



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

ANNA CAPPELLOTTO

Metafore del trauma nell'iconografia di Peter Weiss

Un'apocalisse circondava il germe da cui doveva nascere un uomo nuovo, il seme era scaturito da me come le mie figure, si era fissato nella matrice e cresceva lentamente, sviluppava le sue membra, tutto questo nella cerchia delle strisce dipinte.

(Weiss 1970b: 213)

I.

"In principio erano le immagini",¹ afferma Peter Weiss nel celebre e controverso discorso *Laocoonte o Dei limiti della lingua*, tenuto in occasione della consegna del Lessing-Preis nel 1965 (Weiss 1979: 137). Dichiarazione per nulla sorprendente, se si considera che colui che è oggi conosciuto principalmente come scrittore e drammaturgo, fu ai suoi esordi pittore e regista. La poetica dell'autore non concede, ad ogni modo, di relegare la sua opera visiva in una semplice fase di acerbità nel diorama del suo percorso artistico. Per diverse ragioni: in primo luogo, il rapporto testo/immagine informa l'intera produzione weissiana dando vita a una concezione eclettica dell'arte. Inoltre, la pittura è un tassello indispensabile per la comprensione dell'opera tarda di Peter Weiss poiché in molte immagini sono rappresentati temi ripresi nei romanzi autobiografici *Congedo dai Genitori* (1961) e *Punto di Fuga* (1962) e in seguito in opere come *L'Istruttoria. Oratorio in undici canti* (1965),

¹ Dove non è indicata esplicitamente la fonte italiana, la traduzione è di Anna Cappellotto.

fino ad arrivare a *L'estetica della Resistenza* (1975-1981). Mentre nelle prose d'ispirazione autobiografica sono rinvenibili riflessioni pregne di un forte soggettivismo, un commento importante alle vicende che coinvolgono Weiss negli anni giovanili, il palcoscenico è il luogo in cui sente la necessità di documentare i fatti della Seconda guerra mondiale, e in generale ciò che nel presente lo coinvolge come intellettuale *engagé*. La monumentale *Estetica della Resistenza*, un *roman d'essai* sul periodo bellico, offre la possibilità di rintracciare nuovamente il rapporto che Weiss instaura tra scrittura e immagine.

La pittura dà altresì modo di conoscere le reazioni immediate a due momenti cruciali della biografia dell'autore: la prematura scomparsa della sorella Margit Beatrice e la Seconda guerra mondiale. Al fine di analizzare l'elaborazione artistica di questi due avvenimenti e le loro ricadute sulle scelte iconografiche e metaforiche di Weiss, verranno prese in considerazione le premesse teoriche contenute negli scritti poetologici, nelle pagine di diario e nelle opere letterarie. L'iconografia religiosa, a cui l'artista spesso ricorre, non è sintomo di una fede vissuta ma, in quanto scrigno di metafore consolidate e universalmente comprensibili, fornisce in un momento di crisi l'unico vocabolario di cui egli si può avvalere per comunicare il proprio vissuto.

È necessario fare un passo indietro per comprendere quali sono stati gli inizi della poetica weissiana, riportando alcune riflessioni risalenti a quei primi anni di attività. Uno dei più importanti punti di riferimento nel periodo giovanile è certamente Hermann Hesse, l'"ammirato grande mago", cui Weiss si rivolge in una fase segnata dalla costante "battaglia per la [...] [sua] affermazione di pittore" (Spielmann 1982). Durante un'intervista con Peter Roos, pubblicata nel catalogo della mostra del 1980 presso il Museum Bochum, l'autore palesa le difficoltà incontrate mentre cercava di intraprendere la carriera di pittore, riferendosi non tanto al mancato consenso del pubblico, che arriverà piuttosto tardi, ma alla resistenza dei suoi genitori, recalcitranti nel concedergli di seguire la sua aspirazione. La circostanza dell'esilio aggrava ulteriormente le diffi-

coltà, poiché Weiss è costretto a più riprese a lavorare con il padre, commerciante di stoffe, e a dedicarsi alla pittura in questi anni soltanto marginalmente, ad eccezione di alcuni periodi.² Se il padre è definibile come un'istanza regolatrice, che tenta di riportarlo sul binario della realtà mettendolo di fronte alla responsabilità di contribuire al sostentamento della famiglia in un periodo in cui è costretta alla continua emigrazione (cfr. Weiss 1961: 80), la madre assume in *Congedo dai genitori* i tratti di una creatura ferina caratterizzata da una forza distruttrice (Weiss 1970a: 15). Nelle pagine dell'opera la donna è ritratta nelle sembianze di un animale mitico, che si cimenta nell'annientamento dell'identità artistica del figlio. Come narra Weiss in più occasioni, è la madre stessa a distruggere materialmente molti dei suoi quadri:

I miei quadri, lasciati in consegna a mia madre, non c'erano più. Facendo lo sgombero per partire li aveva portati in cantina, li aveva spezzati con un'accetta e bruciati nella stufa. Giustificò questa distruzione come una misura di sicurezza, Aveva avuto paura che i miei quadri, sinistri e tetri, risvegliassero sospetti negli ufficiali di dogana. [...] Mia madre aveva distrutto il mondo pittorico della mia giovinezza, quelle danze macabre, quelle apocalissi e quei paesaggi di sogno, l'aveva distrutto con le sue mani. (Weiss 1970a: 105)

La donna motiva il suo gesto come una "Schutzmaßnahme" (misura di sicurezza) e spiega che, dovendo impacchettare gli averi della famiglia sotto la sorveglianza delle SS per il trasloco in Svezia, non voleva che opere così sinistre e tetre destassero sospetti. Il fatto rimane indelebile nella memoria di Weiss e tanto più ingiustificato

² La famiglia Weiss emigra in Inghilterra nell'estate del 1934, poco dopo la morte di Margit. Nell'autunno del 1936 è la volta della Cecoslovacchia, prima a Varnsdorf, in Boemia, e poi a Praga. Nel '38 Peter soggiorna in Svizzera e all'inizio del 1939, dopo essere stato a Berlino, parte per Alingsås, in Svezia, dove il padre aveva intrapreso un'attività. Nel 1940 si trasferisce a Stoccolma e dopo la guerra ottiene la cittadinanza svedese.

se si considera la sensibilità artistica della donna.³ Il rifiuto è per lei un fatto a priori, indipendente dalle evidenti contingenze storiche dell'epoca e generato innanzitutto da un'incapacità di comprensione delle inclinazioni dell'artista e della sua natura; "ella provava avversione per i quadri del figlio" (Hoffmann 1984: 37). Nel mezzo di questa totale negazione manifestata da parte delle autorità genitoriali, "queste due sfingi poste a guardia della [...] [sua] vita" (Weiss 1970a: 7), Weiss si appella al giudizio di Hermann Hesse cercando da quest'ultimo una sorta di riconoscimento esistenziale, una conferma e insieme una valutazione del lavoro che stava portando avanti in quei mesi. Pertanto gli scrive una lettera da Varnsdorf, nel 1937, allegando un abbozzo di prosa⁴ e alcuni schizzi. "So di essere pittore e scrittore, o che un giorno lo diventerò" (Hesse, Weiss 2009: 23), annuncia il ventunenne mentre racconta al "maestro" di trovarsi al confine boemo, trascorrendo il tempo nella sua stanza a dipingere, scrivere e suonare. La *Doppelbegabung* di Weiss, scrittore e pittore, risale quindi agli anni in cui è ancora lontano il riconoscimento pubblico. E lo dimostra anche la sua ricezione: eccetto la mostra organizzata con la collaborazione degli amici Ruth Anker e Jacques Ayschmann (Weiss 1970a: 85-86) in un garage londinese nel 1936, che pur non avendo nessun riscontro esterno è fondamentale per la sua "Selbstbestätigung" (autoaffermazione), e del premio ricevuto alla Kunstakademie di Praga nel 1938 per i quadri *Das Gartenkonzert* (*Concerto in giardino*, 1938) e *Das große Welttheater* (*Il grande teatro del mondo*, 1937), egli dovrà aspettare fino al marzo del 1941 per la sua prima retrospettiva organizzata a Stoccolma nelle Mässhallen, recepita per altro dalla critica con una certa freddezza.

Hesse risponde alla missiva con gentilezza, indirizzando implicitamente Weiss verso l'arte visiva: "talento ne ha senza dubbio, sia

³ Prima del matrimonio con Eugen Weiss la donna lavorava come attrice ed era circondata da un entourage di esponenti del mondo dell'arte, tra i quali il regista Friedrich Wilhelm Murnau.

⁴ Si tratta del manoscritto di *Scruwe*, redatto nell'inverno tra il 1936 e il 1937, che consta di 102 pagine e di 17 illustrazioni (Hesse et al., 2009: 24).



Fig. 1: Peter Weiss, *Der Weg nach Golgatha*, 1934.

come scrittore che come disegnatore. I suoi disegni mi sembrano più maturi e autonomi rispetto agli scritti" (Hesse et al., 2009: 29). Hesse apprezza l'accostamento dei due mezzi espressivi che caratterizza la poetica del giovane artista (Hesse et al., 2009: 53), riscontrabile già nel manoscritto *Scruwe*, un testo che parla anche di pittura e ha per oggetto il processo di creazione del dipinto *Der Weg nach Golgatha* (*La via verso il Gòlgota*) [Fig. 1].

Il 1943 è un anno di crisi profonda. La pittura non può più esprimere quello che l'autore desidera comunicare attraverso l'arte e, dopo un periodo di tentativi che si traducono in quadri manieristici di grande formato, avviene la presa di coscienza della propria inadeguatezza: "ho dipinto molto, e anche esposto spesso – ma di fronte a ciò che voglio più intimamente nella mia pittura, rimango qui quasi estraneo. [...] Ora vedo [...], che devo percorrere altre strade" (Hesse et al., 2009: 125).

E giunge una svolta: dopo un periodo di riconquistata fiducia nella pittura, e in generale un continuo avvicinamento alla scrittura, l'interesse verso il cinema dà un movimento a quelle immagini stati-

che che costituivano le sue opere d'arte. Secondo Weiss la complessità del reale non può più essere incorniciata in una semplice immagine ferma, così gli anni '50 diventano un decennio di sperimentazione cinematografica, da cui scaturisce una serie di film di ispirazione surrealista. Si tratta di sequenze da considerarsi "immagini in movimento" dunque, che non rispondono alla logica narrativa del cinema tradizionale, ma prendono avvio dal tentativo di conferire ai quadri una dimensione dinamica. La crisi tuttavia continua e accanto a incertezze sul mezzo espressivo rimangono quelle di natura psicologica, "dubbi soprattutto esistenziali, domande riguardanti la [...] [sua] intera esistenza" (Spielmann 1982: 41). È questa, dichiara più avanti l'artista, la fase della presa di coscienza delle esperienze dell'esilio e dell'emigrazione, è il momento della psicanalisi e della rielaborazione del passato, che lo inducono alla ricerca di forme espressive alternative, come i film e i *collages*, intese a rappresentare in profondità il suo mondo andato in frantumi (Spielmann 1982: 41).

Gli anni '60 segnano un rovesciamento di prospettiva. Nel 1959, dopo la morte quasi contemporanea dei genitori, l'autore si dedica alla stesura di *Congedo dai genitori* (1961) e *Punto di Fuga* (1962), che consacrano il suo successo di scrittore:⁵ nonostante per lungo tempo siano le immagini, per lo più, a farsi testimoni di eventi, portatrici di racconti, rappresentazioni di sentimenti e di stati d'animo soggettivi, è dedicandosi alla scrittura che il lavoro di Weiss assume piena coscienza e si afferma in maniera definitiva. Ciononostante il materiale iconografico non viene abbandonato: rimangono, quale retaggio pittorico irrinunciabile, i *collages* ispirati a Max Ernst, che meglio dei quadri si addicono alla rappresentazione di un reale complesso e multiforme (sull'estetica dei *collages* cfr. Ivanović 2005). In generale permane l'attaccamento all'arte viva che raggiunge il suo culmine nell'*Estetica della Resistenza*: co-



Fig. 2: Peter Weiss, *Der Schreiber*, 1946.

me ricorda Jost Hermand, gli artisti citati in questo romanzo sono più di cento (Hermand 2009: 38) e il discorso weissiano sull'arte prende la forma di vere e proprie *ékphrasis*,⁶ ovvero di esperienze visive tradotte in scrittura. La tensione tra testo e immagine rimane dunque un perno nell'opera di Peter Weiss: nel romanzo *La situazione*, ad esempio, redatto nel 1956 in Svezia e pubblicato postumo nel 2000, le forme d'arte sono rappresentate dal ruolo rivestito dai personaggi, fra i quali Funny e Leo che sono rispettivamente una scrittrice e un pittore. Similmente può avvenire che la pittura tematizzi l'atto dello scrivere, come mostra il quadro *Der Schreiber* (*Lo scrittore*), del 1946, in cui l'artista è raffigurato seduto al centro della tela mentre elabora un testo [Fig. 2]. Max Barth commenta che le immagini rappresentate nei quadri dell'amico "non erano soltanto piene di persone, ma anche di racconti; era un narratore, cui nel pennello scorrevano semplicemente scene, leggende, aneddoti, brevi storie" (Hesse et al., 2009: 46).

⁵ I due romanzi autobiografici sono preceduti da una serie di altri lavori, fra i quali: *Di isola in isola* (1947), *I vinti* (1948), *Documento I. (Il fuorilegge)* (1949), *La torre* (1949), *Il duello* (1953), *L'assicurazione* (1952), *La situazione. Romanzo* (1956), *L'ombra del corpo del cocchiere* (1960).

⁶ La descrizione di *Guernica* di Picasso, de *La zattera della Medusa* di Géricault e dell'altare di Pergamo sono alcune fra le più significative.

Alla luce di quanto detto si può intuire che la scrittura per questo autore sia strettamente connessa alle immagini e che l'elemento visivo resti il tema portante delle sue opere letterarie (Spielmann 1982: 42): sussiste una permanente convivenza di forme d'arte, una continua contaminazione secondo la quale la pittura può acquistare un carattere narrativo, la letteratura un andamento pittorico, la pittura viene messa in movimento attraverso il film e i film constano di immagini statiche (Engel 2007: 79).

Anche nei diari l'artista ribadisce la stessa presa di posizione dicendo di trovarsi "nell'anticamera di un'opera d'arte totale, in cui la parola, l'immagine, la musica, il movimento filmico non sono separabili l'uno dall'altro, mentre non ci sono singoli stadi chiusi, ma solo uno spostare, un riprendere, un variare e un trasformarsi di segni nell'[...] esistenza" (Weiss 1982a: 55).

II.

Nell'opera di Peter Weiss si impone gradualmente una poetica della totalità che non verrà mai meno, ma sarà bilanciata in equilibri differenti, in un processo che porta le opere d'arte nella letteratura. Oltre che negli appunti poetici sopraccitati, è nel *Laocoonte o Dei limiti della lingua* che l'autore formula un discorso articolato sulla natura e il rapporto parola/immagine. Ciononostante non si possono ridurre le sue riflessioni ad una mera contrapposizione tra *Bild* e *Sprache* (Buch 2007: 134; Rector 1992: 25): con immagini infatti non si intende solo l'arte figurativa, ma all'interno della letteratura quelle rappresentazioni interiori e soggettive che si oppongono al "diskursives Denken", ovvero a una narrazione razionale e consapevole (Hofmann 1992: 42).

Alle immagini, che come le visioni di un sognatore precedono le parole Weiss, sulla scia della distinzione lessinghiana fra arti spaziali e temporali, assegna un ruolo statico e superficiale: esse esprimono l'attimo del dolore senza sondarne le cause, e sono per così dire istanze emotive (Hofmann 1992: 43). Le parole, al contrario,

dubitano delle immagini e si muovono nel tempo, poiché grazie alla loro capacità analitica vanno all'origine profonda della sofferenza (Hofmann 1992: 43), producendo una dialettica che scatena indefessamente domande e risposte:

In principio erano le immagini. Nel sogno erano oggetti e vicende che si risvegliavano in lui, libere dall'azione della nominazione. Era un campo in cui le fatiche della comprensione erano svanite, il sognatore si era allontanato da tutti gli ambiti linguistici esteriori e aveva a che fare solo con se stesso. Vedeva davanti a sé ciò che non era più in grado di dire. Figure, spazi, incontri. (Weiss 1979: 137)

Si osserva qui la denuncia di un *vacuum* linguistico che riporta il soggetto a uno stato onirico in cui le immagini non hanno l'urgenza di diventare significanti, tantomeno di essere comprese, ma solo fissate in un susseguirsi di visioni. È esattamente quello che accade nel *modus operandi* surrealista, che si distingue da quello psicanalitico perché mentre in quest'ultimo è prevista la razionalizzazione di un'immagine traumatica, una decodificazione cosciente, nel primo lo *Schockbild* viene posto davanti allo spettatore così com'è, senza alcun commento (Fischer, 2009: 163). Sebbene il surrealismo abbia un'influenza innegabile su Peter Weiss, queste considerazioni vanno ampliate. Innanzitutto, come osserva Arnd Beise (2002: 23), l'esperienza dell'esilio è responsabile della perdita della parola: il giovane sceglie l'immagine in un momento in cui, non ancora in possesso di una lingua, la pittura diviene lo strumento più sicuro per parlare delle vicende che lo coinvolgono. Le immagini rappresentano quindi una via di salvezza, che sopperisce all'insicurezza dell'altro mezzo espressivo, almeno fino a che l'autore non sente di possederlo. Allo stesso tempo, però, lo conducono a un isolamento ancora più profondo (Buch 2007: 133).

Infine va riconosciuto un altro ostacolo, questa volta di carattere interiore e psicologico, che giustifica l'iniziale scelta della pittura. La chiarezza e la complessità di un messaggio da veicolare, infatti, non dipendono soltanto da una precondizione linguistica favorevole –

che certo Weiss non possedeva – ma anche dal grado di consapevolezza che sta alla base dell'elaborazione di ogni messaggio. La morte di Margit e la Seconda guerra mondiale sono traumi che l'autore riuscirà a rielaborare molti anni più tardi, dopo un lento processo di presa di coscienza, riflessione e maturazione, accompagnato da un difficile percorso di analisi. Dunque si può constatare che all'inizio egli non possedeva la capacità di comunicare razionalmente quello che stava accadendo, eccetto che con visioni allora nemmeno a lui del tutto comprensibili: "la mia pittura era un sogno", rileva lo stesso Weiss in *Punto di Fuga* (Weiss 1970b: 124); era surrealista suo malgrado. Per un certo verso il ricorso all'immagine è parallelo a una fase in cui il procedimento razionalizzante del linguaggio – utilizzato per sviluppare gli stessi argomenti più di vent'anni dopo – è sostituito da quello dell'impressione superficiale di una visione traumatica. Dalla rigidità incomprensibile di uno *Schockbild*, di una lingua autistica e autoreferenziale, Weiss approda nel tempo alla comunicazione; dallo spazio pittorico monodimensionale alla temporalità dell'atto di una narrazione dinamica che gli permette di stabilire legami di causa-effetto e che si realizza, in ultima istanza, nella drammaturgia. Secondo Ingo Breuer per superare la crisi dell'immagine e della parola risultano decisive la combinazione di mezzi e forme espressive, nonché la razionalizzazione della percezione mediante modelli prima psicanalitici e in seguito politici (Breuer, 2007: 43-44).

III.

La sofferenza è data, come è già stato osservato, dalle esperienze della morte della sorella e in seguito del conflitto mondiale. Analizzando la produzione pittorica di Weiss si possono riscontrare delle analogie che caratterizzano il linguaggio metaforico di cui l'autore si avvale per rappresentare questi due traumi.

In particolare è la Bibbia, e in generale l'iconografia religiosa, ad offrire fin dall'inizio spunti importanti per quelle immagini apocalitti-

che che la madre in larga parte aveva distrutto: "le figure che trovai nella Bibbia, tutte quelle immagini di persecuzioni e torture, di sfruttamento, di gabelle e assassini, di calunnie e di pene, crearono il presupposto per nuove visioni che si frammischiarono ai miei giuochi di distruzione" (Weiss 1970a: 51). La materia sacra funge da metafora anche nella produzione successiva – si pensi al *DC-Projekt* – ma è necessario fare una premessa: l'immaginario biblico evolve in Weiss, fin dall'inizio, attraverso un'opera di metaforizzazione e più precisamente di secolarizzazione. Il metodo è visibile in maniera esplicita nel caso del già citato *DC-Projekt*, in cui la rivisitazione del viaggio dantesco, scevra da qualsiasi implicazione religiosa, diventa una "gottlose Komödie", una commedia senza Dio (Weiss 1982b: 592). Weiss sceglie di ricollocare l'opera in una realtà contemporanea, in cui l'Inferno è il luogo dove i veri colpevoli rimangono liberi da pena, mentre il Paradiso, lo spazio della vita eterna e della ricompensa per i dolori terreni, è abitato dalla sofferenza delle vittime innocenti dei Lager, come gli amici Peter Kien e Lucie Weisberger, che l'autore aveva conosciuto alla Kunstakademie di Praga al corso di Willi Nowak. I genitori, in questo periodo, su intercessione dello stesso Nowak concedono al figlio un anno di prova in cui, con il loro sostegno economico, può dedicarsi totalmente alla pittura e affittare un atelier.

Proprio agli anni praguesi risale una delle sue opere più significative, *Das große Welttheater* (*Il grande teatro del mondo*, 1937) [Fig. 3] dove l'artista – ancora lontano da una presa di coscienza politica che si vorrebbe troppo facilmente attribuire a quest'opera – ritrae l'immagine di un *Weltuntergang* (Hoffmann 1984: 37), in cui vita e morte, gioia e dolore, inferno e paradiso si sovrappongono in un tripudio di personaggi che ricordano le opere dei vecchi maestri Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel il Vecchio.⁷ Sono "vi-

⁷ È un'eredità dichiarata dallo stesso Weiss, ed è vistosa se si considerano opere di Brueghel come *Il trionfo della morte* (1562) e la *Torre di Babele* (1563), oppure il *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* (datato intorno al 1505-1506), solo per citarne alcune (cfr. Spielmann 1982: 25 e Butzer 2005).



Fig. 3: Peter Weiss, *Das große Welttheater*, 1937.



Fig. 4: Peter Weiss, *Mysterienspiel*, 1934.



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

sioni di paesaggi apocalittici pieni di incendi, di animali in fuga, di annegati, di città in rovina, [...] visioni di uomini crocifissi e fustigati, di spaventosi ghigni e di seducenti volti di donna" (Weiss 1970a: 83), mentre sullo sfondo una torre di Babele fa pensare al solipsismo dell'autore dato dalla sua impossibilità di comunicare. Lo stesso tema è trattato anche in altri lavori: il primo, dal titolo *Mysterienspiel* (*Mistero*, 1934) [Fig. 4], riprende il motivo del *theatrum mundi* attraverso la raffigurazione del *Mysterienspiel* medievale, mentre nel secondo, *Der Weg nach Golgatha* [Fig. 1], la narrazione delle tappe della passione di Cristo durante la *via crucis* può essere letta come una metafora di sofferenza in un momento problematico della vita di Weiss a seguito della perdita della sorella. *Parade* (*Parata*) del 1945 [Fig. 5] coglie alla maniera di *Mysterienspiel* la totalità della *Bildwelt* dell'autore, nella ricchezza delle sue figure allegoriche (Hiekisch 1982: 25). Entrambi i quadri presentano inoltre due crocifissioni, contestualizzate in maniera del tutto impro-



Fig. 6: Peter Weiss, *Apocalypse*, 1945.

pria: in *Mysterienspiel*, ad esempio, due bambini danzano davanti alla croce, mentre in *Parade* un arlecchino suona un tamburo vicino al crocifisso.

Ritorniamo agli anni dell'esilio e in particolare alle opere del periodo '44-'46. L'esperienza della guerra e della conoscenza dei campi di concentramento può essere rielaborata solo nel tempo, come avviene, *mutatis mutandis*, per la morte di Margit. È in un momento posteriore, infatti, che Weiss riuscirà a parlare consapevolmente di un conflitto che si presenta come un trauma: la volontà di imprimere quelle sensazioni sulla tela lo induce ad attingere a un vocabolario allegorico noto, atto a comunicare il dolore e il significato della guerra. "Per l'inventario di immagini del declino, risulta decisiva l'apocalisse biblica", osserva Manon Delisle nel suo studio *Weltuntergang ohne Ende* (Delisle 2001: 13). Che l'Apocalisse serva a Weiss per l'elaborazione pittorica del secondo conflitto mondiale è testimoniato dalla circostanza che esistono due dipinti quasi identici intitolati rispettivamente *Apocalypse* (*Apocalisse*), risalente al 1945 [Fig. 6] (cfr. Hoffmann 1984: 46-47) e *Der Krieg* (*La guerra*) [Fig. 7] del 1946. Se si confrontano le due opere si nota



Fig. 7: Peter Weiss, *Der Krieg*, 1946.

che a cambiare sono i colori, nel secondo molto chiari mentre nel primo prevale il contrasto bianco nero, e lo sfondo: *Apocalypse* risente fortemente dell'influenza di *Guernica* di Picasso ed è composto da un coacervo di linee rotte, asimmetriche, mentre in *Der Krieg* le stesse si semplificano e si diradano in una superficie unidimensionale. Come osserva Robert Cohen, *Guernica* diviene il modello per rappresentare gli avvenimenti storici contemporanei, riuscendo attraverso l'allegorizzazione e la stilizzazione a dare voce all'orrore della Seconda guerra mondiale (Cohen 1992: p. 39). Quanto al soggetto si può dire che rimanga inalterato: a sinistra in primo piano sono visibili due nudi, una specie di esseri primitivi, mentre sul lato destro quella che in *Apocalisse* è esplicitamente una figura di donna, in *La guerra* assume le sembianze di un essere disperato che piange un uomo ucciso davanti ai suoi occhi, come nella rappresentazione tradizionale della pietà. L'uomo morto riverso a terra ha inoltre in *Der Krieg* due caratteristiche significative: il suo corpo nudo è vestito soltanto da un drappo bianco, una



Fig. 8: Peter Weiss, *Der Reiche und der Arme*, 1946.

sorta di sudario e, come Gesù nell'iconografia religiosa, ha una lancia che gli trafigge obliquamente il torace. Quello che nel cristianesimo è il simbolo della sofferenza, Gesù Cristo morto sulla croce, diventa nell'immaginario di Weiss il simbolo delle pene dei caduti durante la guerra e del loro sacrificio. È ipotizzabile che il pittore abbia cercato un'universalizzazione del dolore tramite una metafora nota, considerato un appunto dei diari in cui egli, accanto all'idea di una secolarizzazione del-

l'arte annota che "Gesù Cristo ha sopportato la povertà per tutti" (Weiss 1982a: 211), come si vede in *Der Reiche und der Arme* (*Il ricco e il povero*) (1946) [Fig. 8], dove il povero, nudo e sanguinante, porta sulle sue spalle il peso di un ricco accidioso e tediato. Nella *Horrorzeichnung* (Cohen 1992: 39) dal titolo *Adam, Eva und Kain* (*Adamo, Eva e Caino*, 1946) [Fig. 9] le figure bibliche di Adamo ed Eva spingono un aratro guidato dal figlio su un campo di battaglia da cui affiorano arti di cadaveri mutilati. *Die Gefangenen* (*I prigionieri*, 1946) [Fig. 10] mostra una situazione analoga: tre prigionieri col capo rasato – forse un rinvio alle vittime dei KZ – sfiniti dalla sete attingono a una pozzanghera da cui emergono membra



Fig. 9: Peter Weiss, *Adam, Eva und Kain*, 1946.

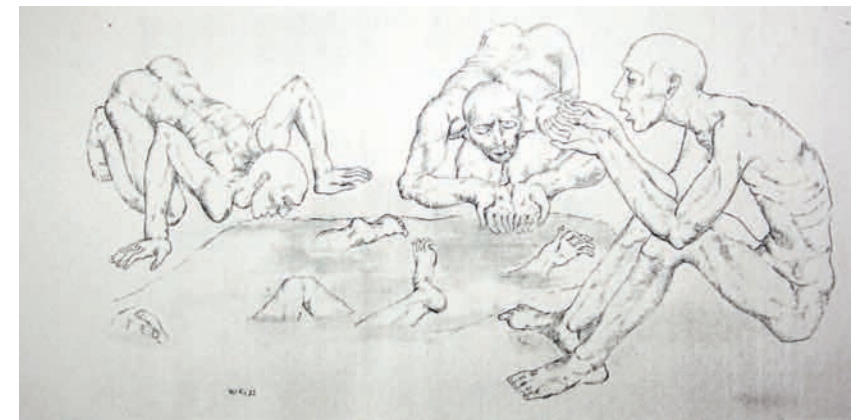


Fig. 10: Peter Weiss, *Die Gefangenen*, 1946.



Fig. 11: Peter Weiss, *Kindesmord*, 1946.

umane. Lo schizzo *Kindesmord* (*Infanticidio*) [Fig. 11], sempre del 1946, ritrae in un violento gesto dinamico un uomo che sottrae alla madre un bambino, alludendo probabilmente all'episodio della strage degli innocenti narrato nel Vangelo di Matteo.⁸

Si tenga presente che all'inizio del '45 Weiss vede per la prima volta alcune pellicole sui campi di concentramento nazisti, come si legge in *Punto di Fuga*:

Poi nella primavera del '45 vidi la conclusione di quella successione di avvenimenti nella quale ero cresciuto. La pellicola chiara, abbagliante, mi mostrò i luoghi ai quali ero destinato, le figure delle quali avrei dovuto fare parte. [...] Dov'era lo Stige, dove l'Inferno, dov'era Orfeo nel suo Oltretomba [...]. Era un mondo costruito dagli uomini. E poi li vedemmo i custodi di quel mondo, non avevano corna né code,

portavano uniformi, e si raggruppavano impauriti, e dovevano trasportare i morti alle fosse comuni. A quali appartenevo ora io, come vivente, come sopravvissuto, appartenevo a quelli che mi fissavano coi loro occhi troppo grandi che io avevo tradito da tempo, o non appartenevo piuttosto agli assassini e ai carnefici. Non avevo forse tollerato quel mondo, non mi ero forse scostato da Peter Kien e da Lucie Weisberger, non li avevo abbandonati e dimenticati. Non sembrava più possibile continuare a vivere con quelle immagini incancellabili davanti agli occhi. (Weiss 1970b: 245-246)

È un inferno reale quello di cui fa esperienza Weiss alla vista dei filmati, poiché non sono presenti né Stige, né Orfeo, né diavoli, ma soltanto uomini in uniforme. In Auschwitz l'autore riconosce la propria "Ortschaft" (Weiss 1979: 87-96), la località a cui era destinato, e accanto al senso di colpa di essere un ebreo sfuggito ai Lager si risveglia in lui la necessità di documentare gli orrori del nazionalsocialismo: dai verbali del processo di Francoforte su Auschwitz egli ricaverà il materiale per il concentrato di fatti rappresentato ne *L'istruttoria*, che lo consacra al filone del teatro documentario. All'interno della *pièce* il destino individuale di Lili Tofler rievoca l'amata amica di gioventù Lucie Weisberger, uccisa a Theresienstadt, che Weiss aveva cercato inutilmente di salvare. La stessa innocenza e la fine prematura di Lucie riportano alla luce la figura della sorella Margit, morta investita da un'automobile nel 1934, come ricorda l'autore in un'intervista:

WEISS: Sì: [...] nel '33 ho anche iniziato a dipingere i primi quadri, immagini nere, scure, un po' rozze e goffe. Questa fase durò fino al 1934, fu uno stato di transizione, e nel 1934, l'anno dell'emigrazione, arrivò l'esperienza cruciale per me...

ROOS: ...l'emigrazione!

WEISS: No! Il rivolgimento decisivo nella mia vita non fu l'emigrazione, ma la morte di mia sorella. [...] La sua morte innescò in me l'intero processo di produttività, questa esperienza di morte!

(Spielmann 1982: 18-19)

⁸ Günter Butzer rileva l'influenza di Pieter Brueghel nell'opera di Weiss, riferendosi in particolare alle descrizioni dei suoi dipinti presenti nell'*Estetica della Resistenza*. Brueghel è autore di un dipinto risalente al 1566/1567 intitolato *La strage degli innocenti*, che seppur molto diverso dallo schizzo di Weiss, ha lo stesso tema (cfr. Butzer 2005).



Fig. 12: Peter Weiss, *Menschen in der Straßenbahn I*, 1934.

Fig. 13: Peter Weiss, *Menschen in der Straßenbahn II*, 1934.

Non è l'emigrazione a segnare profondamente la vita di Weiss, poiché il continuo spostamento rappresenta per lui soltanto la conferma di una non appartenenza, di cui aveva fatto esperienza fin dall'infanzia. Quell'anno è cruciale in primo luogo a causa del lutto familiare e, conseguentemente, perché dà avvio all'attività pittorica (cfr. Weiss 1970a: 57s.): "ci trovavamo nel 1934 nel mezzo della catastrofe della morte di mia sorella e, come reazione, ho di-



Fig. 14: Peter Weiss, *Die Maschinen greifen die Menschheit an*, 1935.

pinto i miei primi quadri, *Persone nella vettura di un tram I e II*" [Fig. 12 e Fig. 13] (Spielmann 1982: 19).

Il dittico è caratterizzato da un "precoce taglio psicologico" comune a tutte le prime opere dell'autore, tanto che secondo Böttcher e Mittenzwei si può parlare di una vera e propria "autobiografia per immagini" (Beise 2002: 26). La pittura nasce dalla reazione ad un trauma e si fa testimone di una perdita cercando di diventare via di salvezza, medicina, vano tentativo di riprendersi dal dolore: "cerco di riconoscermi in quei quadri, con quei quadri cerco di guarirmi, ed essi erano carichi del peso plumbeo del mio isolamento e della vampa esplosiva della mia disperazione repressa. Ma evocare queste visioni non servì a darmi la liberazione [...]" (Weiss 1970a: 97). Margit rimane per molti anni il soggetto prediletto di Weiss, che la ritrae spesso nei panni di una creatura angelica idealizzata. Ciò accade, ad esempio, in *Die Maschinen greifen die Menschheit an* (*Le macchine assalgono l'umanità*, 1935) [Fig. 14],

in cui una folla disperata fugge in primo piano dall'incedere delle macchine, mentre nella parte retrostante un artista dipinge e una donna giace morta, ma anche in *Das Gartenkonzert* (1938) e in *Gartenlandschaft mit Figuren* (*Paesaggio in giardino con figure*, 1942 ca.):

Ho pianto la morte di mia sorella se non per tutto il periodo dell'emigrazione, diciamo almeno per un decennio. Fu un trauma. Un trauma che ho superato scrivendo e dipingendo. L'immagine dell'amore e queste figure simili a madonne sono tutte idealizzazioni di mia sorella, ovunque si trova l'immagine di mia sorella. Sono naturalmente processi inconsci. Era la necessità e la possibilità di occuparsi di questo e in qualche modo di liberarsene. (Spielmann 1982: 21)

Il processo di idealizzazione che Weiss opera si serve di un preciso vocabolario metaforico, che pertiene di nuovo all'ambito dell'iconografia religiosa. Margit assume la forma, nei quadri, di "madonnenhafte Figuren" ovvero di "immagini simili a madonne" (cfr. Meyer zu Eissen 1983): si prenda in considerazione ad esempio *Menschen in der Straßenbahn I e II* (*Persone in tram I e II*) [Figg. 12 e 13]. Le due opere ritraggono in maniera frontale rispettivamente quattro persone all'interno di un tram. Nel secondo dipinto [Fig. 13], l'individuo all'estrema sinistra è un ragazzo, nel quale si può riconoscere l'autore; di seguito un uomo con un bastone, una fanciulla, e per finire un anziano signore. Ciò che colpisce di questo dipinto, che dal titolo sembra proporre un soggetto realista, è che solo il giovane ha lo sguardo rivolto verso l'esterno: gli occhi del primo uomo sono infatti dietro un paio di occhiali che, insieme al bastone, fanno pensare sia cieco; il secondo uomo ha il volto in parte oscurato da un cappello e gli occhi chiusi mentre la ragazza, con il capo lievemente chino, tiene lo sguardo basso. Quest'ultima porta un vestito giallo e un cappello a larghe tese dello stesso colore, ma a ben guardare sembra trattarsi, anche grazie al giallo che lo rimanda così esplicitamente, dell'aureola che circonda il capo dei santi secondo l'iconografia tradizionale. Per giunta, lo sfondo



Fig. 15, a sinistra: Peter Weiss, *Mädchenkopf*, 1934.

Fig. 16, a destra: Peter Weiss, *Madonna*, 1935.

quasi completamente azzurro ricorda l'aldilà più che l'interno di un luogo tipicamente metropolitano. È questa la prima idealizzazione di Margit, cui ne seguiranno molte altre dello stesso genere (Beise 2002: 25): figure angeliche, volti reclinati nella maniera in cui è rappresentata la Vergine nelle effigi sacre, come *Mädchenkopf* (*Testa di fanciulla*) [Fig. 15] del 1934, un altro ritratto della defunta, e l'ancora più lampante *Madonna* [Fig. 16] del 1935. *Selbstportrait zwischen Tod und Schwester* (*Autoritratto tra la morte e mia sorella*, 1935) [Fig. 17] ritrae, con pennellate di gusto espressionista, in primo piano un volto femminile molto simile ai precedenti, mentre al centro dell'opera si possono riconoscere l'autore e dietro di lui la morte nelle sembianze allegoriche di un teschio.

Da questa analisi si comprende ciò che Weiss teorizza nel già citato *Laocoonte o Dei limiti della lingua*: "l'immagine giace più in profondità delle parole" (Weiss 1979: 140). Quelle descritte dai suoi quadri sono visioni intime di dolore, *Schockbilder* che scaturiscono dall'abisso emotivo dei suoi traumi. All'interno di queste rappresentazioni la religione offre un arsenale metaforico capace di oggettivare le esperienze soggettive dell'autore: nonostante l'au-



Fig. 17: Peter Weiss, *Selbstportrait zwischen Tod und Schwester*, 1935.

tismo delle immagini pittoriche, attraverso il ricorso all'iconografia religiosa si scorge quindi un tentativo di articolazione che prenderà avvio in maniera definitiva solo dopo la guerra, con la scrittura e la drammaturgia. È perciò significativo che *Punto di Fuga* si chiuda, come nella convergenza delle parallele in una prospettiva, con la ritrovata possibilità di comunicare data dall'incontro tra "parole e figure":

Potevo parlare, potevo dire ciò che volevo dire [...]. [...] Potevo comprarmi della carta, una penna, una matita, un pennello e potevo

far nascere delle immagini quando e dove volessi. E se era difficile arrivare alle parole e alle figure [...] era perché molte parole e figure si trovavano a tale profondità che si dovevano cercare a lungo, valutare e confrontare fra loro prima che dessero materia da poter comunicare. (Weiss 1970b: 306-307)

BIBLIOGRAFIA

- BEISE A. (2002), *Peter Weiss*, Reclam, Stuttgart.
- BIRKMEYER J. (1994), *Bilder des Schreckens. Dantes Spuren und die Mythosrezeption in Peter Weiss' Roman "Die Ästhetik des Widerstands"*, DUV, Wiesbaden.
- BÖTTCHER K., MITTENZWEI J. (1980), *Zwiesgespräch: deutschsprachige Schriftsteller als Maler und Zeichner*, Edition Leipzig, Leipzig.
- BREUER I. (2007), "Theatralische Transkriptionen. Anmerkungen zur Medialität in den Dramen von Peter Weiss", in MÜLLENDER Y., SCHUTTE J., WEYMANN U. (a cura di), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Peter Lang, Frankfurt am Main u.a, pp. 37-50.
- BUCH R. (2007), "Laokoons ältester Sohn. Gewalt und Bildlichkeit bei Peter Weiss" in *Arcadia*, 42 (1), pp. 132-165.
- BUTZER G. (2005), "Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d. Ä. und Peter Weiss", in HOFMANN M., RECTOR M., VOGT J. (a cura di), *Peter Weiss Jahrbuch*, 14, Röhrig, St. Ingbert, pp. 101-112.
- COHEN R. (1992), *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, Metzler, Stuttgart u.a.

- DELISLE M. (2001), *Weltuntergang ohne Ende. Ikonographie und Inszenierung der Katastrophe bei Christa Wolf, Peter Weiss und Hans Magnus Enzensberger*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- DOLEI G. (1995), ««La ferita» Germania e le ferite d'Europa», in ID., *Tra malinconia e utopia. La letteratura tedesca degli anni '70*, Guerini e Associati, Milano, pp. 87-102.
- DOLEI G. (2001), ««L'estetica della resistenza» di Peter Weiss», in ID., *Voci del Novecento tedesco*, C.U.E.M., Catania, pp. 83-102.
- DROUGGE P. (1976) (a cura di), *Peter Weiss. Måleri, Collage, Teckning. 1933-1960*, Södertälje.
- ENGEL U. (2007), «Laokoon ältester Sohn alias Peter Weiss. Zum Verhältnis von Bild und Schrift im Werk von Peter Weiss», in MÜLLENDY, SCHUTTE J., WEYMANN U. (a cura di), *Peter Weiss. Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*, Peter Lang, Frankfurt am Main u.a., pp. 79-91.
- FISCHER A. (2009), «Bilder der Konvulsion. Betrachtungen zum filmischen Werk von Peter Weiss», in BIRCKEN M., MERSCH D., STILLMARK H.C. (a cura di), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*, transcript, Bielefeld, pp. 155-178.
- HAIIDUK M. (1977), *Der Dramatiker Peter Weiss*, Henschelverlag, Berlin.
- HERMAND J. (2009), «Arbeiterbilder. Adolph Menzels 'Das Eisenwalzwerk' und Robert Koehlers 'Der Streik'», in BIRCKEN M., MERSCH D., STILLMARK H.C. (a cura di), *Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss*, transcript, Bielefeld, pp. 38-55.
- HESSE H., WEISS P. (2009), «Verehrter großer Zauberer». *Briefwechsel 1937-1962*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- HIEKISCH S. (1982), «Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement. Zu Peter Weiss' früher Prosa», in ARNOLD H.L. (a cura di), *Peter Weiss*, Sonderband 37, Text+Kritik, München, pp. 22-38.
- HOFFMANN R. (1984) (a cura di), *Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen*, Henschelverlag, Berlin.

- HOFMANN M. (1992), «Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der 'Ästhetik des Widerstands'», in KOCH R., RECTOR M., ROTHER R., VOGT J. (a cura di), *Peter Weiss Jahrbuch*, 1, Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 42-58.
- IVANOVIĆ C., (2005), «Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss», in HOFMANN M., RECTOR M., VOGT J. (a cura di), *Peter-Weiss-Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert*, 14, Röhrig, St. Ingbert, pp. 69-100.
- MEYER ZU EISSEN A., (1983), (a cura di), *Peter Weiss als Maler. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 16. Januar bis 20. Februar 1983*, Bremen.
- PALMSTIERNA-WEISS G., SCHUTTE J. (1991), (a cura di), *Peter Weiss. Leben und Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Peter Weiss: Gemälde, Zeichnungen, Collagen, Film, Theater, Literatur, Politik; Ausstellungsverzeichnis*, Ausstellung der Akademie der Künste 24. Februar bis 28. April 1991, Akademie der Künste, Berlin.
- RECTOR M. (1992), «Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss», in KOCH R., RECTOR M., ROTHER R., VOGT J. (a cura di), *Peter Weiss Jahrbuch*, 1, Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 24-41.
- RECTOR M., VOGT J. (1997), (a cura di), *Peter Weiss Jahrbuch*, 6, Westdeutscher Verlag, Opladen.
- SPIELMANN P. (1982), (a cura di), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Fröhlich & Kaufmann, Berlin.
- VECCHIATO D. (2009), «Il tumultuoso 'Welttheater' dell'interiorità. Le lettere del giovane Weiss a Henriette Itta Blumenthal Rodan», in *Studia theodisca* XVI, pp. 27-53.
- VOGT J. (2005), *Peter Weiss*, Rowolt, Hamburg.
- WEISS P. (1962), *Fluchtpunkt*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WEISS P. (1964), *Abschied von den Eltern*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WEISS P. (1964), *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- WEISS P. (1970, a e b), *Congedo dai Genitori (a) e Punto di Fuga (b)*, Einaudi, Torino.
- WEISS P. (1979), *Aufsätze Journale Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Henschelverlag, Berlin.
- WEISS P. (1982), *Notizbücher 1960-1971*, Bd. 1-2, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WEISS P. (1991), *Die Ermittlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WEISS P. (1991), *Rekonvaleszenz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WEISS P. (1992), *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk. 1938-1980*, Reclam, Leipzig.
- WEISS P. (1996), *Das Gespräch der drei Gehenden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- WEISS P. (2000), *Die Situation. Roman, aus dem Schwedischen von Wiebke Ankersen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.