

# Critica del testo

XIV / 3, 2011

## Dante, oggi / 3 Nel mondo

*a cura di*

Roberto Antonelli  
Annalisa Landolfi  
Arianna Punzi

viella



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

© Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali,  
“Sapienza” Università di Roma  
ISSN 1127-1140 ISBN 978-88-8334-639-2  
Rivista quadrimestrale, anno XIV, n. 3, 2011  
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 125/2000 del 10/03/2000

Sito internet: <http://w3.uniroma1.it/studieuropei/critica>  
[criticatesto@uniroma1.it](mailto:criticatesto@uniroma1.it)

Direzione: R. Antonelli, F. Beggiato, P. Boitani, C. Bologna, N. von Prellwitz  
Direttore responsabile: Roberto Antonelli

Questa rivista è finanziata da “Sapienza” Università di Roma

Viella  
libreria editrice  
via delle Alpi, 32 – I-00198 ROMA  
tel. 06 84 17 758 – fax 06 85 35 39 60  
[www.viella.it](http://www.viella.it) – [info@viella.it](mailto:info@viella.it)

## Dante nella letteratura italiana del Novecento e in Europa

Nadia Cannata Salamone	
<i>Illustri, materne, colte, straniere: le lingue d'Italia nel Novecento e la lingua di Dante</i>	9
Luigi Severi	
<i>Dante nella poesia italiana del secondo Novecento</i>	37
Fabrizio Costantini	
<i>Rifrazioni dantesche e altra intertestualità ne La rosa di Franco Scataglini</i>	85
Valentina Berardini	
<i>Il canone scolastico dantesco</i>	103
Rossend Arqués	
<i>Traduzioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della Commedia di Dante (Ángel Crespo, Luis Martínez de Merlo, Abilio Echevarría e María Zambrano)</i>	119
Gabriella Gavagnin	
<i>Dante e i miti storiografici della letteratura catalana contemporanea</i>	149
Giulia Lanciani	
<i>La Commedia in area lusofona. Traduzioni e critica</i>	165
Gianfranco Rubino	
<i>Dante nel Novecento letterario francese</i>	177
Martine Van Geertruijden	
<i>Le traduzioni francesi della Commedia nel Novecento</i>	203
Piero Boitani	
<i>Dante in Inghilterra</i>	227
Cesare G. De Michelis	
<i>Dante in Russia nel XX secolo</i>	243
Luigi Marinelli	
<i>Epica e etica: oltre il dantismo polacco</i>	253
Camilla Miglio	
<i>Dante dopo Auschwitz: l'Inferno di Peter Weiss</i>	293

## Dante negli USA, in America latina e in Oriente

Rino Caputo	
<i>Dante in Nordamerica verso e dentro il Terzo Millennio</i>	319
Nicola Bottiglieri	
<i>Dante nella letteratura ispanoamericana</i>	333
Sonia Netto Salomão	
<i>Dante na tradição brasileira</i>	375
Elisabetta Benigni	
<i>La Divina Commedia nel mondo arabo: orientamenti critici     e traduzioni</i>	391
Alessandra Brezzi	
<i>Il Novecento cinese di Dante</i>	415
<b>Riassunti – Summaries</b>	439
<b>Biografie degli autori</b>	451

Camilla Miglio

## Dante dopo Auschwitz: l'*Inferno* di Peter Weiss

(...) e quel che vedi,  
ritornato di là, fa che tu scrivi.  
(Pg 32, 104-105)

### 1. Il Dante nascosto

È recente l'acquisizione alla letteratura tedesca del “dopo Auschwitz”<sup>1</sup> di un vasto e multiforme corpus di testi raccolti sotto il titolo di *Progetto Divina Commedia*<sup>2</sup> da uno degli artisti più controversi e interessanti della Germania postbellica, lo scrittore e drammaturgo, pittore, cineasta, regista e polemista Peter Weiss (1916-1982).

Di origine ebraico-tedesca, figlio di un'attrice di teatro svizzera e di un produttore tessile di nazionalità ungherese che dopo il crollo dell'Impero austroungarico assume la cittadinanza cecoslovacca, Weiss vive un'infanzia caratterizzata da grande mobilità: tra Polonia, Cecoslovacchia, e infine Germania (Brema, Berlino). Diciannovenne, nel 1935 abbandona con la famiglia una Berlino pressata dalle leggi razziali. Dopo tappe a Londra e a Praga si stabilisce in Svezia, prendendone la cittadinanza e rimanendovi tutta la vita, salvo spora-

1. La questione della poesia dopo Auschwitz e della sua legittimità estetica ed etica venne aperta da Th. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id., *Prismen*, (1955), pp. 7-31, tr. it. di C. Mainoldi, *Critica della cultura e società*, in *Prismi*, Torino 1955, pp. 3-22.

2. La maggior parte dei documenti d'archivio è stata raccolta in Y. Müllender, *Peter Weiss' Divina-Commedia Projekt, (1964-1969)*, St. Ingbert 2007. L'intero lascito è consultabile presso il Peter-Weiss-Archiv della Akademie der Künste, Berlin.

dici ma importanti soggiorni in terra tedesca. La sua prima vocazione è pittorica. Weiss soprattutto dipinge, ma scrive anche, fino alla fine degli anni quaranta solo in svedese, abbandonando la propria madrelingua. I successi letterari gli arrivano però nel momento in cui torna alla lingua madre, soprattutto nei romanzi autobiografici *Congedo dai Genitori*<sup>3</sup> e *Punto di Fuga*<sup>4</sup>, elaborati negli anni cinquanta e pubblicati subito dopo, nei drammi documentari degli anni sessanta, *Marat/Sade*<sup>5</sup>, *L'istruttoria*<sup>6</sup>, e nel grande romanzo saggio degli anni settanta, *L'estetica della resistenza*<sup>7</sup>.

Il recupero della scrittura in tedesco è segnato da un ritorno, nel 1947 a Berlino. Il rientro dell'esule dopo la guerra è un trauma culturale, politico, linguistico. Weiss guarda a quello che dovrebbe essere un luogo familiare col distacco del reporter, in questo caso corrispondente di un quotidiano svedese.

Ero tornato in Germania e mi muovevo tra le rovine di Berlino, tra le rovine del mio vecchio mondo come straniero munito di passaporto stampa. Pensavo, parlavo e scrivevo in svedese. (...). Da straniero osservavo cosa questo paese fosse diventato<sup>8</sup>.

La circostanza inquieta di questo ritorno non è estranea all'ispirazione dantesca. La svolta percettiva, per Peter Weiss, è indicata nel romanzo *Punto di Fuga*:

3. P. Weiss, *Abschied von den Eltern* (1961), tr. it. di F. Manacorda, *Congedo dai genitori*, Torino 1965.

4. Id., *Fluchtpunkt* (1962), tr. it. di U. Gimmelli, *Punto di fuga*, Torino 1967.

5. Id., *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Drama in 2 Akten* (1964, 1965), tr. it. di I. Pizzetti, *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentata dai filodrammatici di Charenton, sotto la guida del marchese de Sade. Dramma in due atti*, Torino 1967.

6. P. Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (1965), tr. it. di G. Zampa, *L'Istruttoria. Oratorio in 11 canti*, Torino 1965.

7. P. Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*, I, Frankfurt a. M. 1975; II, Frankfurt a. M. 1978; III, Frankfurt a. M. 1981. Questo romanzo fondamentale del canone tedesco contemporaneo è a tutt'oggi inedito in italiano, fatte salve alcune parti tradotte da Daniela Idrà per la rivista «Idra. Semestrale di letteratura», 8/15 (1997), pp. 85-127.

8. *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*, a c. di I. von der Lühe e Claus-D. Krohn, Göttingen 2005.

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 tra le quali sarei dovuto essere anche io. Sedevamo nella tranquillizzante sicurezza di una buia sala e vedevamo ciò che fino allora era stato inconcepibile. (...) Non c'erano più parole, non c'era più niente da dire, non c'erano più spiegazioni né ammonimenti.

E quel luogo, che subito rimanda a memorie dantesche d'*Inferno* (in italiano nel testo) non era un regno di ombre, ma un mondo, questo mondo, popolato di uomini in carne e ossa. La tradizione letteraria non ha più validità.

Dov'era lo Stige, dove l'*Inferno*, dov'era Orfeo nel suo Oltretomba, percorso dai trilli del flauto, dov'erano le grandi visioni dell'arte, le pitture, le sculture, i templi, i canti e i poemi epici. Tutto era stato polverizzato, e non era più concepibile che si trovasse nuovi termini di paragone, nuovi punti di riferimento, davanti a quelle immagini definitive<sup>9</sup>.

L'io storico dello scrittore entra in gioco anche nella questione delle responsabilità – oggettive e soggettive:

A quali appartenevo ora io, come vivente, come sopravvissuto, appartenevo a quelli che mi fissavano coi loro occhi troppo grandi e 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 forse abbandonati e dimenticati. Non sembrava più possibile uscire di nuovo per la città, per le strade, salire nella mia stanza<sup>10</sup>.

Eppure, scrive Marco Castellari, lo studioso che ha il merito di aver tradotto e introdotto il Dante di Weiss in Italia, «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 cerchi della redenzione»<sup>11</sup>. A Dante lo aveva già sensibilizzato una serie di articoli sulla *Divina Commedia* a firma dello scrittore svedese

9. Weiss, *Punto di fuga* cit., p. 148.

10. *Ibid.*

11. M. Castellari, *L'inferno della verità. Gli ipertesti danteschi di Peter Weiss*, in «Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario». Rivista elettronica [www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle). «Forme del sacro», a c. di Raoul Calzoni, Ottobre 2010, pp. 5-25. Le traduzioni citate, salvo indicazione contraria, sono di Marco Castellari. Si veda anche Id., *Dei molti inferni. La Shoah, Dante e Peter Weiss*, in P. Weiss, *Inferno*, Testo drammatico e materiali critici, Milano 2007, pp. 237-261.

Olof Lagercrantz apparso per il quotidiano «Dagens Nyehter» dal 10 marzo al 19 maggio 1963. I tredici articoli, attentamente sottolineati e chiosati, si trovano tra le carte del lascito Weiss<sup>12</sup>. Nella stessa cartella ci sono altri articoli tedeschi dello stesso anno (settecentesimo compleanno di Dante, 1965) e una cartolina postale con effigie dantesca<sup>13</sup>. Ma probabilmente la spinta decisiva arriva proprio a Berlino, nell'autunno 1963, da una conversazione con un altro esule, il polacco Witold Gombrowicz<sup>14</sup>: «Ho appena saputo della morte di Gombrowicz a luglio. Ricordi dei giorni di Berlino, autunno 63. (...) Parliamo di Dante». Weiss mostra infatti grande consonanza con la lettura che di Dante rese lo scrittore polacco: dalla necessità di confrontarsi con la scrittura dantesca nell'oggi al riconoscimento della complessità e della controversa posizione dello scrittore/artista Dante nei confronti del sistema di potere dei propri tempi, ma anche dello scrittore-artista del dopoguerra<sup>15</sup>.

La questione per Weiss non è di utilizzare il viaggio nei tre mondi ultraterreni come tema letterario di un'odeporica sui generis, ma di porsi nei panni di Dante. «Come scriverebbe, oggi, Dante, la sua Commedia?».

Il *Progetto Divina Commedia* impegna Weiss dal 1964 al 1969. Si tratta di un grosso quaderno di appunti (*Notizbuch*), di diversi abbozzi, in versi, in forma di dialoghi, in forma di dramma teatrale, in prosa. Due drammi sono pronti per la pubblicazione: *Inferno* (1964-1969, mai pubblicato in vita)<sup>16</sup> e *Paradiso* (pubblicato nel 1965 col titolo *L'Istruttoria*, cancellando ogni traccia dantesca, proveremo poi a capire perché). Affiancano il laborioso processo di scrittura diversi materiali saggistici o saggistico-teatrali scritti tra il 1964 e il 1965: *Il*

12. Peter Weiss Archiv, Cartella 3193.

13. Cfr. Müllender, *Peter Weiss* cit., p. 23.

14. P. Weiss, *Notizbücher*, 2 voll., Frankfurt a. M. 1982, I, p. 665.

15. «O, Divina Commedia, cosa sei dunque? Opera maldestra del piccolo Dante? Immensa opera del grande Dante? Opera mostruosa del perfido Dante? Recitazione retorica del bugiardo Dante? Vuoto rituale dell'epoca dantesca? Fuoco d'artificio? Fuoco vero? Irrealtà? O forse l'intreccio difficile e complesso tra la realtà e l'irrealtà? Spiegaci, o Pellegrino, come dobbiamo fare per giungere a te?». W. Gombrowicz, *Su Dante*, Milano 1969, pp. 39-40.

16. P. Weiss, *Inferno. Stück und Materialien*. Mit einem Nachwort und herausgegeben von Ch. Weiss (2003), tr. it. di M. Castellari, *Inferno* cit.



*mio luogo*<sup>17</sup>, *Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia*<sup>18</sup>, *Conversazione su Dante*<sup>19</sup>, *Laocoonte o Dei limiti della lingua*<sup>20</sup>. Il lavoro sul materiale dantesco vede, in progressione: crescere il tema dell'artista di fronte al male e alla elaborazione del passato (soprattutto negli anni 1963-65); la rappresentazione di un *theatrum mundi* di cui la vicenda di Auschwitz sia il più radicale degli exempla; infine il tema di una possibilità di resistenza al male attraverso l'arte<sup>21</sup>.

## 2. Nel mezzo del cammin di *mia* vita

Nelle fasi preparatorie della sua trilogia Weiss scopre l'impegno dello scrittore che parte dalla propria soggettività:

Un dramma:  
 la mia vita  
 o io  
 solo le mie esperienze  
 incontri con persone per me importanti  
 in amore o  
 in repulsione  
 con desiderio o con odio  
 genitori, insegnanti, amici, maestri, seduttori, profeti, distruttori<sup>22</sup>.

17. Pubblicato in «Atlas» *zusammengestellt von deutschen Autoren*, Berlin 1965, pp. 31-44. Il volume, che raccoglieva in un atlante ideale luoghi e toponimi della memoria individuale e collettiva degli scrittori del dopoguerra, apparve volutamente senza curatore, proprio a indicare il lavoro collegiale. Il coordinamento venne tenuto dall'editore Klaus Wagenbach. Tr. it. di A. Pensa in P. Weiss, *Inferni. Auschwitz Dante Laocoonte*, Napoli 2007, pp. 9-24.

18. P. Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, in «Akzente», 2 (1965), tr. it. *Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia*, in Weiss, *Inferni* cit., pp. 25-42.

19. P. Weiss, *Gespräch über Dante*, in «Merkur», 6 (1965), tr. it. *Conversazione su Dante*, in Weiss, *Inferni* cit., pp. 43-72.

20. P. Weiss, *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Lessing (23 aprile 1965), tr. it. in Weiss, *Inferni* cit., pp. 73-92.

21. P. Kuon, «*Io mio maestro e 'l mio autore*». *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt a. M. 1993, pp. 336-337.

22. Weiss, *Notizbücher* cit., I, p. 514.

Non è difficile riconoscere in questo progetto personalissimo i tratti di una lettura molto parziale ma non meno essenziale della *Divina Commedia*.

L'intrusione dell'io storico di Peter Weiss porterà alla fusione di due piani di significazione del testo, quello autobiografico e quello storico condiviso.

Del piano autobiografico fa parte anche la proiezione nelle figure di un pittore (Giotto) e di uno scrittore (Dante) paradigmatici per la sua estetica di configurazione della verità come mimesi del reale. Il personaggio-Dante si presta per Weiss a ripensare se stesso come artista in esilio. In un primo abbozzo, di cui resta traccia anche nell'*Esercizio preliminare*, Giotto e Dante avrebbero dovuto innestarsi nella tematica dell'artista pittore e/o scrittore già praticata nei romanzi *Congedo dai genitori* e *Punto di fuga*. Nel gennaio 1964 Weiss scrive all'editore Unseld, direttore della casa editrice Suhrkamp:

Forse mi riesce entro la fine dell'anno prossimo di portare a termine un lavoro che ora sto cominciando a impostare, e che trovo molto interessante. Un dramma su Giotto e Dante. Un controdramma rispetto a Marat. Mentre in questo si tratta di questioni sociali e politiche, in quello si tratterebbe di questioni artistiche. Una contrapposizione tra il pittore e lo scrittore. Il realismo di Giotto, la liberazione del pittorico dall'iconico, la grande oggettività, semplicità, chiarezza della sua maniera di dipingere. Le visioni infernali di Dante, anche queste illuminate, iperrealistiche. I due erano molto amici. In questo c'è molto da elaborare ancora forse. Ma sono proprio agli inizi e te lo dico così, incidentalmente<sup>23</sup>.

La questione personale, estetica, si sposta e si radica immediatamente nella storia contemporanea, in qualche modo ne viene travolta. Il senso di questo spostamento sta tutto nella battuta tra Giotto e Dante, immaginati nel campo di Auschwitz. La domanda è: «si lascia ancora rappresentare tutto questo?».

Dante e Giotto vagano per i campi di concentramento.

Domanda: si lascia ancora rappresentare tutto questo.

Scena del più profondo silenzio.

Del più profondo lutto.

Possiamo sopravvivere dopo tutto questo<sup>24</sup>.

23. Lettera di Weiss a S. Unseld, 30.1.1964, Archivio dell'editore Suhrkamp, in Müllender, *Peter Weiss* cit., p. 25.

24. Weiss, *Notizbücher* cit., I, p. 215.

Solo un anno prima Weiss si poneva con forza il problema della rappresentabilità del male in parole:

Sulla soluzione finale: è la nostra generazione a saperne ancora qualcosa, la generazione dopo di noi già non ne sa più nulla. Abbiamo il dovere di parlarne in qualche modo. Ma ancora non ne siamo capaci. Quando ci proviamo non ci riusciamo.

Questo sono i racconti oggettivi.

Ma per noi cosa sono.

Ma è importante dire qualcosa su tutto questo – lasciate che si posi.

Dobbiamo provare a dire qualcosa.

Cosa è stato?<sup>25</sup>

### 3. Il rimpatrio impossibile

Dopo la prima esperienza berlinese dell'immediato dopoguerra, che determina la sua decisione di restare per sempre in Svezia, nella primavera del 1964 Weiss entra nuovamente in contatto con la società tedesca mentre assiste alle prove del suo *Marat/Sade* e lavora come corrispondente del quotidiano svedese «Stockholms Tidningen». Questa ripresa di frequentazione della “madrepatria” rifiutata corre parallela allo studio di Dante. Essa è inquietante nel senso che Weiss si sente del tutto estraneo alla società nella quale dovrebbe essere tornato come un «Remigrant»<sup>26</sup>. L'estraneità riguarda la situazione politica, ma anche la scena culturale, compresa quella del Gruppo '47, circolo di intellettuali “impegnati”, non estranei tuttavia a forme di antisemitismo o di rimozioni delle responsabilità più o meno consapevoli<sup>27</sup>. La Germania a Weiss appare il paese della dimenticanza e della rimozione, teatro di una fallimentare denazificazione degli apparati politici e amministrativi. Un paese dotato di un inconscio linguistico niente affatto

25. *Ibid.*, p. 211.

26. Testimonianza di Weiss raccolta da P. Roos, *Der Kampf um meine Existenz als Maler: Peter Weiss im Gespräch mit Peter Weiss*, in *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum*, a c. di P. Spielmann, Berlin 1982, pp. 11-42, qui 38, 41.

27. A questo proposito eloquenti le impressioni di Paul Celan, in occasione della sua lettura del 1952, in cui venne sbeffeggiato per la sua pronuncia «simile a quella di Goebbels», cfr. *Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriss*, a c. di H. L. Arnold, München 1989, p. 76.

esplorato, in cui diffusi sono tra gli stessi intellettuali modi e linguaggi che del nazismo portano i segni. Il senso di straniamento e sgomento di Weiss richiama le osservazioni del filologo romanzo Viktor Klemperer in *LTI*<sup>28</sup>, studio sul farsi e sul perdurare della *Lingua Tertii Imperii* nell'uso comune del linguaggio della Germania nazista e del dopoguerra. Il punto di vista di Weiss, per altri versi, si accosta allo sguardo di Adorno che nel 1959 considera «il perdurare del nazionalsocialismo *nella* democrazia» (in posizioni di potere occupate da figure ambigue dal passato oscuro, beneficate dalle nuove congiunture) come «potenzialmente più minaccioso del perdurare di tendenze fasciste *contro* la democrazia»<sup>29</sup>. La critica va oltre il passato regime nazista e riconosce le ombre nel presente. La guerra fredda imponeva alle grandi potenze occidentali un'attenzione soprattutto anticomunista, piuttosto che antinazista – e questo ha un effetto immediato sull'uso del linguaggio: stilemi antisemiti vengono rifunzionalizzati in chiave anticomunista.

Weiss rileva ovunque sintomi di continuità linguistica col recente occultato passato nell'uso del linguaggio, ma soprattutto a Francoforte nel 1964, durante le sedute istruttorie del processo contro gli aguzzini di Auschwitz, cui assiste accanto a Hannah Arendt. I modi dell'argomentazione, il linguaggio, la totale assenza di senso di colpa: tutto ciò rispecchiava per Weiss la rimozione collettiva dei tedeschi degli anni sessanta. Una sensazione condivisa da più parti tra gli artisti e non solo tra di essi: pensiamo al poeta esule a Parigi Paul Celan, cui questa atmosfera costò la salute psichica; ma anche al musicista Hans Werner Henze, che si stabilisce definitivamente in Italia e scrive a Ingeborg Bachmann di non voler vivere in Germania in mezzo ai nazisti<sup>30</sup>.

28. V. Klemperer, *LTI. Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1975.

29. T. W. Adorno, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a.M. 1977, 10/2, pp. 555-572, pp. 555-556. Trad. mia.

30. Così Hans Werner Henze a Ingeborg Bachmann, in italiano nella lettera s.d., con indicazione «Venerdì 1955»: «Perciò ti ripetto [*sic*] che, per la nostra propria salute, non possiamo permetterci di tornare in quel paese di assassini, neofascisti, neo-neurotici (...)». Cfr. I. Bachmann, H. W. Henze, *Briefe einer Freundschaft*, a c. di H. Höller, München 2004, pp. 299-300.

#### 4. Auschwitz un *Inferno*?

Il cammino di Weiss conduce a un punto d'intersezione tra soggettività e riflessione sull'arte e sulla storia. Il drammaturgo e regista muove dalla specifica esperienza tedesca per affrontare la questione aperta dello statuto di Auschwitz: non come un unicum, catastrofe o interruzione della storia, ma nella continuità dello sviluppo capitalistico novecentesco. Il fatto qui particolarmente degno di nota è che tali temi giungono a maturazione nell'opera di Weiss attraverso lo studio ravvicinato, nel tentativo di riscrivere la *Commedia* di Dante. Assistendo al processo di Francoforte egli entra in una dimensione che gli ripropone la rappresentabilità dell'orrore. Non si tratta più come in Dante della lotta tra «giganti», «eroi», «spiriti di grandi dimensioni» e «santi, devoti, giusti». Da ambo le parti a Francoforte si vede solo «gente senza nome», «superstiti di uno svilimento generale, balbettanti, ottusi, davanti a una corte che accertava crudeltà dai contorni foschi». Crudeltà e personaggi sono anonimi e ripetibili:

crudeltà uniformi, mille volte ricorrenti, sepolte,  
senza colore, nascoste e scrollate via,  
benché commesse soltanto di recente, ai giorni nostri<sup>31</sup>.

Queste parole tratte dall'*Esercizio preliminare* confermano, in senso arendtiano, la banalità del male<sup>32</sup>. Weiss se ne ricorderà sia nel dramma *Inferno*, popolato da personaggi con nomi e cognomi mutuati da Dante, ma anche da personaggi contraddistinti solo da un numero, sia nell'*Istruttoria*, dove a loro volta, salvo rare eccezioni, testimoni e carnefici restano senza nome.

Il testo definito e pronto per la stampa – intitolato *Inferno*, dramma in 33 canti, ultimato nel novembre 1964, inteso come prima parte della trilogia *Divina Commedia* – nelle sue pur diverse forme porta lo stigma di questa ricerca. Cos'è questo male grigio, balbuziente, ripetuto ossessivamente, non assoluto e metafisico ma grottesco, esibito come bene, pace, amore da una propaganda onnipotente, buffonesca, cialtrona e violenta? La vicenda si può sintetizzare come segue: Dante torna dall'esilio in una Firenze che rivela i

31. Weiss, *Esercizio* cit., p. 35.

32. Cfr. Müllender, *Peter Weiss* cit., p. 40.

tratti culturali, linguistici e somatici della Germania occidentale del dopoguerra; incontra grottesche fiere e personaggi che attualizzano e portano *ad absurdum* il potenziale simbolico dei caratteri danteschi, e fanno emergere una realtà del XX secolo non immediatamente percepibile, perché rimossa.

Immagino Dante nel nostro mondo, sul punto di intraprendere il viaggio agli inferi. Potrebbe ancora alzare lo sguardo e scorgere una possibilità di redenzione? Nel nostro inferno, infatti, giacciono degli innocenti. Quelli che incontrerebbe lì non hanno niente da espiare<sup>33</sup>.

L'*Inferno*-Auschwitz è tra noi: un luogo dove puniti sono gli innocenti, non i criminali. Qui si trova un passaggio fondamentale della *lectura Dantis* di Weiss. In nome di questo contrappasso crudele e beffardo, nella *Conversazione su Dante* l'autore afferma di voler leggere Dante «al contrario (*gegen den Strich*). Non nella direzione che porta all'onnipotenza cosmica, a una riconciliazione, a un equilibrio mistico, ma verso il punto dove ha inizio l'incertezza, la confusione, il dubbio»<sup>34</sup>.

Quanto alla figura di Dante, all'autore interessa la sua condizione di esule-scrittore, ma anche di scrittore «realista», che attraverso l'uso della lingua in diverse modulazioni «sposta consapevolmente la sua narrazione in terre abitate. Leggendo l'*Inferno*, vedo costantemente dietro quelle visioni ciò che avviene qui tra noi». Qui, ovvero nel XX secolo «l'inferno non è l'aldilà, ma il presente»<sup>35</sup>. L'inferno non è Auschwitz, dove sono stati reclusi in uno stato d'eccezione i giusti, ma la società del dopoguerra tedesco occidentale: «nel mio testo scelgo di far vivere qui, in pieno giorno, tutti questi cosiddetti peccatori. Qui si dedicano ai loro fiorenti affari. Ma viviamo anche con i nostri morti». La scrittura cerca la realtà e la fa vivere, ma cerca e fa vivere anche il ricordo e la presenza dei morti –. I “sommersi” sono tutti configurati nella morta e amata per antonomasia, Beatrice. E subito si insinua il dubbio di non essere stato all'altezza del modello:

Chi è Beatrice per me? Un amore di gioventù con il quale non osai mai farmi avanti. Poi arrivò il terrore politico. La Guerra. Fui bandito, andai in esilio. Bea-

33. Weiss, *Conversazione* cit., pp. 48-49.

34. *Ibid.*, p. 51.

35. *Ibid.*, p. 53.

trice rimase laggiù. Non seppi più niente di lei. Se avessi avuto coraggio l'avrei portata con me nella fuga. (...) Beatrice morì. Forse fu uccisa. Col gas, forse. Da tempo era diventata cenere e io mi raffiguravo ancora la sua bellezza<sup>36</sup>.

La questione per Weiss è capire come Dante si comporterebbe nell'oggi, nelle nuove condizioni, e come, cosa scriverebbe. «Avrebbe ancora la forza di vedere in lei una personificazione della speranza e della grazia? Reggerebbe tutta la sua architettura»<sup>37</sup>. Regge, resta «la sua ricerca della verità». Resta la forma, reggono l'etica e l'estetica della resistenza alla menzogna organizzata. E se Dante oggi fosse vivo converrebbe con l'autore che «gli spunti della sofferenza vanno eliminati qui, quando si è vivi. Affermerebbe senza mezzi termini che i malfattori sono all'opera ovunque in mezzo a noi e vanno combattuti qui» – scrive Weiss. È il suo modo di calarsi «nell'opera di Dante per misurare su di essa le idee» che sono dell'oggi, del qui e dell'ora di un intellettuale esule volontario, in cerca di un modo per mettersi in relazione con una realtà molteplice, complessa. Dante è la grande forma, versatile e solida a un tempo, che gli consente di affrontare il groviglio contraddittorio del presente<sup>38</sup>. Weiss da Dante apprende certamente la scrittura onirica, soggettiva, ideologica, ma soprattutto la capacità di mimesis: «Tutti i protagonisti e le località appaiono citati col proprio nome autentico, sono presenti i contemporanei (...) tutto qui è proprietà di un vivo, (...) trascinato nel flusso della lingua viva»<sup>39</sup>.

La ricerca della verità che mai perde il contatto con la realtà dei luoghi, della storia e della lingua, viene riconosciuta da Weiss come tratto fondamentale dell'esperienza dantesca. Quindi diventa per Weiss punto di riferimento per ripensare funzione e forme dell'arte in cui lo statuto di verità (*Wahrheit*) è continuamente messo in crisi dalla realtà (*Wirklichkeit*) taciuta e radicata nella Germania postbellica, nonché dall'apparenza (*Schein*) dominata da una propaganda che prosegue, sotto altra maschera, l'azione mistificatrice e distruttiva del nazismo.

36. *Ibid.*, p. 57.

37. *Ibid.*, pp. 56-57.

38. *Ibid.* Ma vedi anche Weiss, *Esercizio* cit. p. 35, dove la vicenda di Dante e Giotto, la loro opera è interpretata come «forme» o «neanche più forme, solo proposte, solo schemi costruiti dove ogni contenuto andava riversato in modo nuovo».

39. *Ibid.*, p. 58.

Lo sguardo sulla realtà: si tratta della manipolazione del presente, avvertito come l'epoca del male impunito (si pensi alla falsa denazificazione, al reintegro di interi quadri della società nazista, a volte sotto falso nome, nei ranghi dirigenti della Germania di Adenauer); della giustizia da ristabilire per le vittime e per i testimoni (si pensi al processo di Francoforte cui Weiss assiste), o della lingua da inventare per esprimere tutto questo (il grande tema adorniano della «poesia dopo Auschwitz»); della responsabilità dello scrittore; del senso di colpa dei sopravvissuti e degli stessi esuli (di cui Weiss porta il carico in prima persona); dello statuto precario del testimone, interno o esterno; infine, un'epoca in cui dubbia è la legittimità, insufficiente la legittimazione dell'arte di fronte a tutte queste grandi domande etiche, estetiche, politiche. Sotto quest'ultimo aspetto Weiss si pone nel solco di Adorno, che sin dagli anni quaranta aveva scatenato il dibattito sulle possibilità di una poesia dopo Auschwitz che non fosse «barbarica». Negli anni cinquanta sarebbe seguito tutto il discorso, cui partecipano attivamente soprattutto i poeti (da Enzensberger a Celan a Bachmann), che rivendicano con tutte le difficoltà e i rischi di «ammutilamento» del caso lo spazio di testimonianza della poesia. Adorno riprende il filo ancora all'inizio degli anni sessanta. Si tratta di perseguire un'arte che non rimuova il passato nazionalsocialista. Per Adorno, come per Weiss, il problema della memoria e della testimonianza è legato alle difficoltà, non all'impossibilità del dire poetico. Per entrambi l'arte si trova in una situazione paradossale: lacerata tra il dovere di restare permeata e permeabile dal passato come dal presente, esposta alla memoria traumatica, e il rischio di non riuscire a darne ragione in forma espressiva e comunicativa. Il superamento della aporia adorniana, paralizzante e colpevolizzante, viene forzato da Weiss proprio a partire dal suo soggiorno tedesco nel 1964 e dal suo intenso coinvolgimento nella lettura e nella progettazione della sua opera dantesca.

L'esigenza che lo spinge è dare forma a un complesso di questioni aperte dal ritorno in un luogo che non può chiamare patria, e in un presente che si manifesta come menzogna e coperta prosecuzione del passato nazista.

Auschwitz come *Inferno* dantesco ricorre innanzitutto nella percezione e nella scrittura dei sopravvissuti. In Germania tuttavia pro-



prio ques'uso metaforico apre un confronto ampio e controverso<sup>40</sup>. Ne furono protagonisti attenti osservatori della realtà storica, ma anche linguistica della coscienza politica degli anni del nazismo e del dopoguerra, quali Viktor Klemperer, che nega la tenuta estetica di qualunque rappresentazione letteraria legata al Lager, o Martin Walser, che nel giugno 1965 pubblica *Dossier 2: appunti da un processo*. Walser nel suo saggio considera addirittura un atto di «protervia» o di «ignoranza» l'uso letterario della materia dantesca per definire Auschwitz: «non era nient'affatto l'inferno, ma un campo di concentramento tedesco». E i prigionieri «non erano affatto dannati in un cosmo cristiano, ma innocenti ebrei, comunisti etc. Gli aguzzini non erano diavoli dalle fogge fantastiche, ma esseri umani come te e me. Tedeschi, o gente che voleva diventarli»<sup>41</sup>. Il saggio di Martin Walser apparve affiancato al saggio di Weiss nel primo numero della storica rivista «Kursbuch», diretta da Hans Magnus Enzensberger. Il nuovo pensiero critico della sinistra tedesca, che di lì a poco si sarebbe sviluppato nell'onda d'urto del Sessantotto, si inaugura in uno dei suoi organi di stampa principali, proprio su questo nodo estetico, etico, retorico. Interessante anche che tale pensiero sia organizzato e messo in circolo da “testimoni secondari”, che cercavano legittimazione per il proprio parlare; mentre i testimoni di primo grado – basti pensare a Primo Levi nel Lager o a Osip Mandel'stam nel Gulag – non hanno mai avuto il problema di giustificare la retorica più o meno letteraria o dantesca dei propri mezzi espressivi. Anzi, hanno più volte fatto riferimento alla metafora dantesca; si sono più volte aggrappati alle parole del poeta di Firenze, recitato a memoria, con accenti i più vari, per sopravvivere.

La soluzione di Weiss è paradossale: mettere Dante a testa in giù.

## 5. Dante «al contrario»

Uno dei drammi ancora oggi più rappresentati di Weiss è la pièce documentaria intitolata *L'istruttoria*. Costruita secondo la tecnica del montaggio, assembla materiali autentici, in particolare le

40. Il dibattito è documentato da T. Taterka, *Dante deutsch* (1991), tr. it. di E. Paventi, *Dante deutsch: studi sulla letteratura dei Lager*, Viterbo 2002.

41. M. Walser, *Unser Auschwitz*, in «Kursbuch», 1 (1965), pp. 189-200, qui p. 189, trad. mia.

dichiarazioni di vittime e carnefici, testimoni e giudici del processo di Francoforte. È difficile immaginare questa pièce come una riscrittura del *Paradiso* dantesco, eppure così è stato. Allo stesso modo è difficile immaginare un *Inferno* in cui nessuno escluso, nemmeno Dante e Virgilio, sia esente da connivenza e complicità col male; un inferno «al contrario» («gegen den Strich»)<sup>42</sup>; un luogo in cui i dannati prosperano e dominano, in cui il poeta scende a patti con la manipolazione della realtà operata da una pseudo-*Lingua Tertii Imperii*<sup>43</sup> che tutto ingloba e contamina e comprende. Eppure così recita il Coro nel IV canto dell'*Inferno* di Weiss:

Per me si va nella città  
 che non è affatto dolente  
 Per me si va dove tutto si raggiunge  
 Per me si va tra la gente che sempre  
 è vincente  
 Lasciate ogni dubbio  
 voi ch'entrate<sup>44</sup>.

Nella riscrittura che Weiss propone di Dante vanno dunque considerati diversi piani d'interpretazione. Essi intersecano e giungono a un agglomerato estetico e narrativo contraddittorio che può spiegare, forse, perché un tale dispiegamento di energie e di scrittura sia infine rimasto nel cassetto. Weiss, infatti, ha consegnato alla pubblicazione solo alcuni frammenti, che potremmo dire “effetti” della sua lettura di Dante, testimonianza di una ricezione che ha infine cancellato le tracce dantesche.

Effetti: in tedesco *Wirkungen*. Il lemma condivide la radice con *Wirklichkeit*, da *wirken*: il fare, l'agire. Di Dante Weiss sceglie di mostrare solo la realtà effettuale, le “conseguenze” del modo col quale egli ha ripensato una forma letteraria forte, ricca di una tradizione di

42. Weiss, *Conversazione* cit., p. 51.

43. Si torna ad alludere qui a *LTI*, *Lingua Tertii Imperii* di Viktor Klemperer, filologo romanista che per tutta la durata degli anni del nazismo e anche dopo annota e commenta con acribia e attenzione quasi ossessiva la trasformazione delle coscienze e della percezione della realtà attraverso la manipolazione della lingua tedesca. Cfr. Klemperer, *LTI* cit.

44. Weiss, *Inferno* cit., p. 39.

sei secoli di studio e poesia, un elemento portante del canone europeo, nel quale scavare in cerca delle ombre più sinistre del continente.

Il piano biografico e intellettuale dell'esule di ritorno, del rimpatriato deluso che non riconosce il luogo da cui è partito, o non riesce a riconoscerlo come luogo libero e liberato interseca il piano estetico della raffigurazione, quasi ecfrastica dell'*Inferno*, dove i dannati sono rappresentati a tinte forti come malvagi e peccatori, che risente dell'iconografia para-dantesca oltre che del racconto della *Divina Commedia*.

Infine, il piano di riflessione sulla lingua, inteso come luogo di mimesi del reale e l'icona del poeta come cercatore e portatore di verità vengono minati alla base, messi radicalmente in dubbio dall'impianto progettato da Weiss. Un *Inferno* in cui vige la legge della propaganda e della *travestie* esplicita, in cui i criminali godono e gli innocenti soccombono. Un *Purgatorio*, mai scritto ma solo immaginato, come luogo del dubbio radicale, innanzitutto su se stessi. Un *Paradiso* pensabile solo se costruito sulle parole dei testimoni-vittime di Auschwitz (le loro parole essendo luogo residuale di verità-realtà). L'unica certezza di mimesi autentica in Weiss viene dal coro dei nuovi beati. Se i beati sono gli innocenti, essi andranno cercati nel luogo già consegnato alla tradizione come inferno: il *Lager*.

Il dubbio è dominante e diffuso in tutta la rappresentazione di Weiss. L'autorità dello scrittore-poeta viene meno, minata dal sospetto di essere anch'egli parte del gioco, come il Giotto pagato dagli Scrovegni col denaro degli strozzini. L'*Esercizio preliminare* comincia infatti con un confronto Giotto-Dante. Giotto, venerato e venerando, non esita ad accettare un'oggettiva connivenza coi criminali del suo tempo:

affrescò la Cappella degli Scrovegni, facendosi pagare con denaro frutto di estorsioni. Lui, il pittore, creò per Enrico Scrovegni una veste in cui mostrarsi come promotore delle arti. In onore della Madonna l'edificio sorse in Piazza dell'Arena e il fondatore si mise davanti ai quadri per conquistare da lì il dominio della città<sup>45</sup>.

45. Id., *Esercizio cit.*, p. 28.

La figura di Giotto nel testo teatrale di Weiss viene assimilata da quella del personaggio Dante, soprattutto nelle sue ombre. In quel Dante che alla fine firma nel registro della città gaudente che ha abbandonato ogni dubbio.

## 6. Il Poeta sparito

La rappresentazione della banalità del male iniziata da Hannah Arendt va contro la tradizione occidentale che lo rende metafisico. Lo priva dell'aura, rendendolo ancora più inquietante. Sia Arendt sia Weiss usano l'immagine dell'inferno. Arendt pensa a una realizzazione terrena della visione ultraterrena operata dai nazisti nei campi. Per entrambi l'immagine dell'inferno e l'uso simbolico di essa corrispondono a un dovere, oltre che a un bisogno, di descrivere il male e comunicarlo<sup>46</sup>.

La riflessione sulle proprie vicende personali e storiche, sugli incontri e le circostanze della vita, la visita ai luoghi tipici della propria esistenza – figurata o reale – rende più manifesti e acuti i dubbi su di sé. Nella cartella di manoscritti *Inferno* troviamo questo appunto:

Lucie Weisberger  
 I tuoi amici Peter Kien  
 ad Auschwitz  
 Tu sei scampato al tuo verdetto di morte.

Attualizzare la materia dantesca riflettendo sulla propria vicenda personale comporta significativi spostamenti nella valutazione dei personaggi della *Divina Commedia*. Così Ulisse, secondo tradizione il più nobile tra i dannati, diventa un Eichmann. Nelle sue battute echeggiano le parole degli aguzzini pronunciate al processo di Norimberga e poi a Francoforte:

E sappiate  
 Che siete tenuti a eseguire

46. In contrasto con questa, le posizioni che non accettano la rappresentabilità dei fatti di Auschwitz attraverso simboli e rappresentazioni che risalgano a tradizioni discorsive precedenti. Cfr. A. Dunker, *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*, München 2003, p. 41 ss.

Fino ai limiti del possibile  
 Interamente  
 Coscienziosamente e immediatamente  
 I nostri ordini<sup>47</sup>.

Virgilio diventa invece un seduttore. L'esilio di Dante sintomo di falsa coscienza. E il suo ritorno viene presentato come scelta non esente da ambiguità e tracce di rimozione o vigliaccheria.

La stessa discussione sull'impegno dello scrittore – raccolta nella rivista «Kursbuch», con Enzensberger, nel 1966 – viene messa in questione:

Le tue grandi parole sulla partecipazione e sull'impegno  
 Cosa fai tu per aiutare  
 Sei già stato comprato  
 Vivi bene cosa accade agli affamati  
 a cosa giova il tuo lavoro agli affamati  
 cosa fa il tuo lavoro per il cambiamento  
 niente<sup>48</sup>.  
 (...)  
 Cosa sono i miei quadri contro i discorsi di Hitler  
 Le mie parole contro un solo discorso di Johnson  
 Una poesia ha forse scosso l'atmosfera quanto una sola bomba<sup>49</sup>.

L'ambiguità della presenza dell'io autoriale viene rafforzata dalla disseminazione di spie linguistiche. Come il fonema *Weiss*: termine che indica il colore bianco, il verbo sapere, e il cognome dell'autore. In molti passaggi del testo risalta con una presenza ossessiva in circostanze in cui sono gli infernali a parlare. Come Caronte, proprio in apertura: «*Ich bin Portier hier und als solcher weiss Ich*» («Sono portiere e come tale so»); o Dante: «*Ich weiss nur dass ich aufwachte in einem Zimmer*» («So solo che mi svegliai in una stanza»), e molti altri luoghi dove i fonemi *Weiss* e *ich* sono legati da un significato di autosvelamento: Io, Weiss, sono qui in prima persona.

47. Weiss, *Inferno* cit., p. 205.

48. Peter-Weiss-Archiv, Mappe 2252, B1, 2; cfr. Müllender, *Peter Weiss* cit., p. 253.

49. Weiss, *Notizbücher* cit., I, p. 500.

Come la firma del pittore prende forma in un autoritratto nascosto in un affresco, così il nome dell'autore prende corpo fonico in questo intermittente «ich weiss» (“io so”, “io Weiss”, “io bianco”).

Come il bianco che tutti i colori contiene, nell'inferno di Weiss nulla è fisso; tutto viene manipolato senza sosta e a scena aperta. L'espedito è un continuo cambiar d'abito e di maschera dei personaggi. Il Capo – «Führer»: capo Diavolo, ma anche, nel senso di guida, figura assimilata anche al poeta latino battistrada del poeta fiorentino – si veste e si sveste, e riveste a sua volta i panni di Virgilio. Il coro si assume diversi ruoli, ma soprattutto quello di smascherare la falsa coscienza, vera o presunta di Dante. Le figure con cui il Dante di Weiss entra in dialogo portano spesso nomi tratti dalla *Commedia*. Così Montefeltro, o Ciacco, o la stessa Bea(trice). O le fiere allegoriche, o ancora Flegiàs, Virgilio, Brunetto Latini. Ma tutto viene offerto al pubblico come messa in scena. Lo stesso Dante è «qualcuno chiamato Dante» – e solo a tratti possiamo riconoscerne con certezza l'identità.

La maggiore destabilizzazione, e in questo la riflessione drammatica di Weiss incontra quella linguistica di Klemperer, avviene proprio attraverso l'uso del linguaggio e nella manipolazione della memoria. Nella propaganda tuttavia sempre s'incida un elemento veritiero o verosimile.

Alcuni esempi eloquenti mostrano il vacillare della coscienza di sé del personaggio Dante. La domanda: in quale campo mi trovo e mi sarei trovato? Tra le vittime o tra i carnefici? – trova ripetute realizzazioni sceniche in interrogatori burleschi e violenti in cui al poeta vengono rinfacciate connivenze di fatto di cui egli non sembrava essersi voluto o potuto rendere conto.

Dante, a tratti, cerca di pronunciare versi elegiaci in cui esprime la nostalgia per una dimensione umana:

Voglio immaginare città  
 Costruite solo  
 Perché tu vi abiti e possa dedicarti al tuo lavoro  
 Città  
 In cui non hai bisogno di chiederti  
 Presso chi ti puoi nascondere  
 Per un'ora soltanto

Prima che lui ti tradisca  
(...)

Ma le sue parole vengono ascoltate, trascritte, manipolate e fatte rimbalzare attraverso altoparlanti, con un senso del tutto rovesciato. La sua memoria più segreta, la sua ispirazione più autentica, vengono rilette, riscritte, deformate. Interviene Capaneo:

Le tue parole  
Possono essere utili ed edificanti per tutti  
Parla ancora  
Segretaria  
Registri  
Parla  
Perché non dici nulla  
Ripeto io le parole di Dante  
Io Dante vedo qui in questa città  
La città della pace  
Elogio il fatto che qui si vive bene  
Solo qui ognuno può dedicarsi indisturbato al proprio lavoro  
(...)

E l'altoparlante diffonde il messaggio ulteriormente deformato. Brandelli sconnessi ma efficaci:

Io Dante vedo qui in questa città  
Elogio il fatto che qui si vive bene  
La città della pace<sup>50</sup>.

La farsa del passaparola mette in scena in tutta la sua pericolosa volgarità il gioco della ripetizione del messaggio dell'avversario, del suo conseguente svuotamento. Ogni contenuto viene trasformato arbitrariamente in propaganda mediatica.

Nel canto 17 dell'*Inferno* di Weiss Dante è tacciato di colpe da aguzzino, esattamente come gli abitanti della città da cui egli si era sdegnosamente distaccato. Quando si trattava di picchiare vittime indifese «era il primo ad aggredire», solo era «il più astuto (...) a cercare rifugio e cancellare ogni traccia». Al personaggio del

50. Id., *Inferno* cit., pp. 155-159.

Pazzo è affidata l'istruttoria contro Dante, che avrebbe denunciato a suo tempo gli altri «solo per salvarsi», «già pronto / a diventâr carnefice»<sup>51</sup>.

Nel canto 30 il tentativo di Dante di affrancarsi dal male e dall'ambiente fallisce miseramente. Commenta Virgilio:

Dante Alighieri  
 Tu vivi fra noi  
 Ogni passo che fai  
 Lo fai fra noi.

Dante cerca di difendersi rispondendo: «Esiste anche un altro mondo».

Ma Virgilio, d'accordo col coro, gli ribatte che «Non è possibile / inserire nel nostro gioco / le norme che escogiti tu»<sup>52</sup>.

Nel canto 31 è Ciaccio, accompagnato dal Coro, a far capire a Dante la fine violenta e terribile di Bea Portinari: «colei che hai affidato al nostro trattamento»<sup>53</sup>. Dante, materialmente intrappolato in una rete, assiste impotente ai crimini di cui il Coro lo tacerà d'esser stato complice, riprendendo accuse già maturate nel canto 12. Il canto 32 perfeziona la manipolazione della realtà, di cui viene spiegato il meccanismo melenso e violento a un tempo, nel segno di una inquietante politica da partito unico dell'«amore» e dell'obbedienza al Capo attraverso il controllo e l'educazione del sentire:

Grazie al controllo di tutte le istituzioni necessarie  
 Alla formazione e alla custodia di coloro  
 Che alzano lo sguardo verso di noi  
 In naturale ubbidienza  
 Noi prendiamo i nostri provvedimenti  
 Nel segno dell'amore (...) <sup>54</sup>.

Il crescendo beffardo e grottesco tra canto 32 e 33 è segnato da parole come «amore», «bontà», «armonia», «misericordia». Il Capo è arrivato più in alto che mai, l'umanità ha dimenticato se stessa,

51. *Ibid.*, p. 119.

52. *Ibid.*, pp. 213-215.

53. *Ibid.*, p. 219.

54. *Ibid.*, p. 225.



e con massima soddisfazione del Supremo è in grado di mettere in scena immediatamente qualsiasi «giochetto» o «spettacolo» gli «venga in mente al momento»<sup>55</sup>.

Svanisce ogni scrupolo di coscienza, nell'eterno presente dei vincenti, come recita il Coro nel canto 16:

Nessun di noi ha colpe da confessar  
ognun di noi si sta sicuro e accorto  
e il sentito dire andiamo a recitar  
Non ce n'è uno che creda di aver torto<sup>56</sup>.

Dante precipita progressivamente nella confusione, tra botte, torture, battibecchi e risate di scherno. Vince un nuovo bricconesco principio di realtà, secondo la legge della sopravvivenza dei forti che hanno già dimenticato i morti. E Virgilio a dire nel canto 19:

Chi stette fermo e non seppe difendersi  
è già dimenticato  
noi invece ci siamo ancora

e Flegiàs rincara:

A chi interessano più  
I marciti gli svaniti nel fumo  
Qui conta solo chi è vivo<sup>57</sup>.

In ultimo Dante non sa più trovare la propria consistenza etica, ed esce di scena salutando il mondo, poco prima che il mondo stesso venga fatto esplodere dal Capo che allegramente pigia su un bottone.

Minare alla base le prerogative di veridicità e legittimazione, l'autore Weiss per dare forma a un luogo del vero e del bene deve sopprimere la propria voce, e lavorare a ordinare e comporre, montare e selezionare materiali autentici. Della *Divina Commedia* in Weiss è rimasta l'etica di una ricerca del vero. Per essere credibile Dante deve sparire in quanto personaggio, come del resto deve sparire l'autore in quanto voce soggettiva e autonoma.

55. *Ibid.*, p. 229.

56. *Ibid.*, p. 115.

57. *Ibid.*, p. 129.

Quindi Weiss decide, con astuzia brechtiana, di cancellare le tracce di Dante. Affida al testo documentario, alle voci dei testimoni (i beati di quel paradiso a testa in giù che fu per lui il processo di Francoforte), la scena pubblica in cui far risuonare una verità che fosse anche realtà. Questa, per il Weiss degli anni sessanta, è l'unica possibile *divina mimesis*<sup>58</sup>.

Il poeta dell'«arte dopo Auschwitz» non è legittimato, come il Dante medievale invece era, a parlare. Per giunta, egli non è «ritornato di là», come recita il Dante storico nella *Commedia*. Il Dante del dramma di Weiss, *alter ego* dello stesso autore tedesco di nazionalità svedese, è anzi fuggito, lasciando «di là», al proprio destino, i propri compagni e persino la donna amata. Forse spingendoveli. Scriveva il poeta (di lingua tedesca, nascita rumena e nazionalità francese) Paul Celan proprio negli anni in cui Weiss lavorava al suo *Inferno*: «nessuno testimonia per il testimone»<sup>59</sup>.

Ci vorranno altri dieci anni perché Weiss esca dalla sua crisi di rappresentabilità del mondo, e una prospettiva autoriale responsabile ed eticamente credibile si dispieghi nuovamente in un'opera che di dantesco – nel senso che al dantesco attribuiva Weiss – ha il respiro, la dimensione cosmica, l'incontro della potente visione, lo sforzo figurale, la meticolosa cura della forma e la plastica attenzione al reale. È *L'estetica della resistenza*, un romanzo-saggio monumentale, in tre volumi, che riparte da Berlino, dal cuore artistico di Berlino Est, dal centro della Museen Insel, dall'altare di Pergamo che dà il proprio nome al Pergamon Museum. Weiss ritrova la voce d'autore, integrando nella sua grande opera tripartita un impianto cosmico e universale, ma anche concreto e particolare in cui cerca una via artistica per opporsi alla legge dei vivi e dei forti, alla logica dei vincenti che dimenticano i sommersi, recuperando anche il suo sguardo pittorico. *L'estetica della resistenza* comincia non a caso dalla contemplazione del grande bassorilievo dell'altare di Pergamo, che illustra la lotta tra Dei olimpi e giganti. Restituire la voce, il volto, la presenza ai giganti soccombenti e in procinto di essere

58. Sul rapporto tra Weiss e Pasolini e sulla loro rispettiva ricezione di Dante cfr. Kuon, «*lo mio maestro e 'l mio autore*» cit.

59. «Niemand zeugt für den Zeugen» è verso di *Aschenglorie, Aureola di cenere*, in P. Celan, *Poesie*, a c. di G. Bevilacqua, Milano 1998, pp. 624-625.

vinti è l'atto di resistenza e verità, l'omaggio alla realtà che l'arte oppone alla cancellazione della memoria. Attraverso lo sguardo sul particolare del passato il narratore raccoglie i discorsi e i dubbi degli uomini del presente, il loro rovello tra resistenza e impotenza, la loro ricerca di senso, attraverso la storia del viaggio di "formazione" di un operaio tedesco. La "visione" dei vinti: nel senso dello sguardo su di loro e del loro sguardo sul mondo, ritrova spazio nella scrittura, nella parola e nella rappresentazione epica. Questa forma di testimonianza significa, per Weiss, non solo far vivere, ma far agire, realizzare, "wirken lassen", Dante nel presente. Il suo viaggio all'inferno è stato il viaggio negli anni cinquanta, sessanta, nei primi durissimi anni settanta del dopoguerra tedesco, tutti segnati dal conflitto tra lavoro sulla memoria e ricerca di legittimità, responsabilità. Negli anni settanta, con *L'estetica della resistenza*, Weiss riesce a dire di essere «ritornato», e con lui, lo sguardo sui sommersi, salvati almeno dall'arte.

