fantappiè prendendo a esame l’esperimento del *Theater der Dichtung* di Kraus⁴⁴. Citazione e traduzione trovano la loro commensurabilità quando sono riconosciute come traslazioni (*translationes / translations*), ossia come spostamenti, che implicano un cambiare posto, un trapiantare, perché sono movimenti nello spazio, sono gesti. D’altronde il gesto a teatro risulta essere proprio il nucleo ossimorico della traducibilità e intraducibilità che la citazione svela. Lo si evince ad esempio dal singolare lavoro di traduzione che ha dovuto fare Brecht sul suo *Vita di Galileo* quando era in esilio negli Stati Uniti. Nel lavorare alla traduzione con l’attore destinato a impersonare Galileo, Charles Laughton, Brecht sapeva poco l’inglese, e Laughton non conosceva il tedesco. Malgrado le non poche difficoltà, i due riuscirono comunque nell’impresa perché, assieme alla traduzione del testo condotta da Brecht con l’aiuto di dizionari, l’attore: «recitava il tutto finché andava bene, cioè finché si era trovato il gesto»⁴⁵. Questo fattopuò portare a osservare che il gesto, poiché sanciva la comprensione dell’attore ed era riconosciuto da Brecht, dovendo essere trovato «non faceva parte di ciò che veniva tradotto e non era quindi traducibile»⁴⁶. Ma può portare anche a osservare che il gesto era l’unica cosa traducibile, lì dove la lingua non costituiva il codice comune di comprensione della parola. Perciò Brecht afferma a proposito di questa esperienza: «Eravamo costretti a fare ciò che traduttori meglio attrezzati dovrebbero fare: tradurre i gesti. Perché la lingua è teatrale nella misura in cui esprime anzitutto l’atteggiamento reciproco dei dialoganti»⁴⁷.

⁴³ Cfr. Id., “Il compito del traduttore” (1920), in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., pp. 39-52.

⁴⁴ Cfr. I. Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*, Quodlibet, Macerata 2012.

⁴⁵ B. Brecht, *Diario di lavoro*, tr. it. di B. Zagari, Einaudi, Torino 1976, p. 845.

⁴⁶ C. Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2002, p. 53.

⁴⁷ B. Brecht, *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*, ed. and translated by J. Willett, Hill and Wang, New York 1964, pp. 165-166 (tr. it. nostra).



Quartett di Valter Malosti (2014).

Foto di Fabio Lovino, cortesia del Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale.

Nel teatro di Müller, si è visto, è il corpo a dare forma alla parola, il gesto sulla scena plasma la drammaturgia. Nel caso di *Quartett* in questione non c'è solo il rapporto di traduzione con il testo di de Laclos, che Müller legge trasversalmente, ma anche la traduzione dello stesso testo teatrale fatta per la messa in scena dello spettacolo in contesti storici, culturali, politici differenti. Müller si sofferma sulla versione francese di *Quartett*, portata in scena da Patrice Chéreau nel 1985, a Parigi. Tradotto nella lingua di de Laclos, il testo sembra, a suo parere, tornare alle origini settecentesche, divenendo «automaticamente più elegante»⁴⁸ rispetto all'esperienza drammaturgica tedesco e novecentesco. Nota Müller che «probabilmente in francese non lo si può tradurre che adottando la lingua settecentesca»⁴⁹, con l'effetto però di ammorbidire, se non annullare «una buona quantità di barbarismi»⁵⁰, la brutalità che l'autore aveva reso con la ruvidezza della lingua tedesca. Una lingua rimasta barbara perché, sempre secondo l'autore, mai divenuta veramente europea.

⁴⁸ H. Müller, citato in A. Grieco, "Dimenticare è controrivoluzionario. Traducendo *Quartett*", cit., p. 15.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

Per la *Dramaturg* dello spettacolo di Malosti il compito di una versione in altra lingua consiste nel riuscire a restituire la peculiare densità dell'originale, con le durezze, gli scarti improvvisi, le cesure, i cambi di stile, le oscurità volute⁵¹. Per questo, il regista nella messa in scena ha cercato di lavorare sull'immagine che l'autore aveva del testo, inteso come una sorta di risurrezione delle carni, e il riferimento più vicino alla lingua italiana è Pasolini autore di *Orgia*.

La corporeità del testo sostenuta da Müller e rispettata nella messa in scena di Malosti, conferma l'idea della gestualità della traduzione, e dell'intenzione espressiva che sta a monte della traduzione quando si intende veicolare un senso in scena. Sempre a proposito di *Quartett* il drammaturgo tedesco parla della memoria impressa nel corpo, che si mantiene sempre anche se la carne può invecchiare o decomporsi. E la condizione perché il ricordo si riattivi è l'emozione, questa infatti come traccia della memoria è incorporata e riattivata attraverso la scrittura, il testo, che cerca l'espressione del corpo⁵². Allo stesso modo della *Pathosformel* coniata da Warburg, o del *Gestus* brechtiano, che, come tracce di un DNA culturale impresse sul corpo, trasmettono le invarianti dell'emozione trasfigurate in contesti linguistici, culturali, storici di volta in volta differenti.

⁵¹ Cfr. A. Grieco, "Dimenticare è controrivoluzionario. Traducendo *Quartett*", cit.

⁵² Cfr. H. Müller, "Credo nel conflitto, in nient'altro. Il dramma, la prosa, Filottete e il muro tra Est e Ovest", intervista di S. Lotringer, cit.