



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

MARCO CASTELLARI

L'infemo della verità.

Gli ipertesti danteschi di Peter Weiss e i loro archetipi visuali

“Le mie visioni di paesaggi apocalittici costellati di incendi, animali in fuga, corpi che affogano, città che svaniscono, le mie visioni di corpi crocifissi e fustigati, di smorfie orribili e di seducenti volti di donna” (Weiss 1961: 108)¹ – con queste parole il narratore della prosa autobiografica *Abschied von den Eltern* (*Congedo dai genitori*, 1961) descrive all'amico Jacques il mondo interiore che preme prepotente sulla sua creatività, concentrata in primo luogo, negli anni dell'esilio londinese qui rievocato, sull'arte figurativa. Proprio nella capitale inglese il ventenne Peter Weiss era riuscito nel 1936 a esporre per la prima volta alcune sue opere in un magazzino in Little Kinnerton Street, e le arti grafiche e figurative avrebbero continuato a costituire il *medium* principale di espressione per tutto il decennio a venire, attraverso le ulteriori tappe della fuga dalla Germania nazionalsocialista e dalla persecuzione razziale: a Praga, nei soggiorni in Svizzera da Hermann Hesse, a Stoccolma, dove nel 1946 prenderà la cittadinanza svedese. Qui, a quasi quindici anni dalle prime lezioni di disegno e pittura nella Berlino sull'orlo del precipizio, Weiss è giunto al culmine di una produzione che si

¹ Si è ritenuto opportuno procedere autonomamente rispetto alla traduzione ufficiale di tutti i passi proposti: qui e di seguito la versione italiana è dunque di chi scrive. Si confronti anche l'edizione italiana *Congedo dai genitori* (Weiss 1965a). Il lettore italiano trova ampia e ponderata discussione di questo e degli altri testi in prosa di Weiss discussi in questo contributo nell'ancora utilissimo volume di Roberto Rizzo (1985).

è fatta strada tra e ha tratto linfa da difficoltà di ogni tipo e proprio ora, però, segna il passo. Nella celebre chiusa di *Fluchtpunkt* (*Punto di fuga*, 1962), *continuat* autobiografica del *Congedo* centrata sui primi sette anni svedesi, il linguaggio figurativo e quello letterario, il tratto che delinea e quello che scrive, l'immagine e la parola paiono implicitamente passarsi il testimone nel segno di una piena coscienza della propria (tremenda) libertà:

Quello fu il momento di rottura, il momento in cui ero stato lanciato nella libertà assoluta, in cui ero stato strappato da ogni ancoraggio, da ogni appartenenza, slegato da ogni nazione, razza e legame umano, il momento che avevo desiderato, il momento in cui il mondo mi si apriva davanti. Ora potevo mostrare chi ero, che io ero quello che avevo portato con me lungo gli anni della fuga, che avevo salvato dall'annientamento sul campo di battaglia e nella camera a gas, che avevo protetto e curato [...]. Ma la libertà era così grande che persi ogni misura. Quella libertà io non l'avevo conquistata, a quella libertà ero condannato [...]. Fino a quando, un tardo pomeriggio, ritrovai me stesso, sotto gli alberi del viale sull'argine della Senna, e riconquistai la mia dimensione. [...] La libertà era assoluta, potevo perdermi in essa e in essa potevo ritrovarmi, potevo abbandonare tutto, ogni aspirazione, ogni appartenenza, e potevo riprendere a parlare. E la lingua che ora si manifestò era quella che avevo imparato all'inizio della mia vita, la lingua naturale, che era il mio strumento, che ora apparteneva solo a me e che non aveva più nulla a che fare con la terra in cui ero cresciuto. Quella lingua era sempre presente, ogni volta che lo volessi, ovunque mi trovassi [...] portavo la lingua con me, nel più leggero dei bagagli. In quel momento lasciai la guerra alle mie spalle, sopravvissi agli anni della fuga. [...] Quella sera, nella primavera del 1947, sull'argine della Senna a Parigi, all'età di trent'anni, capii che potevo prendere parte a uno scambio di idee che si svolgeva tutt'attorno, slegato da qualunque terra. (Weiss 1962: 195-197)²

² Si confronti anche l'edizione italiana *Punto di fuga* (Weiss 1967).

Questa lunga citazione, traccia di una personalissima *Stunde Null*, raccoglie in un unico, germinale "punto di fuga" la lingua e l'esilio, la verità e la libertà, direttrici di un'opera letteraria, quella weissiana, che sarebbe comunque rimasta innervata a vari livelli dalla dimensione visuale, al punto di reinglobare nel suo caleidoscopio di stili e di motivi quella vena artistico-figurativa che abbiamo detto scemare *stricto sensu* nel secondo dopoguerra. Una vera scrittura visuale e visionaria,³ quella di Weiss, che prosegue il suo cammino in una simbiosi esplicitamente interdiscorsiva di *Wort* e *Bild*. Si pensi non solo ai frequenti casi di auto-illustrazione, per cui lo scrittore appronta *collages* per le edizioni delle proprie prose, o a testi programmaticamente "percettivi" come *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (*L'ombra del corpo del cocchiere*, 1959), il micro-romanzo che sancì l'accoglienza critica e con ciò l'entrata di Weiss nel campo letterario tedesco, ma anche, naturalmente, al monumentale *roman d'essai* (Alfred Andersch) *Die Ästhetik des Widerstands* (*L'estetica della resistenza*, 1975-1981), costellata di *ékphrasis*, o alla prossimità fra appunto, tratto, schizzo e disegno nel mondo per certi versi ancora inesplorato dei *Notizbücher* (*Quaderni d'appunti*),⁴ o ancora al saggio di lessinghiana memoria *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* (*Laocoonte o Dei limiti della lingua*, 1965). E si pensi *last but not least* alla drammaturgia, nel giro di anni che va dal trionfo internazionale del *Marat/Sade* (prima: 29 aprile 1964) al successo di breve durata di *Hölderlin* (prima: 18 settembre 1971) il vero marchio di fabbrica del Weiss più esaltato e più discusso, in cui la collaborazione intermediale fra

³ Sul rapporto fra visione e utopia nella drammaturgia weissiana, con particolare riferimento alla pièce *Hölderlin* (1971), mi permetto di rimandare al mio recente contributo (Castellari 2010).

⁴ La recente edizione elettronica dei *Notizbücher* (Weiss 2006), che amplia notevolmente i materiali pubblicati in due *tranches* e quattro volumi negli ultimi anni di vita dell'autore (Weiss 1981 e Weiss 1982), è certamente, assieme agli ipotesti danteschi e ai materiali diaristici da poco usciti dagli archivi, una delle fonti sulle quali gli studi weissiani a venire potranno concentrare la loro attenzione e approfondire o correggere assunti critici precedenti.

parola e immagine, costitutiva di per sé del testo teatrale, si fa ampia e diversificata nel ricorso al patrimonio visuale tradizionale e contemporaneo, dall'iconografia sacra ai *tableaux vivants* fino alle immagini forgiate dai nuovi media.

Intermediale, meglio transmediale, è dunque l'opera tutta del nostro – di cui qui per altro non ho modo di discutere un ulteriore talento artistico, quello di regista cinematografico – guidata com'è dalla centralità dello sguardo: “fare del vedere un'occupazione” (Weiss 1960: 48) è il programma dell'*Ombra*,⁵ “il mio lavoro era osservare e annotare ciò che esperivo” (Weiss 1962: 98), si legge in *Punto di fuga*; e si potrebbe continuare su questo tenore facendo anche opportuno riferimento a una messe di studi ormai abbastanza corposa, specie per quanto concerne *l'Estetica della resistenza*, e indagando in particolare i numerosi ed eterogenei casi in cui i singoli esperimenti estetici, guidati al di là di ogni ragionevole dubbio, nel Weiss maturo, dalla priorità della parola, sono segnati da espliciti sconfinamenti fra dimensione verbale e dimensione visuale.⁶ Ritagliando, nelle riflessioni che seguono, uno spazio d'indagine specifico nel grande, e grandioso, caleidoscopio della *aisthesis* weissiana, intendo illuminare una traccia non frequentata dagli studi critici e però, come spero di dimostrare, centrale per discernere il percorso coerente della scrittura di Weiss e per non lasciarne da parte, anche in una prospettiva estetica, la tensione etica e la forza di denuncia, pienamente attuale anche nell'Italia contempo-

⁵ Così nel contesto originale di questo esperimento, qui citato dall'edizione in volume che seguì quella in rivista dell'anno precedente: “disegnando con la matita gli avvenimenti di fronte ai miei occhi, per dare una forma a ciò che vedo, per renderlo chiaro, e fare dunque del vedere un'occupazione, siedo vicino al capanno su una catasta di legna, i cui ceppi resinosi, impiastricciati di terra, muschio e foglie appassite esalano un amaro odore di marcio” (Weiss 1960: 48). Si confronti anche l'edizione italiana de *L'ombra del corpo del cocchiere* (Weiss 1968a).

⁶ Si vedano su questo tema le collettanee Bircken, Mersch, Stillmark 2009; Müllender, Schütte, Weymann 2007; e, più datata, Honold, Schreiber 1995. Fra i cataloghi di mostra segnalò Spielmann 1982 e Hoffmann 1984. In italiano rimando al bel saggio di Renata Gambino (2003).

ranea. Per farlo, mi concentrerò su alcuni testi dei primi anni Sessanta, momento decisivo e in qualche modo fatale, vista la successiva, spesso controproducente ideologizzazione, per la produzione weissiana tutta e per la sua ricezione, coeva e posteriore.

Le “visioni di paesaggi apocalittici” citate in apertura, tormento espressivo dell'artista ventenne rammemorate dallo scrittore nel mezzo del cammino di sua vita, non sono le sole immagini di terrore, violenza e morte che popolano *Congedo* – basti pensare alla figura materna, “muso di lupo con denti minacciosi”, dai cui “caldi seni bianchi, dove fino a poco prima gocciolavano le mammelle, guizzavano teste di serpente” (Weiss 1961: 17), o alle “immagini che trovavo nella Bibbia, tutte quelle immagini di persecuzione e tortura, di sfruttamento, messa a ferro e fuoco e morte, di diffamazione e penitenza” che “fungevano da preparazione alle nuove visioni che si mescolavano ai miei giochi distruttivi” (Weiss 1961: 66). Relazioni problematiche con le figure di riferimento, letture solo apparentemente edificanti ed eventi traumatici, *in primis* la morte della sorella in un incidente stradale del 1934 ad adombrare di lutto l'esilio con i genitori di pochissimo successivo, nutrono certo dall'interno tali ferali figurazioni, le quali però non possono essere disgiunte dalla prospettiva del *nach Auschwitz* dalla quale sono rammemorate, la prospettiva che segna indelebilmente ogni sforzo rappresentativo del Weiss maturo, gli slanci come gli scorcamenti, la conquista della parola come la minaccia del silenzio, l'impegno denunciatorio come i lancinanti sensi di colpa. A ricordarcelo, all'acme drammatica di *Punto di fuga*, sarà ancora una volta un'immagine, che erompe dallo schermo, recide d'un sol colpo e per sempre ogni estetica tradizionale e affonda lo sterminio nella carne dello spettatore ammutolito:

Poi, nella primavera del 1945, vidi il punto finale del corso di eventi nel quale ero cresciuto. Sullo schermo d'un chiarore accecante vidi i luoghi a cui ero stato destinato, le figure fra le quali sarei dovuto essere anche io. Sedevamo nella tranquillizzante sicurezza di una buia sala e vedevamo ciò che fino ad allora era stato inconcepibile, lo ve-

devamo nelle sue dimensioni, che erano tanto mostruose che non saremmo mai riusciti a superarle per il resto della nostra vita. Si udiva un singhiozzo e una voce gridava: non dimenticatelo mai. Era un grido pietoso, insensato, perché non c'erano più parole, non c'era più niente da dire, non c'erano più spiegazioni né ammonimenti, tutti i valori erano stati annientati. Là, davanti ai nostri occhi, fra i mucchi di cadaveri, erano in agguato le figure dell'umiliazione estrema, vestite dei loro cenci a righe. I loro movimenti erano infinitamente lenti, barcollavano qua e là, fasci di ossa, ciechi gli uni per gli altri, in un regno di ombre. Gli sguardi di quegli occhi affossati in crani scheletrici sembravano non poter concepire l'idea che i cancelli fossero stati aperti. (Weiss 1962: 135-136)

La svolta è qui, ed è irreversibile. Svolta nella modalità percettiva, giacché ogni visione avrà questa immagine di sfondo, e dunque anche nella strategia rappresentativa, che dovrà fare i conti con il "non c'erano più parole". E nel rapporto stesso fra soggetto e realtà, segnato senza revoca dalla "condanna a essere spettatore" (Weiss 1962: 137) – un'ulteriore definizione di *Punto di fuga* che reca in sé le ferite del sopravvissuto rispetto al "luogo a cui ero destinato" evocato nel passo appena citato e in tante altre *Ortschaften* weissiane. Su questo grumo visuale si condensano le precedenti immagini di violenza e sopraffazione come le successive, quelle della propria esperienza e quelle della realtà-mondo, esattamente come su questo abisso dell'umano il Weiss del celebre oratorio *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*, 1965) e dintorni non si periterà di vedere costruito, anche a prezzo di toccare l'imparagonabilità della *shoah*, "il campo di concentramento universale" di altri sfruttamenti, persecuzioni, stermini (Weiss 1982: I, 308).⁷ Quello che sembra un "regno di ombre", prosegue Weiss muovendo a un'interpretazione dell'immagine offerta dall'apertura dei



Fig. 1: *Liberazione dal campo di Auschwitz.*

KZ [Fig. 1], si rivela invece essere "un mondo dove vivevano uomini. Un mondo che era stato costruito da uomini" (Weiss 1962: 136). Le canoniche figurazioni dell'infernale e dell'oltretombale, già in questo passaggio legate alla tradizione letteraria, hanno perso validità:

Dov'era lo Stige, dov'era l'Inferno, dov'era Orfeo con i suoi inferi percorsi da trilli di flauto, dov'erano le grandi visioni dell'arte, le statue, le sculture, i templi, i canti e gli epos. Era tutto ridotto in polvere, e mai più era possibile concepire di cercare nuove allegorie, nuovi punti di riferimento, con quelle immagini definitive davanti ai propri occhi. (Weiss 1962: 136)

Le visioni poetiche e le loro concrezioni non paiono dunque servire più a nulla di fronte all'orrore inappellabile, e con esse decadono anche le categorie morali di redenzione e dannazione. Nessun demone teneva a guardia i nuovi – e innocenti – dannati: "i custodi di

⁷ Sul tema mi permetto di rimandare a Castellari 2005 e alla bibliografia lì riportata.

quel mondo [...] non avevano corna, né code, avevano uniformi” (Weiss 1962: 136). Nell’ecatombe del senso, insopportabilmente bruciante si fa la spietata interrogazione sulla propria responsabilità:

E ora, a quale delle due schiere appartenevo io, come vivente, come sopravvissuto, ero davvero uno di quelli che mi fissavano con i loro enormi occhi e che io avevo ormai da tempo tradito, o non ero piuttosto uno degli assassini e aguzzini. Non avevo forse tollerato quel mondo, non mi ero forse allontanato da Peter Kien e da Lucie Weisberger, non li avevo forse abbandonati e dimenticati? Non sembrava più possibile continuare a vivere con quelle immagini incancellabili davanti agli occhi. Non sembrava più possibile uscire, attraversare la città e le strade e salire nella mia stanza. (Weiss 1962: 136)

Eppure, una manciata di mesi dopo l’uscita di *Punto di fuga*, Weiss ripartirà proprio da Dante, dall’archetipo letterario – e nella storia delle sue illustrazioni anche visuale – dei giusti cerchi della dannazione e cieli della redenzione. Esattamente il ricorso a Dante gli permetterà di sbloccare lo scacco di fronte alle “immagini definitive”, scacco che è indissolubilmente esistenziale e rappresentativo. Non potrà trattarsi, naturalmente, di un recupero canonico del poeta medioevale; al contrario, come si legge nel *Gespräch über Dante* (*Conversazione su Dante*, 1965), sarà un Dante letto “contropelo [...] come eretico” (Weiss 1968: 148).⁸ Ritagliandosi, nel fitto e problematico coro di riferimenti all’inferno dantesco nella letteratura della *shoah*, una personalissima e ponderatissima voce,⁹ Weiss trova nel rovesciamento, mondano e attualizzante,

⁸ Prima di essere raccolto nei *Rapporte* da cui qui si cita, il testo era già stato pubblicato in rivista nel 1965. Si veda anche l’edizione italiana all’interno di *Inferni* (Weiss 2007).

⁹ Sulla questione-Dante nella letteratura della *shoah* cfr. Taterka 1999. Il particolare percorso di Weiss in questo contesto prende le mosse da riflessioni simili a quelle di Martin Walser e Victor Klemperer e con loro nega la possibilità di una comparazione ingenua fra inferno dantesco e realtà concentrazionaria. Sul tema rimando per i particolari a Castellari 2008.

della *Commedia* una via – ai suoi occhi l’unica – per vincere il “definitivo silenzio” cui l’*impasse* espressiva condannava la rappresentazione nel *nach Auschwitz*, modulando dal cantore ultramondano non certo la fiducia nella giustizia divina, e nemmeno la fede in un qualunque aldilà, ma l’ardore morale e civile del “cercaverità”,¹⁰ come pure i suoi scoramenti di fronte al dilagare dell’impunità e dell’arroganza del potere, e lo sforzo della parola di fronte a ciò che è assieme impossibile a dirsi e a tacersi.¹¹ Dante accompagna così in maniera determinante la drammaturgia weissiana degli anni Sessanta e, nel decennio successivo, la gestazione e la stesura dell’*Estetica*, assurgendo qui al ruolo, secondo una felice definizione di Giuseppe Dolei, di “compagno di resistenza” (Dolei 2007: 367). Il cosiddetto *DC-Projekt*, il “progetto Divina Commedia” sotto forma di trilogia drammatica che Weiss a lungo accarezzò e di cui più volte intraprese la redazione fra il 1963 e il 1969, non è giunto a integrale compimento: concluso nell’autunno 1964, dopo svariate stesure intermedie, il dramma in 33 canti *Inferno*, Weiss non lo pubblicò, attendendo di chiudere l’intero trittico – il testo è stato edito postumo nel 2003.¹² Di *Purgatorio* ci sono solo schizzi, *Paradiso* divenne, secondo una dinamica che vado a spiegare, *L’istrutto-*

¹⁰ Così è definito due volte il Dante personaggio di Weiss da parte di Minosse, con accento sarcastico e critico, giacché tale pervicacia nel non accomodarsi alla verità ufficiale è vista, nella società infernale, come un atto di ribellione o quantomeno come un fastidioso ostacolo all’affermazione del pensiero unico (Weiss 2003: 29,31). L’“infaticabile ricerca della verità” è il nocciolo del fascino che il Dante storico esercita, naturalmente invece in senso del tutto positivo, su Peter Weiss, che nella *Conversazione su Dante* rintraccia proprio in questo atteggiamento di fronte al reale il motivo per cui, se tornasse oggi sulla terra, Dante “affermerrebbe esplicitamente che gli aguzzini sono ovunque, sono all’opera fra di noi, e che vanno tolti di mezzo qui e ora” (Weiss 1968b: 154).

¹¹ Il pendolo oscilla a lungo, prima della conclusione e della messa in scena dell’*istruttoria*, fra la bruciante necessità di rompere il silenzio e il fallimento di fronte a ciò che pare irrepresentabile; si veda a titolo di esempio un appunto del gennaio 1964: “Sulla soluzione finale: è la nostra generazione a saperne qualcosa, la generazione dopo di noi non ne sa già più nulla. Non possiamo non parlarne. Ma non ci riusciamo. Se proviamo, il tentativo fallisce” (Weiss 1982: I, 211).

¹² Weiss 2003; si veda anche l’edizione italiana (Weiss 2008).

ria, dramma sul processo francofortese ad alcuni aguzzini di Auschwitz che fu portato in scena con eccezionale risonanza il 19 ottobre 1965. A documentare genesi, motivazioni, problematicità e nuovi orientamenti del progetto sono inoltre, fra i testi già pubblicati al tempo, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* (*Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia*) e la già citata *Conversazione su Dante*, oltre ai *Quaderni d'appunti*, all'epistolario e naturalmente ai vari testimoni dattiloscritti il cui intreccio è ottimamente ricostruito da Yannick Müllender, al quale rimando anche per la bibliografia sul tema (2007).

Questo corpus di testi testimonia la continuità e la profondità del lavoro weissiano su Dante, nonché la stretta relazione che tale lavoro finì inevitabilmente per avere con la produzione "altra" dell'autore di quegli anni. Weiss sostanzialmente ribalta l'ordine di matrice teologica della *Commedia*, elimina la dimensione ultramondana e trasferisce la divisione in tre regni sulla terra. In assenza, *hic et nunc*, di ogni giustizia divina che premi i giusti, redima i penitenti e danni i peccatori, l'autore contemporaneo si mette esplicitamente nei panni di un Dante di oggi e delinea nel suo *Inferno* una società del supposto benessere in cui i criminali di un tempo continuano impuniti a reggere le fila di un potere basato sull'esclusione del diverso, sulla propaganda e sull'uniformazione al pensiero unico: in questo luogo-metafora della Repubblica Federale Tedesca del dopoguerra (il lettore di oggi potrà naturalmente scorgervi altre allusioni) torna, proprio all'inizio dei giochi scenici, un Dante malridotto ma sopravvissuto, il quale dovrà subire proprio da coloro che lo avevano perseguitato e costretto un tempo all'esilio una serie di torture, soprattutto psicologiche, sotto forma per lo più di episodi metateatrali. Nel corso di tali crudeli *ludi* riemergono alcuni dei traumi autobiografici descritti in *Congedo* e in *Punto di fuga* e trova una prima rappresentazione, nella drammaturgia weissiana, la persecuzione degli ebrei.

Se nella terra di mezzo del *Purgatorio*, da quel poco che è rimasto, avrebbero dovuto trovare espressione il dilemma, l'irrisolutezza, il dubbio dell'intellettuale e dell'artista, che tanto caratterizza la pro-

duzione weissiana dei primi anni Sessanta, il rovesciamento del grandioso costruito medioevale trovò poi, a parere di chi scrive, la più spietata, lucida e riuscita declinazione del progettato *Paradiso*, ovvero sia nel prodomo diretto de *L'istruttoria*.¹³ "Gli spazi celesti non saranno / altro che vuoto" (Weiss 1968b: 139), e le anime dei giusti e degli innocenti mute, scomparse nel nulla dello sterminio – il paradiso weissiano è questa stessa assenza, questo "definitivo silenzio" (Weiss 1968b: 139)¹⁴ che ricorda dappresso le "immagini definitive" di cui abbiamo letto in *Punto di fuga*. Non c'è beatitudine, né ci sono schiere angeliche, e tantomeno c'è un Dio da adorare, non c'è alcuna ricompensa per le anime degli innocenti ma solo la rapida scomparsa nell'oblio anche di ogni traccia dell'orrore subito, contro la quale il Dante moderno dovrà combattere. Non l'ineffabile e perfetto godimento dell'Altissimo sarà dunque qui lo scoglio rappresentativo più alto per la parola poetica, ma l'abisso dell'umano, "l'apparentemente inconcepibile" che però, Weiss ne trae forza proprio da Dante, "deve essere descritto, con la massima precisione possibile", perché "non c'è nulla di cui non si possa parlare" (Weiss 1968b: 146-148).

Che fine fanno, in questa agghiacciante istantanea del Novecento, le figurazioni della beatitudine, della redenzione, del pentimento e della dannazione, le immagini angeliche e demoniache che sono loro accanto nei tre regni danteschi e nell'ampio retaggio culturale e iconografico che fa capo a uno dei testi capitali della letteratura occidentale? Anzitutto, è già emersa dalla breve descrizione dell'intero progetto weissiano una differenza verrebbe da dire ontologi-

¹³ Rimando per una discussione dell'evoluzione de *L'istruttoria* da ultima costola della trilogia dantesca a dramma a sé stante agli studi di Christoph Weiß (2000 e 2003) nonché ai già citati Müllender 2007 e Castellari 2005.

¹⁴ Questa è, pochi versi dopo quelli appena citati, la minaccia incombente a fronte dello scomparire dei testimoni, alla quale solo un'arte impegnata potrà rispondere. La prossimità con *L'istruttoria* è qui estrema, Weiss immagina il Dante contemporaneo alla ricerca di tracce, voci, testimonianze "paradisiche" come quelle che egli stesso ha sentito al processo di Francoforte.

ca, giacché nel mondo del *DC-Projekt* beatitudine e redenzione sono ridotte al grado zero, all'assenza, al vuoto. Nulla rimane, di conseguenza, del paradisiaco dantesco, come nulla rimane del divino in senso lato. D'altra parte invece le figurazioni del demoniaco permangono, benché deformate, così come quelle della dannazione, ambito quest'ultimo in cui il processo di trasformazione conosce un significativo sdoppiamento.

Da un lato, infatti, alcuni dannati noti al lettore dalla prima cantica dantesca – Ciacco e Filippo Argenti come pure Brunetto Latini, Ulisse, Guido da Montefeltro e altri ancora – permangono anche nell'attualizzazione weissiana, ma il punto è proprio che qui non sono affatto condannati, che nessun contrappasso li costringe a scontare alcunché, anzi rivestono ruoli prestigiosi nella nuova società che abitano. D'altronde, tali figure di "dannati", in realtà impuniti, sono marcatamente astratte dalla loro matrice storica, o mitologica che sia, mentre della loro figurazione dantesca mantengono una pur lontana traccia, secondo un procedimento di traslazione del "peccato" nell'oggi che, per fare solo un esempio, trasforma il bestemmiatore Capaneo in un viscido falsificatore mediatico delle parole di Dante (Canto XXIII). Inoltre, i vari abitanti dell'*Inferno* di Weiss non si distinguono, sostanzialmente, dalle figure demoniache e dagli altri personaggi di dantesca memoria, siano esse i vari Caronte, Flegiàs o Minosse che tutti ricordiamo oppure le tre fiere o ancora, qui chiamato semplicemente "il capo", Satana stesso. Al contrario, l'ordinato sistema dantesco si diffrange e confonde nelle *dramatis personae* weissiane, figure di un "teatro nel teatro" le quali, in ossequio al loro nome latino, di volta in volta cambiano maschera e assumono le sembianze di personaggi diversi e appartenenti a tipologie differenti, così che, ad esempio, nel baraccone da fiera guidato dal Maligno una "figura" sarà di volta in volta Ciacco o Gerione, un'altra vuoi la lupa, vuoi un membro del coro. Lucifero stesso interpreta, sotto vari travestimenti, ben otto personaggi e perfino "lo duca mio" Virgilio spargia le carte a un Dante sempre più irretito dagli infingimenti del terrestriissimo *Inferno*, mascherandosi da Brunetto Latini e da Giotto per disorientarlo.

Dall'altro, vicinissimo lato del cosmo, nel *Paradiso*, troviamo invece altre figure di dannati, qui certo non in ragione di una qualche colpa ma innocenti vittime dell'arbitrio del male che regola l'antiordine del mondo weissiano. E solo nelle torture loro inflitte rimane la traccia delle pene infernali dantesche, come lo spettatore o lettore dell'*Istruttoria* non può fare a meno di avvertire sulla propria pelle.¹⁵ A fungere da archetipo di tali figurazioni della dannazione, in coerenza con tutta l'architettura del *DC-Projekt*, sono così per certi versi le raffigurazioni e le illustrazioni dei gironi infernali danteschi che il Weiss pittore certamente conosceva e fra le quali, come ci dicono i suoi *Quaderni d'appunti*, visionò gli acquarelli e le incisioni di William Blake (Weiss 1982: I, 245): esse in parte contribuiscono all'atmosfera visuale della progettata trilogia dantesca [Fig. 2], come d'altronde è suggestivo pensare possano aver fatto anche le trasfigurazioni oniriche di Salvador Dalí [Fig. 3].

A sovrapporsi però, in tragica sincrasia, a quelle immagini d'arte, al patrimonio verbale e visuale delle pene infernali quali rappresentazione della dannazione, sono le figurazioni novecentesce della vittima e del carnefice, che fin da quel filmato della primavera 1945 si sono accumulate negli occhi dell'intellettuale e artista del *nach Auschwitz* – le fotografie, i video e naturalmente le parole stesse dei testimoni del processo di Francoforte, parole icastiche che il documentarismo morale dell'*Istruttoria* incarica di rappresentare l'orrore denegato dagli imputati. E una terza interferenza già si annuncia, ancora sottopelle in *Inferno* e negli schizzi di *Paradiso* e però già largamente esplicita nell'*Istruttoria*: a mo' di prodro-

¹⁵ Va notato che anche nell'*Inferno* weissiano compaiono in scena figure che possiamo catalogare come vittime: Dante, in primo luogo, che era già stato oggetto di persecuzione e torna a esserlo, anche se in maniera più occulta e raffinata, nel nuovo mondo, e una serie di personaggi ormai defunti, o meglio trucidati, che sono rammemorati ovvero, nella chiave metateatrale del dramma, riportati in scena per accendere il senso di colpa di Dante e per fargli credere di essere stato corresponsabile. Così la Bea (*videlicet* Beatrice) evocata nei dialoghi con Ciacco (canto VIII), o Testariccia, oggetto di terribili torture nella falsa rievocazione del canto XV.



Fig. 2: William Blake, "Ulisse all'inferno", 1826-27, illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri: *Inferno*, canto XXVI.

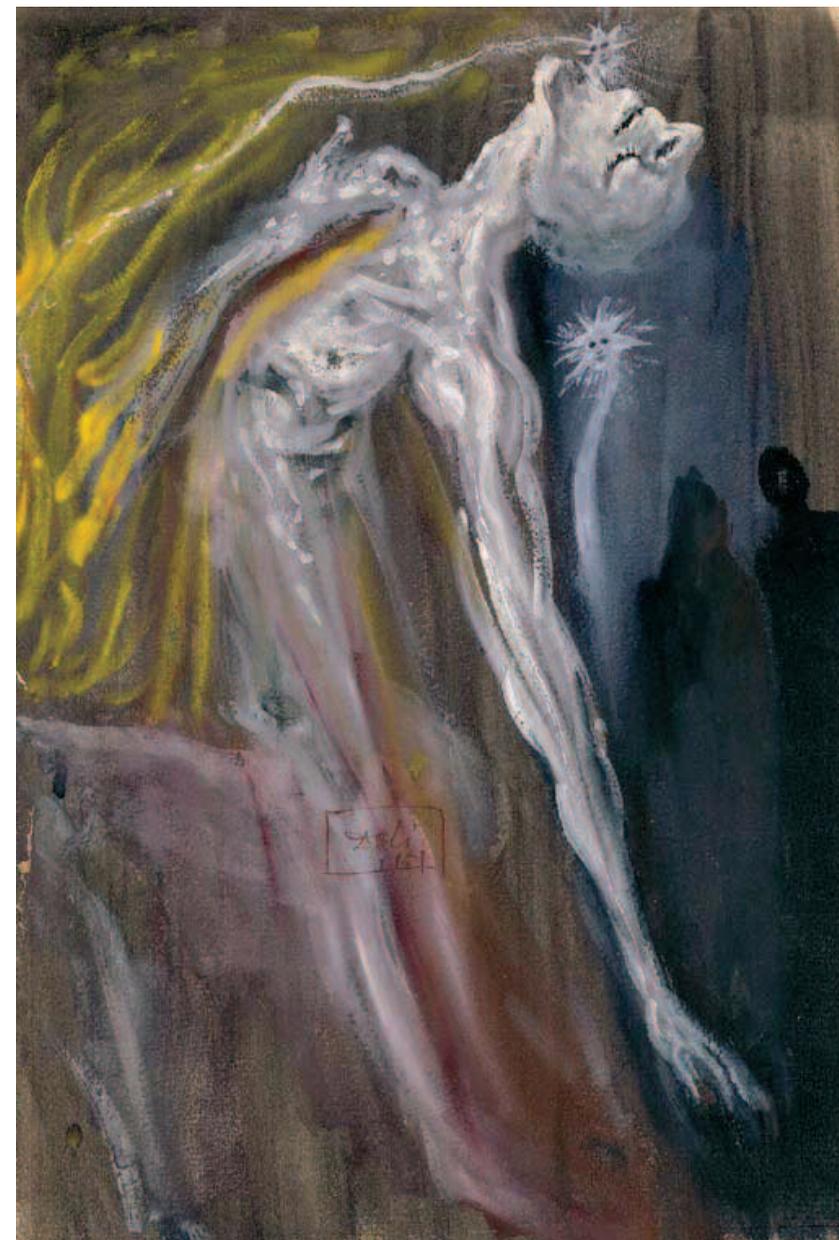


Fig. 3: Salvador Dalí, "Le Furie", 1964, illustrazione per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri: *Inferno*, canto IX.



Fig. 4: Peter Weiss, *Der Reiche und der Arme*, 1946.



Fig. 5: Peter Weiss, *Parade*, 1945.

mo dell'impronta che la drammaturgia weissiana prenderà nel quinquennio successivo, alla dicotomia dannato-redento rovesciata e attualizzata sull'opposizione fra vittima e carnefice si sovrappone la differenza di classe, il rapporto di sfruttamento degli agiati e potenti sui miseri e sottomessi. A un livello politicamente meno preciso, essa è già documentata nel lavoro del Weiss artista figurativo degli anni '40: il disegno a inchiostro nero e matita *Der Reiche und der Arme* (*Il ricco e il povero*, 1946 [Fig. 4]), che potrebbe quasi fungere da illustrazione di *Inferno*, ma anche *Adam, Eva und Kain* (*Adamo, Eva e Caino*, inchiostro e acquarello, 1946) e i quadri apocalittici di quel medesimo giro di anni (*Apokalypse*, olio su tela del 1945, e *Der Krieg, La guerra*, tempera del 1946) come pure *Parade* (inchiostro e acquarello, 1945 [Fig. 5]), in cui la matrice iconografica fieristico-circense, centrale per la pittura weissiana, si colora in senso macabro e violento e anticipa così il grottesco e ferale teatro di strada di *Inferno*.

L'iconografia weissiana della dannazione delle vittime, e della mancata dannazione dei carnefici, è dunque un *collage*, genere illustrativo prediletto dal nostro, di frammenti estratti da patrimoni visuali eterogenei. Si compongono in essa la tradizione oltremontana in chiave dantesca, ulteriormente nutrita in forme più o meno riconoscibili anche dalle "visioni" tratte da esperienze e letture personali della giovinezza, di cui abbiamo letto in *Congedo*, e la stratificata iconografia della violenza e della sofferenza contemporanee, di cui Auschwitz è l'epitome concettuale e visuale. Travolto dalle figurazioni del demoniaco e della dannazione che occupano il reale, il Dante contemporaneo non troverà mai quel "cammino ascoso" che gli permetta di "ritornar nel chiaro mondo" (*If* XXIV:133s.), giacché mondo e inferno coincidono. Nessun aiuto di origine ultramontana può salvarlo, svanite sono le figurazioni sovrumane della redenzione e della giustizia, vuoto e muto è l'empireo. Così, quando il Dante weissiano si trova nel canto XVI alle prese con una Medusa che molto ricorda l'immagine materna di *Congedo*, il crudele Virgilio di oggi può commiserarne sadicamente l'inferme condizione umana, troppo umana, di chi inutilmente attende un angelico aiuto dal cielo:

Ecco ora la senti la mancanza del messo
d'una conoscenza sovrumana
d'un angelo che in un fracasso d'ali arrivi ora
a tirarti fuori da questo groviglio.¹⁶

(Weiss 2003: 58)

¹⁶ Le parole di Virgilio rivelano una prossimità intertestuale con *If* IX:64ss.

BIBLIOGRAFIA

- BIRCKEN M., MERSCH D., STILLMARK H.-Ch. (a cura di) (2009), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*, Transcript, Bielefeld.
- BIRKMAYER J. (1994), *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythos-Rezeption in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands"*, DUV, Wiesbaden.
- CASTELLARI M. (2005), "Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione ne 'L'istruttoria' di Peter Weiss", in COSTAZZA A. (a cura di), *Rappresentare la shoah*, Cisalpino, Milano, pp. 203-219.
- CASTELLARI M. (2008), "Dei molti inferni. La shoah, Dante e Peter Weiss", in WEISS P. (2008), *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, Mimesis, Milano, pp. 237-261.
- CASTELLARI M. (2010), "Poesia, utopia e verità. Hölderlin di Peter Weiss", in *Aisthesis. Pratiche, saperi e linguaggi dell'estetico*, a. III, n. 1, pp. 65-82.
URL: <http://www.aisthesisonline.it/2010/1-2010/poesia-utopia-e-verita-holderlin-di-peter-weiss/> (ultimo accesso: 20 luglio 2010)
- DOLEI G. (2007), "'Tu duca, tu signore e tu maestro'. Dante come compagno di resistenza nell'esilio di Peter Weiss", in "TRANSCRIZIONI. Percorsi interculturali nella letteratura e nella lingua tedesca", numero monografico di *Annali. Sez. Germanica*, n.s. a XVII, n. 1-2, pp. 367-389, poi anche in *Strumenti critici* (2008), a. 23, n. 1, pp. 55-74.
- GAMBINO R. (2003) "Un'identità multiculturale: immagine e parola nell'opera di Peter Weiss", in PULVIRENTI G., GAMBINO R., SCUDERI V. (a cura di), *Le muse inquiete. Sinergie artistiche nel Novecento tedesco*, Olschki, Firenze, pp. 27-38.
- HOFFMANN R. (a cura di) (1984), *Peter Weiss. Malerei – Zeichnungen – Collage*, Henschelverlag, Berlin/DDR.
- HONOLD A., SCHREIBER U. (a cura di) (1995), *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Argument-Verlag, Hamburg.

- MÜLLENDER Y. 2007: *Peter Weiss' «Divina Commedia»-Projekt (1964-1969)*. «...läßt sich dies noch beschreiben» – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik, Röhrig, St. Ingbert.
- MÜLLENDER Y, SCHÜTTE J., WEYMANN U. (a cura di) (2007), *Peter Weiss – Grenzgänger zwischen den Künsten: Bild – Collage – Text – Film*, Lang, Frankfurt/M.
- RIZZO R. (1985), *La zattera della Medusa. Peter Weiss narratore e saggista*, Piovan, Abano Terme.
- SPIELMANN. P., (1982), *Der Maler Peter Weiss. Bilder – Zeichnungen – Collagen – Filme*, Frölich & Kaufmann, Bochum.
- TATERKA Th. (1999), *Dante deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Erich Schmidt, Berlin.
- WEIß Ch. (2000), *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die "Ermittlung" im kalten Krieg*, 2 voll., Röhrig, St. Ingbert.
- WEIß Ch. (2003), "Nachwort", in WEISS (2003), pp. 121-143.
- WEISS P. (1960), *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (1961), *Abschied von den Eltern*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (1962), *Fluchtpunkt*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (1965a), *Congedo dai genitori*, Einaudi, Torino.
- WEISS P. (1965b), *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (1966), *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Einaudi, Torino.
- WEISS P. (1967), *Punto di fuga*, Einaudi, Torino.
- WEISS P. (1968a), *L'ombra del corpo del cocchiere*, Einaudi, Torino.
- WEISS P. (1968b), *Rapporte*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (1981), *Notizbücher. 1971-1980*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (1982), *Notizbücher. 1960-1971*, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (2003), *Inferno. Stück und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- WEISS P. (2006), *Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe*, direct-media publishing, Berlin [CD Rom].

- WEISS P. (2007), *Inferni. Auschwitz – Dante – Laocoonte*, Cronopio, Napoli.
- WEISS P. (2008), *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, Mimesis, Milano.