

## La scomparsa degli eroi Riscritture nibelungiche nel teatro contemporaneo

Benedetta Bronzini

Pubblicato: 4 gennaio 2023

### Abstract

This essay investigates the actual relationship between heroism and cultural identity through the analysis of the re-writing and transcoding of the *Nibelungenlied* in four case studies of the postmodern German theater scene, as Heiner John von Düffel, Felicitas Hoppe e Thomas Köck. Between 1970 and today, three generations of German theater have recognized in the *Nibelungenlied* a symbol of Teutonic identity, able to connect past and present. The first chapter contextualizes the main topic in the recent studies on heroism. The following two chapters are dedicated to the analysis of the case studies: heterogenous and, at the same time, all aiming to destructing the heroic value of the protagonists, which are portrayed as responsible of the brutality of the recent German history, as useless common people, and, finally, as deranged guests of a psychiatric hospital. Particularly relevant are the female protagonists, who open new research perspectives.

Il lavoro indaga il rapporto tra eroismo e identità culturale in epoca contemporanea attraverso l'analisi di quattro casi di riscrittura teatrale del *Nibelungenlied* in epoca contemporanea in ambito germanofono ad opera di Heiner Müller, John von Düffel, Felicitas Hoppe e Thomas Köck. Lo studio attraversa tre generazioni che, tra il 1970 e i giorni nostri, si sono confrontate con la materia nibelungica, individuandola come simbolo dell'identità culturale teutonica, in grado di connettere passato e presente. Il primo capitolo è dedicato alla contestualizzazione nell'ambito degli studi sull'eroismo e sul post-eroismo in epoca contemporanea. I due capitoli successivi analizzano i quattro casi specifici: eterogenei, quanto accomunati dalla volontà di smantellare la valenza eroica dei protagonisti, identificati prima come responsabili dell'orrore della storia tedesca, poi, in chiave ironica, come grigie persone comuni, fino a riconoscere nella *Götterdämmerung* un vero e proprio caso psichiatrico. Particolare rilievo è dato alle protagoniste femminili, che fanno scorgere nuove prospettive di ricerca e di approfondimento.

**Parole chiave:** eroismo; «Nibelungenlied»; post-eroismo; riscrittura; teatro contemporaneo.

**Benedetta Bronzini:** Università degli Studi di Firenze

 [benedetta.bronzini@gmail.com](mailto:benedetta.bronzini@gmail.com)

È dottore in Germanistica con una tesi sulle interviste tra Heiner Müller e Alexander Kluge. Insegna Cultura tedesca presso Sml Carlo Bo ed è cultore della materia presso l'Università di Firenze. Al centro delle sue ricerche vi è l'identità europea nel teatro contemporaneo. Ulteriori interessi di ricerca sono l'intermedialità, W.G. Sebald e la letteratura ebraico-tedesca. Del 2020, la monografia *Dare forma al silenzio: Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*; del 2022, la traduzione di Kluge e von Schirach *Nonostante tutto*.

Copyright © 2022 Benedetta Bronzini

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### 1. *Da eroico a post-eroico*

In un momento storico come quello attuale, in cui la retorica dell'eroismo è tragicamente tornata popolare<sup>1</sup> davanti a conflitti, emergenze sanitarie e ambientali che toccano l'Occidente da vicino e in cui il senso di appartenenza, sia come esperienza geografica, che come intimo legame con le radici, è un concetto in piena evoluzione e ridefinizione, è necessario tornare a sondare il rapporto tra eroismo e sentimento di identità culturale. Innanzitutto, a cosa si fa riferimento nella cultura occidentale del XXI secolo quando si parla di eroi?<sup>2</sup> È possibile attribuire all'eroismo un valore puramente positivo? È ancora possibile attribuire ai protagonisti dell'epica tradizionale un valore eroico e identitario?

Definire l'eroe, già a partire dagli studi di Thomas Carlyle della metà del 1800,<sup>3</sup> ha implicato una serie di riflessioni di natura etica, geopolitica e socioculturale, che rendono evidente la necessità di contestualizzazione dell'eroe moderno nella propria comunità di riferimento.<sup>4</sup>

Il filosofo svizzero Dieter Thomä, già autore di *Väter. Eine moderne Heldengeschichte*,<sup>5</sup> nel volume curato ed edito dalla Bundeszentral für Politische Bildung,<sup>6</sup> *Warum Demokratien Helden brauchen*,<sup>7</sup> propone un confronto tra due categorie di protagonisti dell'epica contemporanea: da un lato gli eroi a cui sono intitolate le piazze d'Europa e, dall'altro, quelli che lui definisce *quicklebendig*,<sup>8</sup> gli 'eroi di vita breve', che non necessariamente muoiono prima di diventare tali, ovvero i protagonisti di piccole gesta eroiche quotidiane, come i partecipanti alle prime manifestazioni del movimento *Refugees Welcome* e gli attivisti politici. Nel suo recente volume *Postheroische Helden. Ein Zeitbild* (2020) il sociologo Ulrich Böckling definisce invece gli eroi dell'era 'post-eroica' come troppo umani, troppo moralisti ed eccessivamente patetici: «dei narcisi sotto i riflettori, privi di qualsiasi connotazione etica». In questo modo Thomä e

<sup>1</sup> È interessante notare come, solo in ambito germanistico – al centro di questo lavoro – nel biennio tra il 2019 e il 2021 si è assistito ad un proliferare di testi dedicati in varie forme e riscritture all'eroismo e alla figura dell'eroe. Lo si riscontra sia dal punto di vista artistico-letterario che sociologico, a partire dalla trilogia di Alexander Kluge *Parsifal Kontainer*, *Russland Kontainer* e *Napoleon Kommentar*, da lui individuati come miti fondatori dell'Europa moderna, fino al recente volume a cura di Till Dembeck e Jürgen Fohrmann, *Die Rhetorik des Populismus und das Populäre* (2022).

<sup>2</sup> Questo lavoro nasce all'interno di un più ampio progetto di ricerca sull'eroismo nelle sue accezioni molteplici (dai supereroi all'eroe malato) nel teatro tedesco contemporaneo ancora in corso, portato avanti dall'autrice.

<sup>3</sup> Th. Carlyle, *On Heroes*, London, Fraser, 1841.

<sup>4</sup> Il Gruppo di Ricerca Sfb-948 della Universität Freiburg ha recentemente evidenziato qui un elenco di caratteristiche universali dell'eroe, non distanti dalla teoria del monomito di Joseph Campbell: cfr. «Held» in R.G. Asch, A. Aurnhammer, G. Feitscher, A. Schreurs-Morét, *Compendium heroicum, Sonderforschungsbereich 948, Helden – Heroisierungen – Heroismen*, Universität Freiburg, Freiburg, 2019, Doi: 10.6094/heroicum/hdd1.0.

<sup>5</sup> *Väter. Eine moderne Heldengeschichte* (2008) analizza in chiave filosofico-psicologica la scelta di paternità contestualizzata nelle fragilità e nelle sfide sociali dell'occidente contemporaneo.

<sup>6</sup> Letteralmente 'Centrale Federale per l'Educazione Civica', la Bundeszentrale für Politische Bildung è un'istituzione governativa nata nel 1952 con sede a Bonn al fine di promuovere lo studio dell'educazione civica nella Repubblica Federale.

<sup>7</sup> 'Perché le democrazie hanno bisogno di eroi'. Dove non diversamente segnalato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

<sup>8</sup> D. Thomä, *Warum Demokratien Helden brauchen*, Bonn, Bpb, 2019, p. 10.

Böckling portano all'attenzione del lettore un impoverimento lessicale – e semantico – della società occidentale del ventunesimo secolo, che, nell'attribuire un significato al termine 'eroe',<sup>9</sup> fa sempre più fatica ad operare una distinzione tra i supereroi, cyborg e mutanti che popolano film e videogames, gli eroi quotidiani (*Alltagshelden*), chi partecipa ad una manifestazione in difesa della natura o ad un *reality show* e una medaglia d'oro olimpionica. Il cortocircuito che si è creato nell'era fluida e ipermediale ha fatto sì che sempre più spesso il concetto di 'eroe' venga sovrapposto a quello di 'protagonista' in senso lato: dal soggetto principale di una narrazione<sup>10</sup> – si pensi al recente proliferare di *biopic*, ai *blog* e ai *social media* – fino ad un qualsiasi essere umano osservato nel contesto della propria quotidianità. I *15 Minutes of Fame* di Andy Warhol e lo *Jeder Mensch ist ein Künstler*<sup>11</sup> di Joseph Beuys sono dunque stati soppiantati a favore di un ben più *tranchant* 'ognuno è un eroe', con tutte le implicazioni psicologiche, sociali, politiche ed economiche che esso comporta. Si tratta di uno 'svalutamento magico', o di una 'demitizzazione', con le parole di Umberto Eco in *Apocalittici e integrati*, a favore di una dimensione umana di impegno civile in cui ciascuno può riconoscere se stesso, e a cui ciascuno può scegliere di prendere parte.

In particolare l'analisi di Anna Kavvadias, autrice di *Umstrittene Helden* ('eroi controversi'), registra a questo proposito due tendenze contrapposte, ovvero la ricerca e allo stesso tempo il rifiuto dell'elemento eroico,<sup>12</sup> che si ricollega agli studi citati in precedenza e ci porta a confermare la definizione di Dirk Baecker, che nel 2015 evidenziava come principale caratteristica del cosiddetto 'post-eroismo' proprio nella figura dell'eroe totale, diffuso e indefinito, orfano di una missione chiara e di un contesto di riferimento culturale univoco:

Il mondo guidato da eroi è semplice: conosce solo vittorie e sconfitte e obbliga gli eroi a prendere una posizione chiara, illuminando la via per il resto dell'umanità in modo esemplare – decisi a vincere e pronti a sacrificarsi. [...]. Il mondo post-eroico è complesso. Conosce la vittoria, la sconfitta [...] e la velocità con cui l'una può mutarsi nell'altra. Deve rinunciare agli eroi e trovare continuamente un nuovo equilibrio. Non ha quasi niente da

<sup>9</sup> Grazie alla libertà di comporre nuovi nomi combinando aggettivi, verbi e sostantivi, la lingua tedesca ci offre anche in questo caso una maggiore possibilità di esprimere con un termine solo il concetto di *Alltagsheld* ('eroe del quotidiano'), *Nationalheld* ('eroe nazionale') o *Heldenhunger*, 'la fame di eroi' che caratterizza anche l'era digitale del post-umano.

<sup>10</sup> Facendo riferimento a pubblicazioni recenti, si veda, ad esempio *Der Autor als Held: Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* dedicato alla scrittura autobiografica nella letteratura tedescofonica contemporanea di Jörg Pottbeckers, del 2017, in cui l'epica è divenuta la narrazione (più o meno fedele) della quotidianità. Non è questa la sede per approfondire il concetto di eroe nel contesto teorico dell'autorialità e autenticità artistica, né per citare in modo sommario l'apporto fondamentale dato da Michel Foucault e Jaques Derrida. Mi limito perciò a questo proposito a citare come punti di riferimento essenziali gli studi di Pierre Bourdieu, Richard Sennett, James Hall, Jens Ruchatz e Martina Wagner-Egelhaaf, che tornerò ad esaminare in questo lavoro. Questo lavoro nasce come parte del progetto di ricerca dell'autrice, dedicato all'identità dell'eroe nella cultura europea, e in particolar modo tedesca, contemporanea presso il Gruppo di Ricerca Riscritture dell'Università di Modena e Reggio Emilia. A questo approfondimento seguirà un lavoro più ampio incentrato sul teatro come spazio di creazione e riscrittura di un'epica europea contemporanea. Dove non diversamente segnalato, le traduzioni sono a cura dell'autrice.

<sup>11</sup> V. Harlan, J. Beuys, R. Rappmann & Schata, *Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*, Krefeld, Achberger, 1984. Tr. it.: 'Ogni essere umano è un artista'.

<sup>12</sup> A. Kavvadias, *Umstrittene Helden*, De Gruyter, Berlin, 2021, p. 21. Sulla teoria di Kavvadias si tornerà affrontando il panorama teatrale contemporaneo. Si veda a questo proposito B. Bronzini, *Futur II Konjunktiv: Viva la solidarietà internazionale! Identità, attivismo e ricerca nel teatro tedesco contemporaneo*, Doi 10.13130/connessioni/14929

raccontare, ma racconta in continuazione storie che, con grande frustrazione e delusione, sembrano non arrivare mai ad un punto.<sup>13</sup>

«L'animo umano [si è] trasformato in una realtà mitologica. Gli eroi in carne e ossa non trovano posto nella società di massa, ma qualcosa dell'eroe primigenio sopravvive nel nostro inconscio»<sup>14</sup> scrive invece nel 2017 Alessandro Dal Lago analizzando il valore mitologico del fantasy contemporaneo e ripercorrendo gli studi sull'eroismo, da Thomas Carlyle ai giorni nostri. Se in questa affermazione vengono messe da parte molte figure al centro dell'epica contemporanea, come gli eroi quotidiani e i personaggi pubblici al centro dell'epoca post-eroica, concentrandosi sulle opere di Tolkien e sull'attualità del *Beowulf* nel ventesimo e nel ventunesimo secolo, Dal Lago coglie il principale aspetto che rende l'eroe il parametro di un'analisi socioculturale diacronica di un dato gruppo sociale. Davanti a un mito, infatti, è inevitabile interrogarsi sulla sua attualità e sull'applicabilità dei valori di cui è portavoce nella realtà contemporanea. Pur disponendo della fantasia e degli spunti nella realtà necessari per la creazione del nuovo, permane infatti l'esigenza negli individui di tenere vivo un dialogo con l'archetipo, o con l'eroe primigenio, aprendo, con le parole di *A modo loro* di Angela Albanese, «l'opera o le opere di partenza ogni volta a nuovi circuiti di significazione, garantendone, a modo loro – un modo affrancato da vincoli derivativi – il movimento e la vita nel tempo».<sup>15</sup>

È in particolare a partire dal diciannovesimo secolo che, nell'Europa rivolta a consolidare le identità nazionali, il dialogo con l'epica ha trovato una nuova fortuna e dimensione grazie al teatro, e in particolar modo al teatro d'opera. Seguendo la rappresentazione dell'identità nazionale sulla scena attraverso le *fêtes révolutionnaires* francesi, Loren Kruger analizza in *The National Stage* (1992) l'intima relazione tra *stage* e *political stage* (palcoscenico artistico e palcoscenico politico), fino alla progressiva affermazione di una *theatrical nationhood*<sup>16</sup> nel corso del XIX secolo, in concomitanza con il suffragio universale maschile e con l'avvento della politica come fenomeno di massa. Il teatro ha infatti la peculiarità di essere, con le parole della *Dramaturg* del Gorki Theater di Berlino Shermin Langhoff, una 'macchina di identità',<sup>17</sup> ovvero un potentissimo catalizzatore culturale nonché il luogo deputato alla libera manifestazione dello *Zeitgeist*. Questo è particolarmente vero in ambito tedesco, dove la funzione politica del teatro e la dimensione estetica della dialettica, da Lessing a Kleist, fino a Brecht, per limitarsi ai 'classici' di una lunga tradizione, hanno trovato un terreno particolarmente fertile, come dimostrano l'ancora attuale *Das politische Schreiben* (2002) di Hans-Thies Lehmann e il recente studio di Carolin Rocks sull'eroe nel teatro di prosa tedesco del primo Ottocento, *Heldentaten, Heldenträume* (2020),<sup>18</sup> che si concentra sul teatro di Goethe, a partire dal condottiero *Götz*

<sup>13</sup> D. Baecker, *Postheroische Führung*, Wiesbaden, Springer, 2015, pp. 12-13.

<sup>14</sup> A. Dal Lago, *Eroi e mostri: Il fantasy come macchina mitologica*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 99.

<sup>15</sup> A. Albanese, *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*, Palermo, Palermo University Press, 2020, p. 11.

<sup>16</sup> L. Kruger, *The National Stage*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 3-5.

<sup>17</sup> S. Langhoff, *Ich werde gesehen, also bin ich*, 2020 (15.03.2022).

<sup>18</sup> Il grande assente del volume di Rocks, nonché il più moderno, visionario e politico dei drammaturghi tedeschi di tutti i tempi è indubbiamente Georg Büchner che, non rappresentando eroi, ma personalità complesse, controverse e dilaniate interiormente, è molto più vicino alla materia che ci si appresta ad analizzare di quanto si possa immaginare, come dimostra la sua ricezione da parte di Heiner Müller e Thomas Köck.

von *Berlichingen*, paragonabile ad un *Iron Man* ante litteram grazie al suo braccio metallico, fino agli eroi, e soprattutto alle eroine kleistiane, attraverso la necessaria mediazione di Schiller, e in particolare del suo *Wilhelm Tell*, che Rocks identifica, in un'accezione negativa, come primo eroe borghese<sup>19</sup> che sceglie il focolare domestico al posto della rivoluzione. A dimostrazione della vivacità del dibattito che la riscrittura e la transcodificazione dell'epica è ancora in grado di risvegliare, di tutt'altro parere è il recentissimo *Wilhelm Tell* (2022) di Milo Rau, che riconosce nel mito fondatore svizzero una figura esoterica, simbolo della società patriarcale, precedente al contratto sociale.

Se il teatro ha indubbiamente rappresentato uno dei principali veicoli di unificazione linguistica e culturale tedesca e la sua vocazione politica non ha mai subito una vera battuta d'arresto dal romanticismo ai giorni nostri, confrontarsi con l'epica germanica ed evidenziare delle figure propriamente eroiche all'interno della *theatrical nationhood* tedesca è in realtà molto complesso, innanzi tutto per ragioni storiche, a partire dal difficile processo di unificazione nazionale, fino agli abissi del secolo breve. Come evidenziano gli studi di Martina Wagner Egelhaaf, in particolare *Hermanns-Schlachten* (2008) e *Das Imaginäre der Nation* (2012), sebbene quelli della tradizione germanica non siano necessariamente eroi vincenti o figure positive in modo univoco, essi sono tutt'oggi presenti nel pensiero collettivo e interlocutori costanti della ricerca di identità nel teatro tedescofono.

Sono questi gli interrogativi ermeneutici che accompagnano l'indagine sulle riscritture, le transcodificazioni e il dialogo con la materia nibelungica nel teatro tedesco contemporaneo attraverso le opere di John von Düffel, Felicitas Hoppe e Thomas Köck. A legare i tre autori del XXI secolo selezionati è un filo sottile<sup>20</sup> riconducibile alla scelta di Heiner Müller, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, di recuperare l'epica germanica per indagare l'identità tedesca a lui contemporanea attraverso i suoi principali eroi, e ancor più dai suoi antieroi ed eroi falliti, di cui Rosa Luxemburg e Sigfrido, insieme all'Amleto riscritto in chiave tedesca, rappresentano l'apice. La scelta di un'analisi comparativa che metta a confronto i testi dedicati da Müller al *Nibelungenlied* (1970-1995) insieme a *Das Leben des Siegfried* (2009) di John von Düffel, *wagner — der ring des nibelungen* (2017) di Thomas Köck e *Die Nibelungen* (2019) di Felicitas Hoppe nasce dunque dalla peculiarità di ciascuna di queste opere di smantellare la dimensione eroica, facendola implodere, con l'impiego di strategie narrative e drammaturgiche diverse, dall'orrore all'ironia. Un secondo aspetto rilevante è quello della periodizzazione dei testi, che permette di sondare in più volte attraverso gli anni il rapporto della Germania con uno dei suoi principali e più complessi miti fondatori, dal secondo dopoguerra ai giorni nostri, attraverso il teatro.

<sup>19</sup> C. Rocks, *Heldentaten, Heldenträume. Zur Analytik des Politischen im Drama um 1800*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 14.

<sup>20</sup> In particolare, John von Düffel si è a lungo occupato di Heiner Müller come autore e come persona pubblica. Cfr. J. Von Düffel, *Missing Müller*, Vastorf, Merlin, 1997. Inoltre, a legare Thomas Köck al drammaturgo della DDR sono numerose scelte stilistiche, come il collage di citazioni e il multilinguismo.

## 2. Riscrivere l'epica nell'era postmoderna: il «*Nibelungenlied*»

Quella dei Nibelunghi è un'epica singolare che, a partire dalla leggenda alto-medievale (*Nibelungenlied*, *Edda poetica* e *Edda in prosa*) delude ogni aspettativa, e tuttavia è riuscita a sopravvivere attraverso i secoli, come i suoi protagonisti, pur subendo metamorfosi profonde. Più volte ha sfiorato la *damnatio memoriae* e la consacrazione, riuscendo tuttavia ad infiltrarsi nella letteratura, nel cinema e nel teatro fino ai giorni nostri, mimetizzandosi più o meno inosservata tra le fonti di opere conosciute come *The Hobbit* (1937), *The Lord of Rings* (1955) di J.R.R. Tolkien,<sup>21</sup> *Django Unchained* (2012) di Quentin Tarantino, fino alla saga iniziata da George R.R. Martin nel 1996, *A Song of Ice and Fire*, trasposta nella celebre serie di *Game of Thrones*. I personaggi che popolano la narrazione sono dunque nati più volte attraverso i secoli: innanzitutto come figure della tradizione orale e letteraria, che compaiono nell'epos germanico medioevale del *Nibelungenlied*, messo per iscritto per la prima volta intorno al 1200, e nelle saghe nordiche dell'*Edda in prosa*, composta da Snorri Struluson nel 1220 (in cui si trova anche la leggenda di Sigurðr, Sigfrido nel *Nibelungenlied*) e dell'*Edda poetica*, redatta intorno alla metà del XIII secolo, fino ad approdare alla trasposizione nel teatro d'opera nel ciclo wagneriano del *Ring der Nibelungen* (1848-1874), che rappresenta una sintesi e una rielaborazione delle tradizioni precedenti, consacrando la saga di Sigfrido e dei Burgundi all'epica nazionale tedesca. Due sono i principali nuclei narrativi: le imprese giovanili di Sigurðr/Siegfried, 'uccisore del drago' e discendente dei Volsunghi, stirpe cara al dio Wotan, da un lato, e la tragica fine dei Burgundi, trasposizione epica delle grandi migrazioni germaniche verso il sud e sud-est europeo (IV-VI secolo) dall'altro. Ciò non ha impedito ai personaggi e alla materia nibelungica stessa di subire profonde metamorfosi e di essere portavoce di valori e contesti socio-culturali profondamente diversi tra loro. Inoltre, gli eroi dell'*Edda* e del *Nibelungenlied* non sono mai state figure legate unicamente alla cultura tedesca, a partire dalla provenienza di alcuni dei suoi protagonisti:<sup>22</sup> Brunilde, Attila re degli Unni e Dietrich van Bern, riscrittura leggendaria del re ostrogoto Teodorico il Grande (456-526 d.C.). Analizzando la tradizione medievale della *Heldenepos* nibelungica, Fulvio Ferrari la definisce 'un poema eroico senza eroi',<sup>23</sup> ambiguo e disorientante, rimasto sospeso nel limbo tra il mondo eroico e il mondo cortese. Il primo elemento anti-epico e anti-eroico della narrazione in effetti è racchiuso proprio nell'esito delle gesta del suo personaggio principale, Sigfrido, ucciso a metà della vicenda, che si conclude con un ulteriore e definitivo fallimento, ovvero lo sterminio dei Burgundi. A determinare il destino della stirpe di Crimilde, seguendo Ferrari e Lienert, sarebbe in primo luogo l'inadeguatezza dei personaggi e la loro profonda incoerenza: «La fatalità dell'escalation di violenza e della rovina è opera umana»,<sup>24</sup> un'ambiguità esistenziale che avrebbe portato già in epoca medievale alla cosiddetta redazione \* C, una stesura delle 39 'avventure' (qui da in-

<sup>21</sup> Per approfondire il controverso legame tra i due autori (a lungo negato da Tolkien) si veda: R. Vink, *Wagner and Tolkien: Mythmakers*, Zurich-Jena, Walking Tree, 2012.

<sup>22</sup> Si veda per approfondire, oltre a Bertagnolli, F. Ferrari, *Esiste un'epica germanica?* «AOQU (Achilles Orlando Quixote Ulysses). Rivista Di Epica», 1, 2020, 1, pp. 103-134. Si noti a questo proposito che il 2020 è l'anno di nascita della stessa rivista dell'Università degli Studi di Milano.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 103-105.

<sup>24</sup> Ivi, p. 104.

tendersi come ‘capitoli’ e non come ‘gesta’<sup>25</sup> in cui la distinzione tra figure negative e positive appare più netta. Ciò nonostante, la narrazione è rimasta ricca di sfumature e contraddizioni, a partire dall’ambiguità etica di Sigfrido, eroe e al tempo stesso vittima tradita e traditore della fiducia di Brunilde; del passaggio di Hagen da assassino feroce a unico eroe effettivo e ‘Trost der Nibelungen’<sup>26</sup> nella seconda parte del poema, fino alla complessità della figura di Crimilde, dama cortese divenuta una minaccia per la propria stirpe, nonché una vera e propria ‘diavolessa’ («vålandinne», strofe 1748 e 2371)<sup>27</sup> per vendicare l’uccisione dell’amato.

È facile notare come, anche solo facendo riferimento al materiale tedesco medievale, ogni personaggio meriti di essere approfondito nella sua complessità e nelle sue evoluzioni attraverso le riscritture, basti pensare al destino del menestrello alla corte burgunda, Volker von Alzey, assente nella *Götterdämmerung* wagneriana, per ricomparire negli adattamenti novecenteschi dell’epos germanico, a partire dalla pellicola di Fritz Lang e Thea von Harbou, *Die Nibelungen* (1924).<sup>28</sup>

La *Triewe* – oggi *Treue*, ovvero la lealtà incondizionata propria dell’etica cortese – è il valore dominante della materia nibelungica, anche nel suo fallimento. Una coerenza eroica e profondamente politica che, davanti all’occupazione napoleonica di inizio ‘800 ancora ha guidato Heinrich von Kleist nella stesura del *Prinz von Homburg*, radicandosi profondamente nella cultura tedesca. Il 29 maggio del 1909 il termine *Nibelungentreue* (‘lealtà nibelungica’) è stato utilizzato davanti ad una platea ben più vasta di quella teatrale, il *Reichstag*, dal cancelliere tedesco Bernhard von Bülow<sup>29</sup> per descrivere il legame che legava la Germania all’Austria-Ungheria nella cosiddetta ‘crisi bosniaca’ e dunque, a ben riflettere, in contesto internazionale, potremmo dire europeo. Pochi anni più tardi il generale Paul von Hindenburg sarebbe tornato a paragonare la Germania, e in particolare l’esercito tedesco, questa volta «lasciato solo e non appoggiato dai connazionali in patria»,<sup>30</sup> a Sigfrido, tradito nella fiducia e pugnalato alle spalle da Hagen. È a partire dalla sua accezione marziale, e in particolare dall’impiego propagandistico fatto in epoca nazionalsocialista, che la *Nibelungentreue* e lo stesso epos germanico hanno assunto una connotazione fortemente negativa,<sup>31</sup> presente ancora nel 2006, quando ad essere accusato di ‘lealtà nibelugica’ è stato il primo ministro britannico Tony Blair, troppo succube della politica estera statunitense agli occhi del giornalista di *Die Zeit* Jürgen Krönig.<sup>32</sup>

<sup>25</sup> D. Bertagnolli, *I Nibelunghi*, Milano, Meltemi, 2021, p. 6.

<sup>26</sup> F. Ferrari, *Esiste un’epica germanica?* cit.: ‘Consolazione dei Nibelunghi’, come viene chiamato da Dietrich van Bern.

<sup>27</sup> Ivi, p. 122.

<sup>28</sup> A questo riguardo si segnala la recente pubblicazione che affronta gli elementi archetipici e i personaggi nella versione di Lang e von Harbou in prospettiva interdisciplinare: N. Bedekovic, A. Kraß, A. Lembke (Hrsg.), *Durchkreuzte Helden*, Bielefeld, Transcript, 2014.

<sup>29</sup> *Fürst Bülow’s Reden*, a cura di W. von Massow, vol. V, Leipzig, De Gruyter, 1914, p. 127.

<sup>30</sup> J. von Hoegen, *Der Held von Tannenberg. Genese und Funktion des Hindenburg-Mythos*, Köln, Böhlau, 2007, p. 253. Si tratta del topos del *Dolchstoß*, della pugnalata alle spalle, che si riscontra con frequenza nell’ambiente filo-conservatore tedesco del primo dopoguerra.

<sup>31</sup> A questo proposito si rimanda al recentissimo saggio di E. Brüggner, P. Glasner: *Die Nibelungen von Thea von Harbou und Fritz Lang. Zur Popularisierung eines vormodernen Stoffes in der Weimarer Republik*, in T. Dembeck, J. Fohrmann (Hrsg.), *Die Rhetorik des Populismus und das Populäre*, Göttingen, Wallstein, 2022, pp. 267-300.

<sup>32</sup> J. Krönig, *Blinde Nibelungentreue?*, «Die Zeit Online», 28 luglio 2006.

### 3. Da Heiner Müller a Felicitas Hoppe: la dimensione storica del «Nibelungenlied»

È proprio a partire dal profondo legame tra l'epica altomedievale e la storia tedesca recente che Heiner Müller (1929-1995) recupera la materia nibelungica.

Quello di Heiner Müller, cittadino della DDR e al contempo autore di testi teatrali rappresentati principalmente nell'Ovest, è un teatro tragico nelle macerie, popolato da figure mitologiche e umane complesse, vittime sacrificali della storia. Questo elemento riemerge anche dalla sua rilettura nibelungica che, sebbene in forma pulviscolare, compare nei suoi drammi come lucida analisi della tradizione alto-tedesca della leggenda, più lontana invece dalla tetralogia wagneriana.

Nel frammento *Aus rotem Nebel im Rampenlicht*,<sup>33</sup> 'alla ribalta dalla nebbia rossa', scritto contestualmente a *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* (1990-1995), come prologo per la messa in scena del *Nibelungenlied* di Friedrich Hebbel, Müller narra la leggenda in modo sintetico e brutale attraverso il canto di Volker, alter ego dell'autore stesso. I Burgundi descritti da Volker sono un popolo barbaro, costretto alla conversione dalle crociate<sup>34</sup> e condannato all'autodistruzione per un litigio 'tra due donne', da leggersi con una connotazione dispregiativa, dopo essersi macchiato dell'omicidio di Sigfrido. Neanche il bosco, intimo simbolo dell'identità culturale germanica, viene risparmiato dall'aspra critica mülleriana, che lo ritrae come omertosamente in silenzio davanti all'uccisione dell'eroe di Xanten. Il canto si conclude con una condanna, che lega in modo irreversibile il destino dei Nibelunghi a quello '900 tedesco: «[i Nibelunghi] asserati di morte scrivono sulla neve/ con spada e sangue l'alfabeto tedesco».<sup>35</sup>

Per presentare *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1983) a Bochum, nel 1987 Müller aveva rilasciato a *Der Spiegel* un'intervista dal titolo *Deutschland spielt immer noch die Nibelungen*.<sup>36</sup> 'la Germania continua a recitare i Nibelunghi'. La conversazione, incentrata sul rapporto del teatro mülleriano con il mito e con l'epoca pre-storica, evidenzia la difficoltà di confrontarsi con la storia nel teatro tedesco contemporaneo. Quella di risvegliare le coscienze sopite del pubblico della Repubblica Federale, secondo Müller è una sfida che si combatte con violente 'esplosioni di significato'<sup>37</sup>, davanti alla quale è necessario recuperare il teatro epico brechtiano<sup>38</sup> nella sua dimensione mitica, archetipica, e attaccare consapevolmente le radici più profonde dell'identità teutonica. Centrale nel processo mülleriano di revisione e adattamento del dramma didattico è il ruolo catartico, in senso tragico, del confronto con la violenza, sviscerata da Brecht come esperienza individuale, collettiva e istituzionale. Se l'*Entfremdung* permetteva allo spettatore del teatro epico di interrogarsi sulle dinamiche di po-

<sup>33</sup> H. Müller, *Werke 5. Stücke 3.*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, pp. 251-252.

<sup>34</sup> Ivi, p. 252.

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> U. Jenny, *Deutschland spielt immer noch Die Nibelungen*, «Der Spiegel», 1983, 19, pp. 196-207.

<sup>37</sup> Ivi: 'Quando si cerca di tradurre un'idea in immagine o l'idea si distorce, o l'immagine esplode. Io sono per l'esplosione'.

<sup>38</sup> Riguardo al recuper del *Lehrstück* in epoca postdrammatica, a partire da Müller, si rimanda alla lettura di M. Massalongo, F. Vassen, *Brecht gebrauchen: Theater und Lehrstück. Texte und Methoden*, Strasburg, Schibri, 2017 e L. Kruger, *Post-Imperial Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

tere, abuso della forza e sulla prevaricazione dell'uomo nei confronti del suo simile, Müller si concentra sull'estetica dell'orrore che sottende tale presa di coscienza, riconoscendo nella paura 'la prima forma di manifestazione del nuovo'.<sup>39</sup> Questa è l'operazione drammaturgica che ha portato alla realizzazione di *Germania Tod in Berlin, Leben Gundlings. Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*, di *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* e della stessa *Hamletmaschine*: collage di archetipi riassemblati come storie dell'orrore, mostrati per esporre il pubblico alla 'Deutsche Misere'.<sup>40</sup> 'La battaglia di Stalingrado cita il salone di Attila',<sup>41</sup> recita appunto *Mauser* (1978) ultimo *Lehrstück* mülleriano. Confrontarsi con la materia nibelungica, dunque, è per Müller ancor più brutale di ricorrere a Tacito<sup>42</sup> o con il mito greco, si tratta infatti di confrontarsi con il nucleo primigenio della brutalità della storia tedesca:

MÜLLER: I *Lehrstücke*, comunque vengano intesi, a differenza della parabola hanno la struttura della tragedia, cioè mettono il mondo in discussione e non pretendono di offrire delle risposte. Questo è l'aspetto che trovo più interessante, e anche *Fatzer* è strutturato come tragedia. Inoltre [*Fatzer*] è un testo centrale perché si rifà ai Nibelunghi, che ancora oggi è il più tedesco tra i testi tedeschi, senza tuttavia essere una realtà tedesca. Ancora oggi la Germania recita i Nibelunghi.

SPIEGEL: Non la *Götterdämmerung*, vogliamo sperare.

MÜLLER: Lo spero anche io, ma al momento questo è quanto passa al convento.<sup>43</sup>

Nella risposta riecheggia il complesso rapporto tra Müller e Bayreuth, simbolo dell'omertà della Germania Ovest<sup>44</sup> nel secondo dopoguerra e patria dei Festspiele wagneriani, dove il drammaturgo di Eppendorf fu chiamato a dirigere il *Tristano* nel 1993. Ancor di più, però, spicca il richiamo al *Fatzer-Fragment* brechtiano, definito più volte da Müller come l'opera teatrale del secolo, accostato al *Nibelungenlied* nell'intervista con *Der Spiegel*. Nell'opera incompiuta di Brecht, interrotta nel 1932, recuperata e messa in scena per la prima volta da Müller tra il 1977 e il 1979 al culmine del *Deutscher Herbst* con *Fatzer ± Keuner*, l'autore di Eppendorf riconobbe innanzitutto l'isolamento della sinistra tedesca a lui contemporanea, nonché la sua incapacità di agire e di emergere dalla cornice borghese. La storia tedesca a cui *Fatzer* dà voce, tuttavia, ha un'eco di ancestrale e totalizzante: 'Se prima gli spettri venivano dal passato, oggi arrivano anche dal futuro'<sup>45</sup> si legge nel copione brechtiano curato da Müller, che si conclude con una sentenza che si addice alla storia presente, quanto al già citato salone di Attila: «Da adesso in poi per lungo tempo | non ci saranno più vincitori | in questo mondo ma solo | vinti».<sup>46</sup>

Venti anni più tardi, nel 2007 sono state pubblicate per la prima volta le due conversazioni a cura di Wolfgang Storch nel volume *Kinder der Nibelungen*. La prima, del 1987, tra Müller,

<sup>39</sup> H. Müller, *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York*, in *Rotwelsch*, West-Berlin, Verlag, 1982, p. 94.

<sup>40</sup> Id., *Werke 4. Stücke 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, p. 533.

<sup>41</sup> Id., *Mauser*, Berlin, Rotbuch, 1978, p. 72.

<sup>42</sup> Si vedano i dialoghi con Alexander Kluge, coevi a *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*.

<sup>43</sup> U. Jenny, *Deutschland spielt immer noch Die Nibelungen*, «Der Spiegel», 1983, 19, pp. 196-207: p. 204.

<sup>44</sup> H. Müller, *Werke 1. Seife in Bayreuth, Die Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999, p. 328.

<sup>45</sup> B. Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer: Bühnenfassung von Heiner Müller*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, p. 65.

<sup>46</sup> Ivi, p. 110.

Klaus Heinrich<sup>47</sup> e lo stesso Storch, allora curatore della mostra *Die Nibelugen – Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*,<sup>48</sup> la seconda tra Heinrich e Peter Kammerer, svoltasi in occasione della manifestazione della Internationale Heiner Müller Gesellschaft *Die Nation beerdigen...*, nel 2002. Entrambe le interviste sono dedicate al complesso rapporto della Germania contemporanea con l'identità nazionale per come emerge nelle riscritture nibelungiche. Come è reso evidente dal titolo del volume, *Kinder der Nibelungen*, qui il sanguinoso destino di Sigfrido e dei Burgundi è considerato innanzi tutto come un marchio ereditario di violenza dal quale è impossibile liberarsi. La prima conversazione, del 1987, ha un obiettivo mosso dalla stessa indagine culturale che ha portato alla stesura dei *Versuche* di Adorno e Thomas Mann nei confronti dell'opera di Richard Wagner (che qui viene nominato più volte ed è spesso al centro dell'analisi), ovvero quello di «interrompere la continuità culturale con il *Nibelungenlied*, indagare la sintomatologia del fascino nei confronti della materia nibelungica, [...] e fare i conti con la sua virulenza al giorno d'oggi». <sup>49</sup> Quella che segue è una disamina approfondita, calata nella dimensione storica, della ricezione e delle riscritture del *Nibelungenlied*, da Hegel all'ossessione psicotica nei confronti dei *Nationalhelden* wagneriani e al loro recupero in epoca nazionalsocialista, soffermandosi sull'analisi dei protagonisti, in cui Müller riconosce le ragioni dell'impossibilità di un'identificazione culturale e il fallimento del sentimento di unità nazionale.

Centrale appare a questo proposito la figura di Sigfrido, simbolo di un tentativo di unificazione. L'uccisore di draghi nell'universo mülleriano è inizialmente assente, ma solo all'apparenza. In realtà, infatti, è il vuoto attorno a quale ruota il destino dell'identità tedesca: come uno spettro sullo sfondo della narrazione, è una ferita nascosta quanto mai rimarginata, presente attraverso Crimilde anche dopo la morte, inserito, insieme a Medea, a Filottete, ad Amleto e all'autore stesso nella scena finale della *Hamletmaschine*<sup>50</sup> tra le vittime sacrificali della storia. Nella sua analisi socioculturale della ricezione nibelungica, Müller vuole invece mettere in evidenza il ruolo centrale svolto da Hagen, complementare a Sigfrido e unico effettivo eroe Burgundo, oltre all'interpretazione negativa delle protagoniste femminili. Questi sono entrambi aspetti centrali nella rilettura nibelungica in *Hagens Sterbenlied* dello storico nazionalista tedesco Felix Dahn (1834-1912)<sup>51</sup> e della tradizione in prosa tardo ottocentesca, che riconosce Brunilde e Crimilde come eroine negative della storia tedesca. Sono infatti le due donne quelle che Hagen maledice come «esseri vigliacchi e malvagi»<sup>52</sup> causa dello sterminio dei Burgundi nell'opera di Dahn e che Attila accusa davanti alla morte del braccio destro di Gunther nel *Nibelungenlied* in prosa di Friedrich Hebbel del 1861, contemporaneo alle riscritture wagneriane:

<sup>47</sup> Docente di Storia delle religioni tra i fondatori della Freie Universität zu Berlin.

<sup>48</sup> *I Nibelunghi. Immagini di amore, tradimento e rovina*, München, Haus der Kunst, 5 dicembre 1987-14 febbraio 1988.

<sup>49</sup> K. Heinrich, H. Müller, *Kinder der Nibelungen*, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld, 2007, p. 9.

<sup>50</sup> H. Müller, *Werke 4. Die Stücke 2*, cit., p. 552.

<sup>51</sup> F. Dahn, *Hagens Sterbenlied*, in *Gesammelte Werke. Erzählende und poetische Schriften*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921, p. 451.

<sup>52</sup> Ivi, vv. 37-40.

“Sciagura!”, esclamò il re. “È stato ucciso dalle mani di una donna il più valoroso eroe che mai abbia combattuto in battaglia e portasse scudo. Per quanto io gli sia stato nemico, mi rincresce per lui”.<sup>53</sup>

La complessità delle figure femminili nel *Nibelungenlied* e la natura tradita e sofferente degli eroi al centro del poema sono il nucleo dell’operazione di riscrittura di Heiner Müller drammaturgo. Se Müller lettore e intervistato si presta ad un’analisi fedele quanto spietata della violenza storica del *Nibelungenlied*, infatti, ancora più incisiva è l’operazione che compie portando la materia nibelungica nei suoi testi teatrali, dove l’indagine sulla brutalità dell’essere umano, sull’origine della violenza nella storia, e in particolare nella storia tedesca, dominano la narrazione. Questi sono anche i temi principali delle conversazioni con Alexander Kluge, come emerge dalla prefazione a *Ich schulde der Welt einen Toten*, dove viene eletto il laconico e brutale Tacito come modello comune di riferimento.<sup>54</sup> È proprio a Publio Cornelio Tacito e a *De origine et situ Germanorum* (98 d.C. ca.) che sono intitolati i due monumenti mülleriani ai miti fondatori e alla storia della Germania, mutata irrimediabilmente in *Totenreich*<sup>55</sup> dopo la Seconda guerra mondiale, nonché i due principali testi in cui compare la materia nibelungica: *Germania Tod in Berlin* e *Germania 3 Gespenster am toten Mann*.

*Germania Tod in Berlin*, riscritto in più riprese tra il 1953 e il 1971 e censurato da entrambi i lati del Muro di Berlino fino al 1978, è un *collage* di scene di varia lunghezza prive di legami cronologici o strutturali: sono brandelli di storia tedesca ed europea, frammenti ricuciti in modo anacronistico, popolati da fantasmi del passato (da Napoleone ad Adolf Hitler, passando per Federico II di Prussia) che, come in un film dell’orrore, tornano sotto forma di vampiri e cannibali ad insidiare il presente. Alla stessa velocità accelerata, variano le ambientazioni: dalle strade tedesche del primo dopoguerra, alla Russia, alla neonata Ddr.

Hagen von Tronje, Gunther, Gernot e Volker fanno la loro comparsa in questo lugubre susseguirsi di eventi nella quinta scena, *Hommage à Stalin 1*, nella neve di una ‘campagna di Russia’ della storia tedesca non meglio identificata, mentre Cesare e Napoleone, sulla scena, sono intenti a divorare i cadaveri dei soldati. Inizialmente boriosi, i nuovi Nibelunghi si dichiarano armati e pronti a vendicare Sigfrido, ‘brutalmente ucciso dagli Unni’,<sup>56</sup> per poi confessare l’omicidio commesso da Hagen, smascherandolo, esasperando la lite fino alla mattanza: Hagen e Gunther fanno a pezzi Volker, per poi uccidersi a vicenda. I monconi dei loro corpi si riassemblano in un mostro ‘disumano’, fatto di carcasse metalliche e *Menschenmaterial*,<sup>57</sup> in un’immagine speculare al *Notturmo* beckettiano di poche scene successivo, scelto da Müller come intermezzo. Il dialogo al limite del *nonsense* di cui i Burgundi sono protagonisti ruota attorno alla menzogna e al tradimento, due temi dai significati e dalle implicazioni storiche molteplici che pervadono la vita e l’opera dell’autore della Ddr, a partire da *Mauser*, *Philoktet* e *Der Auftrag*. *Germania Tod in Berlin* ripercorre il tradimento attraverso la storia tedesca a parti-

<sup>53</sup> L. San Giusto (a cura di), *Mitologia nordica. I nibelunghi*, s.l., Sinapsi, 2018, p. 249.

<sup>54</sup> Per approfondire si veda B. Bronzini, *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell’intervista*, Pisa, Pacini, 2021.

<sup>55</sup> K. Heinrich, H. Müller, *Kinder der Nibelungen*, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld, 2007, p. 41: ‘Regno dei morti’.

<sup>56</sup> H. Müller, *Werke 4. Die Stücke 2*, cit., p. 342.

<sup>57</sup> Ivi: ‘Materiale umano’.

re da Sigfrido, vittima assente, passando da Volker, ucciso dai suoi *Kameraden*,<sup>58</sup> a Lev Trotsky (come ricorda l'omaggio a Stalin nel titolo dell'episodio), ad Arminio, al centro dell'episodio di poco successivo *Die Brüder*, fino a Rosa Luxemburg, la 'rosa rossa' protagonista della scena finale del dramma, *TOD IN BERLIN 2*.<sup>59</sup> L'eroina della Lega Spartachista giustiziata a Berlino nel 1919 compare nuovamente in veste di ROSA RIESE, della conclusione di *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, come ulteriore rappresentazione della brutalità fratricida che Müller attribuisce ai popoli germanici, nonché simbolo del tramonto definitivo del socialismo tedesco.

L'ultimo dramma mülleriano, *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, si pone in continuità con *Die Schlacht* e *Germania Tod in Berlin*, portando la narrazione della storia europea del secolo breve alla sua definitiva implosione. Se in *Germania Tod in Berlin* i Burgundi vengono citati per innescare la macchina del tradimento che arriva a fagocitare l'Europa, qui sono ormai totalmente parte del materiale mülleriano, come alter ego interscambiabili di un unico colossale *Gesamtkunstwerk*. Nel terzo episodio del dramma, dal titolo emblematico di SIEGFRIED EINE JÜDIN AUS POLEN, in cui l'eroe di Xanten arriva a sovrapporsi a Rosa Luxemburg,<sup>60</sup> la narrazione viene improvvisamente interrotta dal dialogo tra Crimilde e Hagen tratto dai *Nibelungen* di Hebbel. È alla fine del dialogo che Müller porta al culmine patetico il suo *Greuelmärchen*<sup>61</sup> inserendo un ultimo monologo di Crimilde, rendendola un tutt'uno con Medea e con Ofelia/Elettra protagonista di *Hamletmaschine* e caricando la scena con una simbologia che potremmo definire cristologica:

Avete mangiato la mia carne bevuto il mio sangue  
inseguita attraverso dieci paesi  
[...]  
Siate con me in questa ultima cena  
Cibatevi dei vostri morti e saziate la vostra sete  
Col loro sangue la tavola sarà imbandita  
E celebrate le vostre nozze con il niente  
Perché la vostra casa è nel regno dei morti.<sup>62</sup>

Questa immagine di Crimilde/Medea verrà ripresa nel 2005, insieme alla figura di Volker come artista vittima della società, da Helmut Krausser nella pièce *Unser Lied (ein Nibelungendestillat)*.

Concentrandosi sulla leggenda come massima *Heldenepos* teutonica, Müller evidenzia involontariamente un carattere ben più internazionale della narrazione. Il sangue di cui sono intrise le mani dei Burgundi non riguarda unicamente l'odierna Germania, ma ha una dimensione europea. Quella dei Nibelunghi è prima di tutto una narrazione che prevede l'attraversamento dei confini, una «campagna in terra straniera», paragonabile alla crociata del Barbarossa<sup>63</sup>, coeva, non a caso, delle prime redazioni dello stesso *Nibelungenlied*.

<sup>58</sup> Ivi.

<sup>59</sup> H. Müller, *Werke 4. Die Stücke 2*, cit., p. 376.

<sup>60</sup> Id., *Werke 5. Die Stücke 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, p. 260.

<sup>61</sup> 'Fiaba dell'orrore' è l'appellativo ricorrente attribuito da Müller alla storia tedesca.

<sup>62</sup> Ivi, p. 267.

<sup>63</sup> K. Heinrich, H. Müller, *Kinder der Nibelungen*, Frankfurt am Main-Basel, Stroemfeld, 2007, p. 20.

Questa dimensione storica e paneuropea è al centro di due riscritture recenti. La prima è una versione *slapstick* e meta-teatrale dei *Nibelungenlied* scritta nel 2009 da John von Düffel, germanista e drammaturgo, abile autore di transcodificazioni e indagatore del confine tra realtà e finzione: *Das Leben des Siegfried*. Con questo copione,<sup>64</sup> a dieci anni dalla messa in scena dall'altrettanto graffiante *Born in the Raf* (1999)<sup>65</sup> e a venti anni dalla caduta del Muro di Berlino, von Düffel ha inaugurato le riscritture postmoderne della materia nibelungica con una parodia profondamente critica e accusatoria nei confronti della cultura tedesca, in cui ancora riecheggiano i personaggi tragici di *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. Nessuna delle figure del *Nibelungenlied* è rimasta indenne alla manipolazione dell'autore, a partire dal nome effettivo del protagonista, Seefred, privo ogni autorevolezza, sia nel nome che nell'atteggiamento. A conferma dell'ineluttabile destino della stirpe burgunda, il finale della commedia, dopo eventi rocamboleschi, arriva a coincidere con quello della leggenda alto-medievale.

Nel presentare l'erede semi-divino della stirpe dei Volsunghi, von Düffel demolisce al tempo stesso la sua dimensione eroica e la tradizione letteraria (e cinematografica) precedente:

MARESCIALLO DI CORTE Allora, popolo, ve la faccio breve – [...] è un maschietto, aaalto così (*spiega con il gesto*), graaande così (*spiega con il gesto*) bioondo così (*spiega con il gesto*). Si chiama Sieg... aspettate, ce l'ho proprio qui, Sieg... - inizia con 'Sieg'...

INVALIDO Siggi?

UBRIACO Sigrid?

[...]

MARESCIALLO DI CORTE No! Sieg... ehm...fred.

Così si apre la prima scena del dramma, in un indefinito sabato sera, nel V secolo, 'in un luogo imprecisato della regione del *Niederrhein*', ovvero a Xanten, e ha per protagonisti un ubriaco, un invalido, una prostituta e un maresciallo, giunto in città con il compito di annunciare che i regali, 'Sigismund il vittorioso insieme alla sua sposa Sieglinde, nata Müller',<sup>66</sup> hanno finalmente un erede. Ben presto lo stesso maresciallo di corte rivelerà la sua intenzione di accompagnare Siegfried per poi ritirarsi a vita privata e scrivere una biografia di successo della vita dell'eroe, magari con un titolo accattivante come *La mia vita con Siegfried*, o *Tutta la verità su Siegfried*. Il primo ostacolo per il protagonista, però, sono il re e la regina, del tutto contrari al suo destino da eroe, che lo vogliono invece mercante di spezie e scopritore delle Americhe *ante litteram*. Nel secondo atto, infatti, il 14 settembre 492 Siegfried-Seefred partirà alla volta delle Indie, per ritrovarsi invece in Islanda, al cospetto di Brunilde-Brünhild, che rappresenta per coerenza il massimo punto di contatto con la leggenda originale. Ad accompagnare Siegfried nel suo viaggio ci sono Udo e Jürgens, parodia dell'eponimo noto cantante di hit popolari austriaco e di Volker, che cantano il *Nie-gesungen-Lied*, il canto mai cantato che narra le gesta dell'antieroe. Celato sotto la parodia, talvolta anche scurrile, c'è un sottile e ben più pro-

<sup>64</sup> Si fa qui riferimento al copione del 2009, inedito, concessomi da John von Düffel per il presente lavoro.

<sup>65</sup> Il titolo vuole essere un'ironica quanto provocatoria manipolazione della celebre *Born in the USA* di Bruce Springsteen, con cui condivide l'impronta fortemente critica nei confronti della patria. Viene spontaneo chiedersi se anche la scelta del titolo *Das Leben des Siegfried* abbia origini brechtiane.

<sup>66</sup> Cfr. J. von Düffel, *Das Leben des Siegfried*, Sigismund il Vincitore e sua moglie Sieglinde, nata Müller.

fondo gioco di von Düffel, che smaschera l'*habitus* dell'eroe, indagandone i suoi significati contemporanei e assimilandolo ad una qualsiasi celebrità. Anche in questo caso è Brunilde il personaggio più sfaccettato e complesso, sia come eroina che come donna, a cui viene affidato il lamento della normalità perduta. Divenuta amica di Siegfried, confida a lui il desiderio di non essere più un'eroina, di essere dispensata dal carico di responsabilità che la sua identità comporta:

Per una volta vorrei lasciare gli eroi a fare gli eroi, andare a casa e sdraiarmi sul divano. Io sono imperscrutabile, tu [Siegfried] invulnerabile, ma nessuno chiede mai cosa si prova, sera dopo sera, quando si spengono i riflettori. Non ce la faccio più, non voglio più essere la donna più forte del mondo...

Per l'autore Crimilde, a cui come la leggenda vuole è dedicata gran parte della commedia, rimane una figura secondaria, vittima della propria natura cortese e stereotipata e perciò poco interessante. Ben più profondo e sfaccettato è il legame che unisce il protagonista a Brunilde, l'unica donna in grado di capirlo e dalla quale sarebbe risposto a tornare dopo i suoi viaggi intorno al mondo. A differenza del proprio alter ego Siegfried, ormai parodia di sé stesso e privo di ogni contatto con la realtà, Seefred, infatti, ha un'unica certezza, che lo rende profondamente umano e attuale come protagonista di un'epica senza eroi contemporanea: sa di voler trascorrere la propria vita in viaggio verso Deli, alla scoperta del mondo, senza legami sentimentali e senza imprese prodigiose.

Pur attenendosi con maggiore coerenza alla trama alto-medievale, Felicitas Hoppe conferma e approfondisce in chiave altrettanto ironica la rilettura di John von Düffel. Il recentissimo *Nibelungenlied. Ein deutscher Stummfilm* (2021) si inserisce in un percorso di riscoperta da parte dell'autrice, altrettanto dedita ad esercizi di stile metaletterari, dell'epica e delle tradizioni germaniche, in diretta continuità con *Grimms Märchen für Heldinnen von heute und morgen* (2019), in cui le fiabe tradizionali vengono rilette e analizzate attraverso uno studio sulla consapevolezza di genere e sui canoni identitari occidentali. La riscrittura di Hoppe è il copione per un film pulp, 'alla Tarantino' (come recita il sottotitolo), che scardina i confini del mito fondatore nazionale, verso una dimensione «paneuropea»<sup>67</sup> e al tempo stesso contestualizza la saga nibelungica nel panorama teatrale tedesco attraverso interviste agli attori, riflessioni e analisi fuoricampo dei personaggi che interrompono la narrazione principale. Il dialogo con la versione cinematografica di Fritz Lang e Thea von Harbou è costante e finalizzato a prendere ulteriormente le distanze da una dimensione eroica e mitologica, quanto dalle utopie e dal potenziale politico della leggenda. Il primo intermezzo, ad esempio, è dedicato all'eroe principale della saga, per il quale 'il pubblico ha comprato il biglietto con largo anticipo'<sup>68</sup> e ha grandi aspettative. Qui Hoppe demolisce la sacralità del teatro tedesco, presentando Sigfrido attraverso il proprio attore:

Per Sigfrido, anno 1989, nato a Bonn, diplomato teatro a Berlino [...], la serata volge al termine. Moro, muscoloso, incredibilmente basso e loquace, l'attore risponde alle nostre domande mentre è impegnato a cambiarsi. [...]

<sup>67</sup> F. Hoppe, *Die Nibelungen: Ein deutscher Stummfilm*, Frankfurt am Main, Fischer, 2021, p. 256.

<sup>68</sup> Ivi, p. 23.

Domanda: Cosa si prova a scommettere ogni sera contro la morte? | Risposta: È assurdo. La trama è assurda, i Nibelunghi sono assurdi, le rivoluzioni sono assurde.<sup>69</sup>

“La realizzazione delle invenzioni più semplici, dei più elementari principi, è costata la vita a milioni che morirono lungo il cammino. Non è dunque comprensibile e naturale che, in un periodo in cui il passo della storia è più veloce, maggiore sia il numero di coloro a cui viene a mancare il respiro?”<sup>70</sup>

Risponde l'attore svelando la macchina drammaturgica con un dialogo meta-teatrale di cui il Robespierre di Büchner è il vero protagonista. L'interprete dell'eroe di Xanten infatti, «in quanto attore»,<sup>71</sup> non è in grado di esprimersi con parole proprie, un elemento questo che, a suo dire, lo lega al proprio personaggio, descritto come un eroe senza testo, di pura azione, un cacciatore felice che non conosce la storia e le rivoluzioni.<sup>72</sup> Se il Sigfrido di Felicitas Hoppe si è mutato da vittima della storia a sbiadito protagonista dello *show business* tedesco, anche le due eroine della leggenda alto-medievale hanno perso di autorevolezza. Entrambe vengono presentate come figure fragili, con un profilo psicologico ben preciso: Brunilde, che pur essendo espressamente il personaggio preferito di Hoppe è lontana dall'eroica integrità che la caratterizzava ancora nella *pièce* di von Düffel, è bellissima e vittima della propria depressione. Crimilde invece è snob e aggressiva quanto la giovane attrice che la impersona, che si nega ai giornalisti.

L'operazione di riscrittura del *Nibelungenlied* messa in pratica da Felicitas Hoppe ha innanzitutto l'obiettivo di dimostrare la dimensione internazionale della saga germanica, rendendola di fatto il primo esempio di epica europea. Questa è una definizione applicabile sia al testo sorgente, a cui Hoppe resta fedele nella trama, che nella versione romanzata contemporanea, popolata da anteroi e celebrità e in cui il vero protagonista è divenuto il pubblico: trait d'union tra passato e presente e catalizzatore di significato.

Tutt'altra è invece l'operazione drammaturgica messa in pratica da Thomas Köck che prende a modello Richard Wagner e si inserisce dopo Heiner Müller e Christoph Schlingensiefel nel continuum di orrore universale, dando nuova luce alla crisi della figura eroica che condusse l'autore del *Ring der Nibelungen* da Sigfrido a Parsifal.<sup>73</sup>

#### 4. Eroi a brandelli: «~~wagner — der ring der nibelungen~~» di Thomas Köck

A quarant'anni dalla stesura della *Hamletmaschine*, il giovane e pluripremiato drammaturgo austriaco Thomas Köck si pone in continuità con l'operazione (auto)distruttiva nei confronti del teatro tedesco e dei suoi protagonisti messa in pratica da Heiner Müller – e originaria del *Lehrstück*<sup>74</sup> – portando la tetralogia wagneriana all'implosione. L'autodistruzione messa in atto

<sup>69</sup> Ivi, p. 80.

<sup>70</sup> G. Büchner, *Teatro*, trad. it. di G. Dolfini, Milano, Adelphi, 2011, p. 63.

<sup>71</sup> F. Hoppe, *Die Nibelungen...*, cit., p. 80.

<sup>72</sup> Ivi.

<sup>73</sup> Lo stesso percorso è stato ripreso nei primi anni 2000 da Christoph Schlingensiefel, che, dopo essersi confrontato con il *Ring der Nibelungen* wagneriano (*Egomania*, 1986) ha allestito il *Parsifal* ai Bayreuther Festspiele del 2004 e 2007.

<sup>74</sup> Si veda O. Clemens, P. Rautenberg, *Die Wiedergewinnung körperlich-sinnlicher Ausdrucksformen als ein Element des Lehrstückspiels*, in G. Koch, R. Steinweg, F. Vaßen (Hrsg.), *Asoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*, Köln, Prometh, 1984, pp. 14-23.

da Köck è sistematica e profondamente concreta, caratterizzata dalla vera e propria decostruzione fisica del dramma e dei personaggi stessi.

«[T]here is no wagner here. no richie. keine neblige gruft. keine wüthende nähe. kein wi-ssender schlaf und kein kühner gott»<sup>75</sup> si legge come negazione sistematica al *Siegfried* wagneriano<sup>76</sup> nella sua rielaborazione intitolata ~~wagner — der ring des nibelungen~~ (*a piece like fresh chopped eschenwood*) *recomposed by Thomas Köck*,<sup>77</sup> datata 2017. Ad essere presa ad accettata è infatti innanzi tutto la tetralogia del *Ring des Nibelungen*, che Köck ricomponde in due atti – *Das Rheingold* e *Die Walküre* – mescolando elementi del *Siegfried*, *Die Walküre* e *Das Rheingold*, per poi fonderli con riferimenti espliciti a saghe novecentesche come *Lord of the Rings* («ein Ring, sie zu knechten»)<sup>78</sup> e *Star Wars* (entrambi gli atti dell'opera sono introdotti da un prologo in scorrimento proiettato sulla scena, proprio come i celebri incipit della saga di George Lukas). La stessa lingua tedesca, voce e sintomo del rapporto sofferente con le origini culturali, viene sottoposta alla ghigliottina post-drammatica, diventando un pastiche interlinguistico privo di connotazione grammaticale (il passaggio ricorrente dall'inglese al tedesco e l'abolizione delle maiuscole ne sono un esempio), portando avanti una tecnica cara ad Heiner Müller ed Heinar Schlee.

In apertura al copione, «teddy adorno», autore del *Versuch über Wagner*, compare insieme a Kate Bush e ai «guests from bayreuth» tra i *credits*, introdotto da una citazione che torna a conferire a Sigfrido una dimensione eroica, tragica ed artistica di grande attualità: «con Wagner la borghesia sogna la propria rovina come unica salvezza, percependo soltanto la rovina».<sup>79</sup> Protagonista nel 1951 della serie radiofonica per la Nwdr Hamburg *Kummer um Bayreuth* dell'allievo adorniano Joachim Kaiser, tormento e simbolo mortifero per Heiner Müller<sup>80</sup> e Christoph Schlingensiefel, la patria dei *Festspiele* wagneriani torna ad essere oggetto della *damnatio memoriae*. Bayreuth è infatti il simbolo di una ferita storica non rimarginata e fucina artistica di quell'aspeperazione degli ideali tardo-romantici che avrebbero favorito il nascere del nazionalsocialismo, dove l'insistenza wagneriana sul concetto di *Volk* e l'immagine dell'eroe che emerge dai suoi drammi nibelungici sono da analizzarsi insieme agli scritti sull'eroismo di Thomas Carlyle e dell'interesse di Friedrich Nietzsche per il paganesimo nordico. A questo proposito, insieme ad Adorno, è necessario ricordare l'analisi wagneriana fatta da Thomas Mann, che lo ritrae con il volto solcato dalla storia del diciannovesimo secolo, annoverandolo insieme al romanzo russo e all'impressionismo francese tra i fondamenti culturali dell'Europa contemporanea.

A sottolineare l'operazione estetica di annientamento per eccesso che si intende portare avanti, il titolo e l'autore di riferimento sono barrati. Il sottotitolo fra parentesi, invece, appare

<sup>75</sup> Th. Köck, ~~wagner — der ring des nibelungen~~ (*a piece like fresh chopped eschenwood*), Frankfurt am Main, Suhrkamp Theater Verlag, 2021.

<sup>76</sup> Qui Köck cita esplicitamente Wagner e il canto del viandante-Wotan che risveglia Erda, in *Siegfried*, atto III, Scena I.

<sup>77</sup> ~~wagner — Pannello del nibelungo~~ (come un ciocco di legno di frassino appena tagliato con l'accetta) ricomposta da Thomas Köck'.

<sup>78</sup> «Un anello per domarli».

<sup>79</sup> Th. W. Adorno, *Wagner in Wagner Mahler. Due studi*, trad. di M. Bortolotto, Torino, Einaudi, 1966, p. 47.

<sup>80</sup> Cfr. H. Müller, *Seife in Bayreuth*, in *Werke 1*, cit., p. 245.

come un chiaro riferimento al frassino (*Esche* in tedesco) Ygdrasill, l'albero della vita della tradizione germanica dalle cui radici sgorga la fonte delle Norne che compare in apertura nella *Walküre* wagneriana, ad evidenziare il contrasto fra la natura ancestrale dei miti nordici fatta a pezzi dalla storia (e dallo stesso Köck) e l'arcaicità posticcia, divenuta fantasmagoria, riscritta da Wagner.<sup>81</sup> La scenografia dichiaratamente kitsch e infantile, dominata dai colori pastello, appare in piena continuità con l'accusa nei confronti del *Gesamtkunstwerk* wagneriano come anestetico della società di massa grazie all'«occultamento del lavoro e della produzione sotto l'apparenza di prodotto»<sup>82</sup> fino a promettere una «vita senza paura»,<sup>83</sup> sentimento attorno al quale ruota la vocazione eroica di Sigfrido. La natura, ed in particolare la foresta, il *Wald* germanico, naturale ambientazione della tetralogia wagneriana, si intravede nelle quinte, da dietro una finestra tenuta volutamente chiusa e cantato dalle figlie del Reno, per irrompere in scena nel finale come feticcio: «in questa natura falsa e dorata | eldorado nel basso Reno | che non esiste | qui il più grande mito di tutti i tempi | in seno al basso Reno | tra i monti [...] e le quinte di scena».<sup>84</sup>

L'ambientazione scelta da Köck è un ospedale psichiatrico che ricorda vagamente il setting di *The Shining* (1980) di Stanley Kubrick, di cui Wotan è il primario. Qui, reclusi insieme ai pazienti, i suoi figli mortali, i Volsunghi Siegmuld e Sieglinde protagonisti di *Die Walküre*, consumano il proprio amore incestuoso, contravvenendo alle regole della clinica. Il dramma si apre con il ricovero di Sigfrido, portato in clinica da Mime e imbottito di psicofarmaci dal padre degli dèi, in attesa di essere operato. Se nel *Nibelungenlied* di Felicitas Hoppe l'eroe di Xanten è ormai un giovane attore bonnese, Köck torna a conferirgli una dimensione tragica e antierica nuova, in totale conflitto con la tradizione: «eccomi di nuovo tra giganti e orsi, vestito di pelli e allevato da un fabbro [...] qui fuori, nel campeggio, in mezzo alla natura selvaggia».<sup>85</sup> Il protagonista è un giovane sofferente, ingenuo, abulico e silenzioso, che ha subito abusi nell'infanzia e a cui tramite un'operazione deve essere rimossa la memoria. A ricordare all'eroe la propria natura è il suo antagonista, Hagen, che lo invita a seguire il ritmo immortale del mito senza fine: «ecco la verità del mito: il mito non ha fine e questo stesso è il mito».

Disegnato sulla figura del bambino protagonista di *The Shining* Danny Torrance, nonostante le numerose incursioni registiche, tra cui un falso finale simulato in cui a morire è Hagen, Sigfrido non riesce a cambiare il proprio destino. La *Götterdämmerung* di Köck consiste nell'attestazione del superamento del mito wagneriano e dei suoi eroi, nonché della fugacità del tempo, come Erda spiega a Wotan: «gli dèi, le eroine [...] anche la germania andrà in rovina e il mondo finirà».<sup>86</sup>

La dimensione tragica e mitologica è fortemente presente e al tempo stesso messa in discussione ed arricchita di nuovi significati. *Daddy, contratti, debiti e mito* sono le quattro parole

<sup>81</sup> Th. W. Adorno, *Wagner in Wagner Mahler. Due studi*, trad. di M. Bortolotto, Torino, Einaudi, 1966, p. 86: «un'arcaicità che non conosce tempo dissimulando completamente la natura mediante la fantasmagoria».

<sup>82</sup> Ivi, p. 84.

<sup>83</sup> Ivi, p. 103.

<sup>84</sup> Th. Köck, *wagner – der ring des nibelungen (a piece like fresh chopped eschenwood)*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Theater Verlag, 2021.

<sup>85</sup> Ivi.

<sup>86</sup> Ivi.

che si ripetono come un mantra nel corso della narrazione creando dei corto-circuiti semantici. È facile riconoscere in questa operazione un legame con una delle più trasgressive rielaborazioni del *Nibelungenlied*, che qui non trova spazio e merita un'analisi a sé stante, ovvero *Reingold* (2013) di Elfriede Jelinek, un dialogo tra Brunilde e il padre Wotan che evidenzia all'interno della tetralogia wagneriana i segni della nascita del capitalismo. Proprio come nel dramma di Jelinek, anche nell'opera di Köck spicca la figura di Brunilde, presentata al pubblico in camicia di forza come paziente della clinica che parla al pubblico di coscienza e di diritti umani, liberandosi completamente dal personaggio della tradizione precedente.

Come emerge dai monologhi ripetuti meccanicamente più volte a velocità accelerata, paragonabili ad uno *stream of consciousness* ossessivo e delirante, la valchiria di Thomas Köck è agguerrita, esuberante e indipendente. È una vera e propria attivista *millennial* che rifiuta l'amore tragico e 'complicato' di Sigfrido per rimanere nel finale come unica sopravvissuta in un mondo senza dei, ma con una nuova eroina positiva, in grado di scuotere l'ingenuità del protagonista maschile e le coscienze del pubblico contemporaneo nel suo profondo e innato bisogno di epica:

È inimmaginabile un mondo senza colpe senza colpa come dev'essere un mondo senza mito non lo potremmo sopportare un mondo senza mito senza colpe che scava grattando nei meandri del nostro animo più profondo.<sup>87</sup>

Pur spingendo lo spettatore verso un mondo in cui l'individuo è abbandonato davanti al confronto con se stesso, orfano di valori universali e di appigli ultraterreni, come unico antagonista del genere umano, Köck dimostra la profonda attualità dell'epica come filtro di interpretazione e chiave per misurarsi con realtà, mettendo a fuoco un aspetto che emerge con vigore in le riscritture nibelungiche del XXI secolo qui prese in esame, ovvero la diversa metamorfosi delle protagoniste femminili della saga rispetto a quelli maschili.

La necessità di uno studio di genere rispetto ai protagonisti dell'era post-eroica è evidente come riflessione ormai da decenni, basti pensare a *Männerphantasien* (1977) di Klaus Theweleit, ciò che è particolarmente interessante, facendo un confronto tra le riscritture nibelungiche contemporanee e paragonandole, ad esempio, alle eroine (o meglio antieroine) mülleriane, che traggono la propria forza dalla volontà di autodistruzione, si pensi ad Ofelia o a Medea, è la rilettura quasi positiva delle protagoniste femminili, lontane sia dal modello tragico, che dal modello angelico, vendicativo o tendente alla passività che le caratterizzava in passato, e portavoce, invece, di nuovi valori necessari per l'essere umano del XXI secolo. A ben vedere, infatti, se von Düffel, Hoppe e Köck attestano il fallimento di Sigfrido, smantellandone la dimensione eroica ed esautorando i valori di cui il giovane di Xanten è espressione, al tempo stesso riconoscono al femminile, e in particolar modo a Brunilde delle nuove caratteristiche eroiche,<sup>88</sup> basate sulla concretezza, sulla non violenza come scelta e sulla consapevolezza della fragilità umana come risorse potenzialmente salvifiche. Queste caratteristiche mettono le basi per una più profonda indagine in corso di approfondimento da parte dell'autrice sull'identità delle *Alltagsheldinnen*, ovvero sulle eroine quotidiane, protagoniste del teatro tedesco del XXI secolo che trovano in Brunilde un primo modello.

<sup>87</sup> Ivi.

<sup>88</sup> A questo proposito si noti che anche in *Reingold* di Jelinek è Brunilde l'eroina designata ad opporsi a Wotan e ad accusarlo della sua condotta orientata all'accumulo e al possesso.