

PETER WEISS

INFERNO

Testo drammatico e materiali critici

A cura di
Marco Castellari

- ESTRATTO -



MIMESIS

Il quadrifoglio tedesco

Sono opera originale di Marco Castellari la nota al testo, il saggio interpretativo e la nota bibliografica nonché la curatela dell'intero volume; sua è inoltre la traduzione del testo drammatico, della postfazione e della nota biografica (© Suhrkamp Verlag) e della tabella "il progetto *Divina Commedia*", riprodotta per gentile concessione di Yannick Müllender.

Immagine di copertina: elaborazione ispirata a Salvador Dalì, *Il volto contratto di Dante*.



Il quadrifoglio tedesco <http://users.unimi.it/dililefi/quadrifogliotedesco.htm>

Per proposte editoriali e culturali inerenti alla collana contattare:
quadrifogliotedesco@tiscali.it

© 2008 – MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it / www.mimesisbookshop.com
Via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Telefono e fax: +39 02 89403935
E-mail: mimesised@tiscali.it
Via Chiamparis, 94 – 33013 Gemona del Friuli (UD)
E-mail: info.mim@mim-c.net

INDICE

NOTA AL TESTO	p.	7
INFERNO <i>di Peter Weiss</i>	p.	11
MATERIALI CRITICI		
DEI MOLTI INFERNI. LA SHOAH, DANTE E PETER WEISS <i>di Marco Castellari</i>	p.	237
POSTFAZIONE ALL'EDIZIONE TEDESCA <i>di Christoph Weiß</i>	p.	263
IL "PROGETTO <i>DIVINA COMMEDIA</i> "	p.	287
NOTA BIOGRAFICA	p.	291
NOTA BIBLIOGRAFICA	p.	299

DEI MOLTI INFERNI. LA SHOAH, DANTE E PETER WEISS

di Marco Castellari

*Com' io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.
Io non mori' e non rimasi vivo;
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.*
Inferno XXXIV 22-27¹

1. “Giustizia mosse il mio alto fattore”? Inferno e shoah

Auschwitz, un inferno dantesco. Quest'associazione d'idee domina la letteratura concentrazionaria fin dalle sue origini ed è confermata da due diversissimi romanzi dell'ultimo giro di anni, che pure degli stereotipi della rappresentazione della *shoah* fanno un uso volutamente distorto e ‘scandaloso’: *Il mio Olocausto* (2007), della scrittrice ebrea americana Tova Reich, e *Le benevole* (2006), esordio in francese dell'ebreo franco-americano Jonathan Littell.

Il protagonista de *Il mio Olocausto*,² Norman Messer, è un ebreo statunitense di seconda generazione che fa affari d'oro con la memoria del ‘suo Olocausto’. Nel terzo capitolo della seconda parte, intitolata *Camp Auschwitz*, la “lama verbale [...] sorprendentemente selvaggia”³ dell'autrice mette in scena l'ennesima entrata di Norman nel campo di sterminio: quella mattina di primavera, però, è meno concentrato del solito sul gruppo di ricchissimi connazionali che lui e il padre Maurice devono accompagnare in visita al campo con il preciso scopo di instillare in loro un senso

1 Per evitare nel prosieguo del saggio confusione fra il testo dantesco e il rifacimento di Peter Weiss, utilizzerò per le prossime citazioni le abbreviazioni d'uso per le tre cantiche della *Commedia* (*If*, *Pg*, *Pd*) seguite dall'indicazione di canto e versi; le citazioni dal dramma di Weiss saranno invece marcate dal solo numero di pagina di questa edizione. Dante è citato secondo il testo stabilito da Giorgio Petrocchi per la Società Dantesca Italiana.

2 Tova Reich: *My Holocaust. A novel*. New York: Harpers 2007. Edizione italiana: *Il mio Olocausto. Romanzo*. Trad. di Costanza Prinetti. Torino: Einaudi 2008.

3 Così Cynthia Ozick nel suo “Elogio anticipato a *Il mio Olocausto*” anteposto all'edizione italiana del romanzo (ivi, pp. v-vi).

di colpa sufficientemente penetrante perché quelli decidano di elargire una cospicua donazione. A distrarlo è un inconveniente familiare, fastidioso di per sé e, peggio ancora, pericolosissimo per la loro impresa di consulenza Holocaust Connections Inc. nel momento in cui divenisse fatto pubblico: sua figlia Nechama, infatti, si è convertita al cattolicesimo ed è entrata come postulante in un convento di carmelitane. Non in uno qualsiasi, per giunta, ma proprio nel convento di Auschwitz, le cui suore recentemente, come recita il monologo interiore di Norman,

avevano fatto fagotto su ordine del papa e si erano spostate di un centinaio di metri nel nuovo convento fuori dalla giurisdizione del campo, lasciandosi dietro, in modo che nessuno si dimenticasse della loro esistenza, quell'orrenda croce che sarebbe toccato ad altri togliere di mezzo.⁴

Ebbene, quella mattina Norman vaga alla ricerca di un passaggio per entrare nel campo ancora chiuso e cercare di ottenere dall'ufficio amministrativo un modo più o meno lecito per intrufolarsi nel suddetto convento e 'salvare' la figlia. I suoi pensieri lo accompagnano così fino alla scritta più tristemente celebre di Auschwitz:

Quindi, mollando a quella porta ostinata un calcio [...], costeggiò zoppiando l'edificio dell'amministrazione fino al retro, dove, alla sua destra, si trovò davanti il cancello d'entrata in ferro battuto del campo originale, con quella vecchia, perversa esortazione immortalata in cima, "Arbeit Macht Frei", e il suo significato nascosto, *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*.⁵

La citazione dantesca, in italiano nel testo originale, fa parte naturalmente dell'infinita serie di luoghi comuni, parole fatte e falsi proclami di *political correctness* che Reich sottopone qui alla lente deformante caratteristica della satira migliore – a maggior ragione significativo è che fra i numerosi cliché della *shoah* e della sua memoria banalizzate dall'industria culturale

4 "They had packed up on the orders of the pope and moved a couple of hundred meters away to the new convent outside the camp's jurisdiction, leaving behind, so that no one should ever forget their existence, that mess of a cross for others to wipe up." *My Holocaust* (nota 2), p. 100, trad. it p. 91.

5 "He hobbled around to the back of the administration building, where, suddenly, rising to his right, he was confronted by the wrought-iron entrance gate to the original camp with that terrific old sick joke immortalized on top, 'Arbeit Macht Frei,' and its underlying meaning, *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*." Ivi, p. 101, trad. it. p. 92.

si trovi qui anche il riferimento alle visioni ultramondane del poeta italiano.

Il tremendo ma bellissimo *Le benevole*,⁶ accolto con entusiasmo dalla critica alla sua uscita in francese nel 2006 e premiato con il Goncourt anche grazie al parere favorevole di Jorge Semprún, si è ritrovato al centro di un aspro dibattito nel *feuilleton* tedesco in seguito alla traduzione nella lingua dei carnefici, avvenuta nel 2008 sull'onda del successo internazionale e con l'appoggio di Frank Schirrmacher, penna assai influente della «Frankfurter Allgemeine Zeitung». L'autobiografia fittizia della SS Max Aue descrive gli anni della Seconda guerra mondiale, accostando la vicenda personale di 'una delle tante' SS – Aue si arruola nelle *Schutzstaffeln* per sfuggire a una condanna a morte per omosessualità, riversa nelle atrocità del tempo il proprio irrisolto amore incestuoso per la sorella ma anche una messe notevole di interessi culturali, uccide verosimilmente la madre e il patrigno pur senza mai ammetterlo esplicitamente dalla sua prospettiva di narratore – alla partecipazione attiva ai combattimenti, fra l'altro alla battaglia di Stalingrado, e al massacro degli ebrei d'Europa. Aue incontra sulla sua strada famigerati protagonisti del tempo quali Albert Speer e Heinrich Himmler, Adolf Eichmann e Rudolf Höß prima di salvarsi con un ultimo omicidio rubando all'amico e suo benefattore Thomas i documenti per rifarsi una vita in Francia sotto falso nome. La provocatoria *Oresteia* moderna, priva evidentemente di assoluzione all'Areopago – alle *Eumenidi* allude il titolo, alla trilogia eschilea tutta la fuga del matricida dalla sua colpa – ha toccato sul vivo non pochi fra i recensori delle testate tedesche: pur ammettendo la minuziosa precisione della ricostruzione storica e senza troppo esaltare il grandioso respiro epico che lo scrittore conferisce al suo romanzo, essi l'hanno rigettato come “opera pornografica”, “libro mostruoso” e “feccia della peggior specie”.⁷

È quantomeno strano criticare in questi termini un romanzo scritto esplicitamente dalla prospettiva di un carnefice e che ha come oggetto mostruosità realmente perpetrate – viene in mente il Georg Büchner accusato di

6 Jonathan Littell: *Les Bienveillantes. Roman*. Paris: Gallimard 2006. Edizione italiana: *Le benevole*. Traduzione di Margherita Botto. Torino: Einaudi 2007. Edizione tedesca: *Die Wohlgesinnten. Roman*. Übersetzung von Heiner Kober. Berlin: Berlin Verlag 2008.

7 “Pornografisches Werk [...] monströses Buch” (Thomas Steinfeld in «Süddeutsche Zeitung», 22 febbraio 2008); “es ist genial und der letzte Dreck” (Klaus Harpprecht in un'intervista allo ZDF). Salvo diversa indicazione, le traduzioni dal tedesco sono mie; M.C.

immoralità per la sua *Morte di Danton* e costretto a difendere il poeta, che “non è un insegnante di morale, inventa e crea figure, fa rivivere tempi passati e la gente può imparare da ciò così come dallo studio della Storia e dall’osservazione di ciò che succede nella vita umana che la circonda” e il cui “libro non può essere né *più* né *meno morale* della *storia stessa*; ma il buon Dio non ha creato la Storia per farne una lettura per giovani fanciulle” e via discorrendo.⁸ Fatto sta che anche in *Le benevole*, che come detto condivide con il coevo romanzo di Reich un approccio *politically incorrect* alla rappresentazione della *shoah* e, proprio per questo motivo, presenta al suo interno molti degli stereotipi che la caratterizzano, non manca il tipico riferimento a Dante e alla cantica delle bolge. Esso fa la sua comparsa nella quinta sezione, intitolata *Minuetto (in rondò)* – l’intero romanzo è costruito come una *suite* strumentale barocca –; Aue, sopravvissuto miracolosamente a Stalingrado, è stato chiamato da Himmler al Ministero dell’interno e incaricato di svolgere un’ispezione nei vari Lager: mentre ne visita uno annesso a una fabbrica diretta da Albert Speer, sente un assistente del ministro esclamare “ma è l’inferno di Dante!”, mentre “un altro un po’ in disparte vomitava contro il muro”.⁹

Sono, questi due, solo gli ultimi esempi di una presenza canonizzata, di più: lessicalizzata dell’*Inferno* di Dante quale termine di paragone per l’indescrivibile orrore dei campi di concentramento. Come sottolineava Thomas Taterka in uno studio di qualche anno fa, al quale rimando per le numerosissime altre attestazioni, è quasi grottesco il fatto che tale paragone abbia trovato uno dei suoi primi e più citati impieghi proprio nel (vero) diario di un medico delle SS¹⁰ – la battuta (fizionale) citata in *Le benevole*

8 “Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut, wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vorgeht”; “Sein Buch darf weder *sittlicher* noch *unsittlicher* sein, als die *Geschichte selbst*; aber die Geschichte ist vom lieben Herrgott nicht zu einer Lektüre für junge Frauenzimmer geschaffen worden. [...]” [An die Familie, 28. Juli 1835] In: *Georg Büchner. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Hrsg. von Henri Poschmann. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1999, vol. 2, pp. 409-411, qui p. 410.

9 “Un des assistants de Speer s’exclama: ‘mais c’est l’enfer de Dante!’; un autre, un peu en retrait, vomissait contre le mur.” *Les Bienveillantes* (nota 6), “Menuet (en rondeaux)”, p. 680, trad. it. p. 715.

10 Il 2 settembre 1942, quattro giorni dopo il suo arrivo ad Auschwitz, Johann Paul Kremer chiamava in causa la prima cantica della *Commedia* per descrivere la sua “prima volta” a una *Sonderaktion* nel ghetto. Cfr. Thomas Taterka: *Dante deutsch. Studien zur Lagerliteratur*. Berlin: Erich Schmidt 1999, p. 30. Per ragioni crono-

è quindi precisissima parodia; d'altronde, l'accostamento a Dante, prima di divenire 'canonico' nelle ricostruzioni documentarie e (auto)biografiche e nelle rappresentazioni dello sterminio, faceva capolino già nelle testimonianze dirette delle vittime. Non è qui il luogo per richiamare le diverse e numerose declinazioni di tale riferimento a Dante, che spazia dal paragone 'negativo' (sulla falsariga di: 'nemmeno la fantasia del poeta ha potuto immaginare tanto infernale orrore') all'associazione diretta, emozionale, dalla vera e propria memoria intertestuale alla funzione consolatoria di un richiamo alla poesia, perfino a una riflessione sul rapporto fra parola e indicibile. Il lettore italiano ricorderà limpidamente il ruolo preminente che Dante e una vera e propria, benché tragicamente straniata *lectura Dantis* occupano in *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Basti qui sottolineare che esattamente il verso menzionato in *Il mio Olocausto*, il finale di quell'epigrafe che campeggia "al sommo d'una porta" (*If* III 11), è probabilmente il più citato nei testi della *shoah*, che lo pongono spesso a confronto con i macabri motti che gli internati leggevano sui cancelli dei campi: "Arbeit macht frei", il lavoro rende liberi; "Jedem das Seine", a ciascuno il suo; "Recht oder Unrecht – mein Vaterland", ragione o torto – è la mia patria *et cetera*.

Quasi tutto l'abbrivio di quel canto III, per altro, sia la "perduta gente" (*If* III 3) e l'"eterno dolore" (2) che caratterizzano la "città dolente" (1), sia i "sospiri, pianti e alti guai" (22), le "diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira" (25s.) che risuonano "in quell'aura senza tempo tinta" (29) attorno agli ignavi, quasi tutti questi versi arcinoti all'orecchio italiano potrebbero in effetti confarsi, specie di primo acchito ed estratti dal loro specifico contesto, alla descrizione che i più fortunati hanno solo recepito, come ascoltatori o lettori, dei campi di concentramento. Tale accostamento, però, non può reggere, quantomeno in forma ingenua, non appena si consideri il fatto che nel mondo di Dante tutto questo orrore è opera divina, frutto di un sovrumano volere nel cui ordine perfetto ogni peccato è giustamente punito: "Giustizia mosse il mio alto fattore" (4). Nulla di più diverso, in ultima analisi, dal campo di sterminio, luogo del silenzio di Dio e d'ogni giustizia dove sono gli innocenti a essere torturati da impuniti peccatori.

Un Martin Walser ancora molto, molto lontano dallo sconcertante discorso francofortese del 1998 aveva scritto nel 1965 parole spesso citate

logiche, lo studio non poteva accogliere nella sua ben documentata tassonomia *Inferno* di Peter Weiss; sull'autore si leggano comunque le pp. 136-140.

proprio su quest'incongruenza, arrivando a sostenere nella parte culminante del suo saggio *La nostra Auschwitz* che

paragonare Auschwitz all'*Inferno* di Dante è quasi una spudoratezza, a meno che non ci sia l'attenuante dell'ignoranza. [...] Nell'*Inferno*, in fin dei conti, sono i colpevoli a espiare i "peccati". All'*Inferno* seguono pur sempre *Purgatorio* e *Paradiso*. Gli internati di Auschwitz non avrebbero saputo rispondere a un Dante che, passando per quelle lande, avesse chiesto loro di elencare i peccati per i quali erano lì torturati. E dopo la tortura non li attendeva altro che lo sterminio.¹¹

Anche Victor Klemperer, il noto autore di *Lingua tertii imperii*, ebbe a criticare con simili argomentazioni la premessa che Arnold Zweig antepose a un'antologia di diari dal ghetto con l'immane rimando a Dante. Il filologo ammetteva sì che "per il lettore colto è addirittura inevitabile (ed è spesso successo anche a me) paragonare l'inferno del KZ con l'*Inferno* dantesco e chiedersi dove vigesse più crudeltà"¹² ma richiamava al contempo la necessità, sentita come morale e artistica, di sottrarsi a tale spontanea associazione mentale e di insistere invece sul

doppio contrasto [che i campi di concentramento presentano] rispetto all'*Inferno*; nell'inferno nazista è gettato chi è del tutto incolpevole e la sua sofferenza altro non è che mera sofferenza animale. [...] Il paragone dell'*Inferno* dantesco con l'inferno nazista è per così dire doppiamente peccaminoso: pecca umanamente, nella misura in cui fa delle vittime del fascismo un mero tema letterario, e pecca esteticamente, nella misura in cui ammette che possa esistere un'opera d'arte alla quale manca un fondamento etico.¹³

11 "Auschwitz mit Dantes *Inferno* zu vergleichen ist fast eine Frechheit, falls nicht Unwissenheit mildernd ins Feld geführt werden kann. [...] Im *Inferno* werden schließlich die 'Sünden' von Schuldigen gesühnt. Dem *Inferno* folgen immerhin noch *Purgatorio* und *Paradiso*. Die Menschen in Auschwitz wären grauenhaft überfragt gewesen, wenn sie einem durchwandernden Dante hätten die Sünden aufsagen sollen, um derentwillen sie da gequält wurden. Und ihrer Qual folgte lediglich die Vernichtung." Martin Walser: *Unser Auschwitz*. In: «Kursbuch» 1 (1965), pp. 189-202, qui p. 191.

12 "Für den gebildeten Leser ist es geradezu unvermeidlich (und mir selber ist es oft genug ebenso ergangen), die Hölle des KZ mit dem Danteschen *Inferno* zu vergleichen und sich zu fragen, wo die größere Grausamkeit herrsche [...]." Victor Klemperer: *Inferno und Nazihölle. Bemerkungen zu den "Tagebüchern aus dem Ghetto"*. In: «Neue deutsche Literatur» 7 (1959) 9/10, pp. 245-252, qui p. 246.

13 "[...] zweifache[r] Gegensatz zum *Inferno*; in die Nazihölle wird der vollkommen Unschuldige gestoßen, und sein Leiden ist nichts als eben nur dies anima-

La questione deve rimanere aperta, anche di fronte a rampogne così tonanti, se non altro per il fatto che, come accennato, il parallelo “peccaminoso” è presente fin nelle testimonianze delle vittime, e finisce per rientrare nella più ampia e altrettanto aperta questione della legittimità di una rappresentazione letteraria della *shoah* a fronte di un radicato tabù rispetto al superamento dei limiti che dividerebbero (in un punto parimenti indefinibile) testimonianza e finzione. Su tale questione si inserisce pienamente il dramma *Inferno* di Peter Weiss.

2. “Tu, quindi, leggi Dante al contrario.”¹⁴ Peter Weiss e la Divina Commedia

Anche Weiss, per cominciare, fece uso del canonico riferimento a Dante a proposito dei campi di concentramento, ereditandolo palesemente dal discorso sulla *shoah* della pubblicistica e della letteratura coeva. Lo scrittore e pittore ebreo di lingua tedesca aveva dovuto lasciare Berlino nel 1935 e, dopo lunghe peregrinazioni, aveva fatto di Stoccolma la sede di un esilio che si sarebbe rivelato definitivo – l’8 novembre del 1946, giorno del suo trentesimo compleanno, aveva anche ottenuto la cittadinanza svedese.¹⁵ Nell’estate dell’anno successivo, su incarico del giornale svedese

lische Leiden selber. [...] Der Vergleich der Dantehölle mit der nazistischen ist sozusagen doppelseitig sündhaft: er sündigt menschlich, indem er die Opfer des Faschismus zum bloßen Literaturthema macht; er sündigt ästhetisch, indem er die Möglichkeit eines Kunstwerkes annimmt, das der ethischen Grundlage entbehrt.” Ivi, p. 247.

14 “Du liest also Dante gegen den Strich.” Peter Weiss: *Gespräch über Dante*. In: *id.: Rapporte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968, pp. 142-169, qui p. 148. Trad. it. di Anna Pensa: *Conversazione su Dante*. In: Peter Weiss: *Inferni. Auschwitz – Dante – Laocoonte*. A cura di Carl-Clemens Härle. Napoli: Cronopio 2007, pp. 43-71, qui p. 51. La battuta completa, diretta nella finzione del dialogo dall’interlocutore B all’interlocutore A, *alter ego* di Weiss, recita: “Tu, quindi, leggi Dante al contrario. Non nella direzione che porta a un’onnipotenza cosmica, a una riconciliazione, a un equilibrio mistico, ma verso il punto dove ha inizio l’incertezza, la confusione, il dubbio. Leggi Dante come eretico.” (“Du liest also Dante gegen den Strich. Du liest ihn nicht in der Richtung, die zu einer kosmischen Allmacht führt, zu einer Versöhnung, zu einem mystischen Gleichgewicht, sondern zu den Ausgangspunkten der Ungewißheit, der Verwirrung, des Zweifels. Du liest Dante als Ketzler.”)

15 Per maggiori dettagli sulla vita e sull’opera di Peter Weiss si vedano, in calce a questo volume, la *Nota biografica* e la *Nota bibliografica*, a cui rimando an-

«Stockholms-Tidningen», compì il primo viaggio di ritorno ‘in patria’ e scrisse una serie di *reportages* dalla Berlino del dopoguerra che il giornale pubblicò a stretto giro di posta fra il luglio e l’agosto di quello stesso 1947. L’ultimo di questi sei articoli è intitolato *La letteratura delle tenebre* ed è dedicato, appunto, ai tentativi di raccontare a parole l’orrore del recentissimo passato, destinati a farsi largo a tastoncini nel buio di una realtà ancora soggetta a molti tabù rappresentativi. Di Eugen Kogon, uno degli autori citati, Weiss scriveva:

Egli descrive il sistema e l’amministrazione dei campi di concentramento, descrive tutte le fasi della vita nel Lager e rende così la prima immagine davvero chiara di questo Inferno dall’organizzazione estremamente complessa, in cui del sadismo si è fatta una scienza, in cui l’essere umano ha sperimentato fino in fondo la sua forma di esistenza più bassa, dove ogni sofferenza è stata coltivata in forma concentrata.¹⁶

L’utilizzo del termine italiano non fa che rafforzare il riferimento dantesco, che per altro Weiss poteva ampiamente trovare utilizzato proprio nel volume di Kogon cui qui si fa riferimento.¹⁷ Simili allusioni alla cantica

che per i titoli e i dati bibliografici dei testi, qui citati solo in traduzione italiana. Nel panorama librario italiano, le uniche monografie critiche su Weiss rimangono quelle, pregevoli ma in parte datate, degli anni ’70-’80: Enrico De Angelis: *Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale*. Bari: De Donato 1971; Antonio Pasinato: *Invito alla lettura di Peter Weiss*. Milano: Mursia 1980; Roberto Rizzo: *La zattera della medusa. Peter Weiss narratore e saggista*. Abano Terme: Piovan 1985. Fra le ultime pubblicazioni tedesche, utili a un’introduzione all’autore sono la recente biografia di Jens-Fietje Dwars: *Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau 2007 e la compatta ma ricca e precisa monografia di Arnd Beise: *Peter Weiss*. Stuttgart: Reclam 2002, che offre anche un’ampia bibliografia di studi e ricerche. Indispensabile, inoltre, l’aggiornamento attraverso il «Peter-Weiss-Jahrbuch», che esce annualmente dal 1992 e contiene un’utilissima sezione di recensioni.

- 16 Traduco direttamente dalla versione tedesca (*Die Literatur des Dunkels*) dell’articolo apparso in svedese con il titolo equivalente *Mörkrets litteratur* il giorno 30 agosto 1947. “Er schildert hier System und Verwaltung der Konzentrationslager, er schildert alle Phasen des Lagerlebens und erschafft das erste, wirklich klare Bild dieses überaus kompliziert organisierten Infernos, in dem Sadismus zur Wissenschaft gemacht wurde, in dem der Mensch seine niedrigste Daseinsform ausexperimentierte, wo alle Leiden im Konzentrat gezüchtet wurden.” Peter Weiss: *Die Besiegten*. Aus dem Schwedischen von Beat Mazenauer. Mit einem Nachwort von Gunilla Palmstierna-Weiss. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, p. 149.
- 17 Eugen Kogon: *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*. [“Lo stato-SS. Il sistema dei campi di concentramento tedeschi”] Stockholm: Bermann-Fischer 1946. Si noti come sia la prima traduzione in francese sia quella

dantesca come pietra di paragone troviamo ancora in *I vinti*, raccolta di prose liriche che Weiss pubblicò in svedese pochi mesi dopo, e finanche nel più maturo *Punto di fuga*, romanzo autobiografico che segnò assieme al racconto *Congedo dai genitori* il successo di Weiss narratore dopo i primi riconoscimenti della critica per il suo ritorno alla lingua tedesca, avvenuto nel 1959 con *L'ombra del corpo del cocchiere*.

In *Punto di fuga*, scritto nel passaggio di decennio e pubblicato nel 1962, Weiss rievocava gli anni compresi fra il trasferimento a Stoccolma (8 novembre 1940) e la primavera del 1947, quando, in un momento epifanico sulle rive della Senna percepì le proprie identità e potenzialità di scrittore apolide, che porta la lingua con sé, “nel bagaglio più leggero”:¹⁸ tappa ineludibile nel percorso di costruzione di questo io frammentato è l’episodio raccontato parecchie pagine prima, quando l’esule aveva visto per la prima volta le immagini dei campi di concentramento:

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 a cui ero destinato, le figure delle quali avrei dovuto far parte. Seduti al sicuro nella sala buia vedemmo quello che fino ad allora era stato inimmaginabile, lo vedemmo nelle sue proporzioni così mostruose che non riusciremo in tutta la nostra vita a liberarcene. Si udì un singhiozzo e una voce gridò: non dimenticatelo mai. Era un grido miserabile e assurdo, perché non c'erano più parole, non c'era più niente da dire, nessuna spiegazione, nessun ammonimento, tutti i valori erano stati annientati. Là davanti a noi, fra monti di cadaveri, stavano accovacciate figure umane, immagini di estremo avvilitamento, nei loro cenciosi panni rigati. I loro movimenti erano infinitamente lenti, essi andavano intorno barcollando, fasci di ossa, ciechi gli uni per gli altri, in un regno di ombre. Gli sguardi di quegli occhi nei crani scheletrici non sembravano più rendersi conto che i cancelli erano stati aperti. 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, i poemi epici. Tutto era stato polverizzato, e non era più concepibile che si cercassero nuovi termini di paragone, nuovi punti di riferimento davanti a quelle immagini definitive. Quello non

in inglese rechina nel titolo il riferimento ‘infernale’: *L'enfer organisé: le système des camps de concentration*. Paris: La jeune Parque 1947; *The Theory and Practice of Hell. The German concentration camps and the system behind them*. London: Secker & Warburg 1950. Il volume non è mai stato tradotto in italiano.

18 “Diese Sprache war mir gegenwärtig, wann immer ich wollte und wo immer ich mich befand. Ich konnte in Paris leben oder in Stockholm, in London oder New York, und ich trug die Sprache bei mir, im leichtesten Gepäck.” Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1962, p. 197. Trad. it. di Ugo Gimelli: *Punto di fuga*. Torino: Einaudi 1967, p. 214.

era un regno dei morti. Quelli erano uomini in cui il cuore batteva ancora. Quello era un mondo dove vivevano gli uomini. 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 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 abbandonati e dimenticati. Non sembrava più possibile continuare a vivere con quelle immagini incancellabili davanti agli occhi. Non sembrava più possibile uscire di nuovo per la città, per le strade, salire nella mia stanza.¹⁹

19 “Dann, im Frühjahr 1945, sah ich den Endpunkt der Entwicklung, in der ich aufgewachsen war. Auf der blendend hellen Bildfläche sah ich die Stätten, für die ich bestimmt gewesen war, die Gestalten, zu denen ich hätte gehören sollen. Wir saßen in der Geborgenheit eines dunklen Saals und sahen, was bisher unvorstellbar gewesen war, wir sahen es in seinen Ausmaßen, die so ungeheuerlich waren, daß wir sie zu unsern Lebzeiten nie bewältigen würden. Es war ein Schluchzen zu hören, und eine Stimme rief, vergeßt dies nie. Es war ein klägliches, sinnloser Ruf, denn es gab keine Worte mehr, es gab nichts mehr zu sagen, es gab keine Erklärungen, keine Mahnungen mehr, alle Werte waren vernichtet worden. Dort vor uns, zwischen den Leichenbergen, kauerten die Gestalten der äußersten Erniedrigung, in ihren gestreiften Lumpen. Ihre Bewegungen waren unendlich langsam, sie schwankten umher, Knochenbündel, blind füreinander, in einem Schattenreich. Die Blicke dieser Augen in den skeletthaften Schädeln schienen nicht mehr zu fassen, daß die Tore geöffnet worden waren. Wo war der Styx, wo war das Inferno, wo war Orpheus in seiner Unterwelt, von Flötenrillern umrieselt, wo waren die großen Visionen der Kunst, die Bildwerke, die Skulpturen, die Tempel, die Gesänge und Epen. Es war alles zerstäubt, und nie mehr konnte daran gedacht werden, nach neuen Gleichnissen, nach Haltepunkten zu suchen, vor diesen endgültigen Bildern. Dies war kein Totenreich. Dies waren Menschen, in denen das Herz noch schlug. Dies war eine Welt, in der Menschen lebten. Dies war eine Welt, die von Menschen errichtet worden war. Und dann sahen wir sie, die Wächter dieser Welt, sie trugen keine Hörner, keine Schwänze, sie trugen Uniformen, und geängstigt scharten sie sich zusammen und mußten die Toten zu den Massengräbern tragen. Zu wem gehörte ich jetzt, als Lebender, als Überlebender, gehörte ich wirklich zu jenen, die mich anstarrten mit ihren übergroßen Augen, und die ich längst verraten hatte, gehörte ich nicht eher zu den Mördern und Henkern. Hatte ich diese Welt nicht geduldet, hatte ich mich nicht abgewandt von Peter Kien und Lucie Weisberger, und sie aufgegeben und vergessen. Es schien nicht mehr möglich, weiterzuleben, mit diesen unauslöschlichen Bildern vor Augen. Es schien nicht mehr möglich, je wieder hinauszugehen in die Stadt, in die Straßen, und hinauf in mein Zimmer.” Ivi, pp. 135s, trad. it. pp. 147s. Non approfondisco qui il tema della ‘sindrome di colpa del sopravvissuto’, così importante per Weiss – si veda al proposito il rapido accenno nelle pagine che seguono e, nel dettaglio,

Se nei testi degli anni Quaranta il riferimento all'*Inferno* era ancora quello lessicalizzato e canonico, sostanzialmente non portatore di un'intenzione semantica precisa, qui Weiss presenta una visione più complessa e ponderata che costituirà il punto di partenza del suo "progetto *Divina Commedia*". Proprio nel corso degli anni Sessanta, aperti da *Punto di fuga* e segnati dalla grande risonanza internazionale dei suoi drammi *Marat/Sade* (1963) e *L'istruttoria* (1965), Weiss tentò infatti a più riprese una riscrittura attualizzante del poema dantesco sotto forma di trilogia drammatica. Alla base dell'ambizioso progetto, che non fu mai portato a compimento ma produsse comunque una serie di testi centrali per l'opera tutta dello scrittore, è un riuso disomogeneo e altamente libero della *Commedia*, che riesce (anche nella propria non risolta frammentarietà) a tenere fruttuosamente aperta la contraddizione, tipica della poesia post-*shoah*, che il passaggio appena citato di *Punto di fuga* esprimeva con radicale lucidità. La perdita di senso che "le grandi visioni dell'arte" (il poema di Dante è proprio una di esse, forse quella più potente) devono subire di fronte alla realtà non negoziabile, alle "immagini definitive" di Auschwitz, impermeabili alla forza estetica e gnoseologica dell'allegoria, è il dato di fatto fondamentale: da esso anche Weiss deriva l'impossibilità di paragonare le torture e lo sterminio dei campi alle pene dei (colpevoli) dannati dell'*Inferno*. Questo, però, non significa affatto la rinuncia al modello dantesco. Al contrario, Dante diviene per Weiss il riferimento chiave per superare l'*impasse* espressiva dell' "indicibile che deve essere detto",²⁰ a patto naturalmente di operare un

la postfazione di Christoph Weiß. Basti qui dire che allo scacco esistenziale, che diventa presto espressivo, segue già a questa data un'apertura al possibile: il capovero successivo si apre con un deciso: "E tuttavia fu possibile" ("Und doch gelang es").

- 20 Nel gennaio 1964 Weiss annotava: "Sulla *soluzione finale*: è la nostra generazione a saperne qualcosa, la generazione dopo di noi non ne sa già più nulla. Non possiamo non parlarne. Ma non ci riusciamo. Se proviamo, il tentativo fallisce." ("Zur *Endlösung*: es ist ja unsere Generation, die etwas davon weiß, die Generation nach uns kennt es schon nicht mehr. Wir müssen etwas darüber aussagen. Doch wir können es nicht. Wenn wir es versuchen, mißglückt es." Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, vol. I, p. 211). A dimostrazione di come il lavoro di riattualizzazione del poema medioevale avrebbe aiutato l'autore a superare tale contraddizione, si legge nella *Conversazione su Dante* stesa nell'aprile dell'anno successivo: "Per molto tempo si è detto che era impossibile venire a capo di queste cose con le parole. Erano cose inconcepibili, come lo erano un tempo per Dante gli abissi dell'inferno. Ma eccoci di nuovo al punto: proprio ciò che apparentemente è inconcepibile deve essere descritto, e con la massima precisione possibile. [...] Non c'è niente di cui non si possa parlare." ("Es hieß ja lange, es sei diesen Dingen mit Worten nicht beizukommen. Diese

completo rovesciamento della struttura ideologica della *Commedia*, come Weiss spiega nei principali paratesti del progetto: *Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia* e *Conversazione su Dante*, pubblicati entrambi nel 1965.

Nell'*Esercizio*, una sorta di commento in versi al divenire accidentato della trilogia pubblicato da Weiss quando essa era ancora del tutto *in fieri*, è proprio una riflessione assai simile a quella condotta nel brano di *Punto di fuga* a far concludere al poeta moderno:

Se intraprendesse
il suo viaggio un'altra volta, Dante dovrebbe cercare altri mezzi
per rievocare il proprio tempo, rivedendo radicalmente il senso
che aveva attribuito alle località Inferno, Purgatorio e Paradiso.²¹

Tale revisione radicale è, qui come nella *Conversazione su Dante*, estrema fedeltà a quell'"infaticabile [...] ricerca della verità" che Weiss avverte come il legame più forte che lo accomuna al poeta medievale. Proprio l'obbedienza a tale principio superiore porterebbe oggi lo stesso Dante a rendersi conto

che non esiste un premio in cielo per ciò che si è patito, e che le cause della sofferenza vanno eliminate qui, quando si è vivi. Affermerebbe senza mezzi termini che i malfattori sono all'opera ovunque in mezzo a noi e vanno combattuti qui, quando si è vivi.²²

Dinge waren ebenso unfaßbar, wie es für Dante damals die Abgründe der Hölle waren. Und dann kommen wir doch wieder dazu, daß gerade dieses scheinbar Unfaßbare beschrieben werden muß, so genau wie möglich. [...] Es gibt nichts, worüber es sich nicht sprechen läßt.") *Gespräch über Dante* (nota 14), pp. 146-148, trad. it. pp. 49-51.

- 21 "Dante, sollte er seine Wanderung / noch einmal antreten, müßte nach anderen Mitteln suchen, seine Zeit / zu vergegenwärtigen, grundlegend müßte er den Sinn revidieren, den er / den Ortschaften Inferno, Purgatorio und Paradiso beigemessen hatte." Peter Weiss: *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*. In: *Rapporte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1968, pp. 125-141, qui p. 136. Trad. it. di Anna Pensa: *Esercizio preliminare al dramma in tre parti divina commedia*. In: Peter Weiss: *Inferni. Auschwitz – Dante – Laocoonte*. A cura di Carl-Clemens Härle. Napoli: Cronopio 2007, pp. 25-42, qui p. 38.
- 22 "[Dantes] Suchen nach der Wahrheit. Auf dieser Suche ist er unermüdlich. 650 Jahre später würde er auch dazu kommen, daß es keinen himmlischen Lohn für einmal Erlittenes gibt, und daß die Anlässe des Leidens hier, zeitlebens, beseitigt werden müssen. Er würde eindeutig aussprechen, daß die Untäter überall zwischen uns am Werk sind und hier, zeitlebens, beseitigt werden müssen." *Gespräch*

La premessa argomentativa è dunque simile a quella di Walser e di Klemperer, e per un certo verso porta a conseguenze simili: anche Weiss, infatti, rifiuta di rappresentare nella sua attualizzazione di *Inferno* il mondo dei campi di concentramento. Al contrario, proprio in virtù della revisione mondana appena descritta,

l’Inferno

ospita tutti quelli che secondo il Dante di una volta erano condannati a una pena infinita, e oggi, però, dimorano qui tra noi, i vivi, portando avanti impuniti i loro misfatti, e vivono appagati, con i loro misfatti, incensurati, ammirati da molti. Qui tutto è saldo, oliato, garantito, non si dubita di niente, e ogni sofferenza viene scrollata via.²³

Inferno, la cui stesura è pronta per la fine del 1964, diventa così nel “progetto *Divina Commedia*” la “località” tutta reale di una modernissima società del benessere in cui, come vedremo, un Dante reduce dall’esilio ritrova al ritorno nella sua città i propri persecutori, impuniti, a reggere le fila del potere. In questo mondo il Lager è il passato che questo stesso potere manipola fino ad addossarne la responsabilità sul poeta esule – tornerò su questo punto.

Se, per seguire ora il procedere del progetto di Weiss, *Purgatorio* doveva essere “la terra del dubbio, dell’errore, dei tentativi / falliti, la terra dell’irrisolutezza e dell’eterno conflitto”²⁴ – tale sezione non andò mai oltre alcuni abbozzi – la *shoah* è invece protagonista del terzo dramma ‘dantesco’ progettato da Weiss, quello originato dalla riscrittura di *Paradiso*. Il paradosso è solo apparente: in piena consequenzialità con il rovesciamento già illustrato per *Inferno*, il drammaturgo contemporaneo ravvisa negli innocenti portati allo sterminio gli unici possibili eredi dei beati danteschi – non anime liete assunte in cielo a godere il premio di “perfetta vita e alto

über Dante (nota 14), p. 154, trad. it. p. 57. La traduzione di Anna Pensa è qui lievemente modificata.

23 “Inferno / beherbergt alle die, die nach des früheren Dante Ansicht / zur unendlichen Strafe verurteilt wurden, die heute aber / hier weilen, zwischen uns, den Lebendigen, und unbestraft / ihre Taten weiterführen, und zufrieden leben / mit ihren Taten, unbescholten, von vielen bewundert. Alles / ist fest hier, geölt, gesichert, nichts wird bezweifelt, und jegliches Leiden / ist weit abgeschoben.” *Voriübung...* (nota 21), p. 137, trad. it. p. 39.

24 “Purgatorio dann / ist die Gegend des Zweifelns, des Irrens, der mißglückten / Bemühungen, die Gegend des Wankelmuts und des ewigen Zwiespalts [...]” *Ibidem*.

merto” (*Pd* III 97) ma miseri giusti, privati di una qualunque prospettiva di ricompensa, che patiscono nell’unico mondo esistente le pene ‘infernali’ dell’umiliazione, della tortura, della gassazione.

Come spiega nel dettaglio Christoph Weiß nella postfazione a questo volume, il dramma *Paradiso* altro non è dunque che la prima stesura della celebre *Istruttoria*: l’oratorio sul processo di Francoforte contro i criminali di Auschwitz manterrà ancora moltissimo della sua origine ‘dantesca’.²⁵ È l’*Esercizio preliminare* a rendere testimonianza di come Weiss sia giunto a optare per la svolta di *Paradiso* verso la forma documentaria del dibattimento istruttorio:

E [Dante] si troverà davanti la desolazione
più completa, gli spazi celesti non saranno
che vuoto

[...]

ed è compito suo [del Dante di oggi]
trovare quelle parole e farle vivere, nel vuoto più assoluto. Ma
in che modo? Soltanto come voci, nel buio, oppure
nella luce accecante, senza bocche né volti, prive di corpo, ma
non sarebbe anche questa di nuovo un’illusione? Dette, forse,
da testimoni, come li vidi io, davanti alla corte: entravano uno alla volta,
cercando nella memoria tracce del tempo in cui erano stati scelti
per un’esistenza paradisiaca, gli ultimi, cui era concesso ancora
di parlare, dopodiché ci sarebbe stato soltanto
il definitivo silenzio? Erano soltanto in pochi, quasi sparivano
davanti alla supremazia di coloro a cui erano sfuggiti e che
troneggiavano tronfi su di loro, contestando ogni loro parola e
ritorcendogliela contro, come se fossero sempre loro, i pochi,
a dover essere condannati.²⁶

25 Su questo tema mi permetto di rinviare al mio lavoro *Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione ne “L’istruttoria” di Peter Weiss*. In: *Rappresentare la Shoah*. A cura di Alessandro Costazza. Milano: Cisalpino 2005, pp. 203-219. Nel suo utilissimo studio sulla ricezione di Weiss in Italia, Eva Banchelli sottolineava la presenza esplicita del riferimento dantesco in una delle principali messe in scena nostrane de *L’istruttoria*, quella di Gigi Dall’Aglio e del Collettivo di Parma che da oltre trent’anni gira per i teatri del paese: Eva Banchelli: *Zur Peter-Weiss-Rezeption in Italien*. In: «Peter-Weiss-Jahrbuch» 9 (2000), pp. 72-86, qui p. 73. Banchelli esprimeva in quelle pagine anche la sua giusta sorpresa per la mancanza di un confronto della germanistica italiana con il ‘discorso Dante’ in Weiss – lo studio di Giuseppe Dolei (nota 29), l’edizione che accoglie la *Conversazione* e l’*Esercizio* curata da Carl-Clemens Härle (nota 14) e, come spero, quest’edizione di *Inferno* colmano ora almeno in parte la lacuna.

26 “Und er wird die völlige Verödung / vorfinden, die himmlischen Räumlichkeiten werden nichts sein / als Leere [...] und es ist seine Aufgabe, / diese Worte zu

Interrotto proprio con la stesura definitiva de *L'istruttoria*, nel corso degli anni a venire il "progetto *Divina Commedia*" avrebbe conosciuto ulteriori tentativi di ripresa.²⁷ La "massa oscillante di pensieri in continuo mutamento"²⁸ non si sarebbe mai concretizzata in una trilogia completa, informando comunque di sé le opere successive: la drammaturgia documentaria 'militante' della *Cantata del fantoccio lusitano* (1967) e del *Discorso sul Viet Nam* (1968) ancora risente di un suo temporaneo inserimento nel piano di attualizzazione del poema medioevale e finanche i drammi 'individuali' *Trotsky in esilio* (1970) e *Hölderlin* (1971) non sono esenti da tracce dantesche. Soprattutto, infine, è *L'estetica della resistenza* (1975-81), il romanzo-saggio su cui si è concentrata negli ultimi decenni l'attenzione degli studiosi, a rappresentare un ultimo, grandioso confronto con il poeta fiorentino. Dante, secondo la felice definizione di Giuseppe Dolei in un suo recentissimo saggio, diviene qui "compagno di resistenza", nel senso che Weiss raccoglie nel suo *opus magnum* "l'esperienza-sfida del sommo poeta fiorentino: parlare ai vivi attraverso le vicende dei morti".²⁹ L'ultimo abbrivio concreto del "progetto *Divina Commedia*", d'altronde, era stato proprio in forma narrativa, quasi a voler preannunciare il passaggio al genere romanzesco: il cosiddetto *Dante in prosa*, che non va oltre il rifacimento dei primi 11 canti di *Inferno*, chiuse nella tarda

finden, und sie leben zu lassen, in der absoluten Leere. Doch / auf welche Weise? Nur als Stimmen, im Dunkel, oder / im blendenden Licht, ohne Münder, ohne Gesichter, körperlos, doch / wäre nicht auch dies schon wieder Illusion? Gesprochen vielleicht / von Zeugen, so wie ich sie sah, vorm Gerichtshof, vortretend einzeln, / im Gedächtnis suchend nach Spuren aus der Zeit, in der sie auserwählt worden waren / zum paradiesischen Dasein, als letzte, denen es noch gewährt war, / zu sprechen, und nach denen es nur noch das endgültige Schweigen / geben würde? Nur wenige waren es, fast verschwanden sie / vor der Übermacht derer, denen sie entkommen waren und die breit / über ihnen thronten und jedes ihrer Worte in Frage stellten und gegen sie / drehten, als seien immer noch sie es, die Wenigen, / die verurteilt werden sollten." *Vorübung...* (nota 21), p. 139, trad. it. p. 40.

- 27 Per una presentazione schematica della complessa genesi dei diversi testimoni del progetto si rimanda alla tabella II "progetto *Divina Commedia*" proposta in calce a questo volume.
- 28 "[...] schwankend[e], fortwährend sich verändernd[e] Masse von Gedanken". *Vorübung...* (nota 21), p. 139, trad. it. 41.
- 29 Giuseppe Dolei: «*Tu duca, tu signore e tu maestro*». *Dante come compagno di resistenza nell'esilio di Peter Weiss*. In: *TRANSCRIZIONI. Percorsi interculturali nella letteratura e nella lingua tedesca*. Associazione italiana di germanistica – Convegno di Studi. Bari, 3-5 giugno 2004. *Annali. Sez. Germanica n.s. XVII* (2007), 1-2, pp. 367-389, qui titolo e p. 384.

estate del 1969 i tentativi di rielaborazione diretta del poema, due anni prima che gli appunti nei quaderni weissiani testimonino l'inizio del lavoro all'*Estetica della resistenza*.

3. “Un luogo che altro luogo non è che il mondo”³⁰ – il dramma *Inferno* di Peter Weiss

Weiss non pubblicò mai il dramma *Inferno*, benché fosse completo: la stesura del 1964 attese per un certo periodo la conclusione delle altre due parti della trilogia e fu poi coinvolta nell'abbandono del progetto nel suo complesso. Il testo drammatico è stato edito solo nel 2003 da Suhrkamp, editore storico di Weiss, grazie allo sforzo filologico ed esegetico di Christoph Weiß, che ha estratto il dattiloscritto dall'archivio dell'autore conservato presso la Akademie der Künste di Berlino.³¹ Brani del dramma sono stati pubblicati nello stesso anno da Yannick Müllender sul «Peter-Weiss-Jahrbuch»,³² organo della Internationale Peter-Weiss-Gesellschaft; il medesimo studioso ha recentemente fornito all'interno della sua tesi di dottorato l'edizione di una scelta ponderata di ulteriori testimoni del progetto, quasi tutti relativi alla sua parte ‘infernale’.³³

Queste nuove acquisizioni rilanciano la ‘questione Dante’ al centro degli studi su Weiss e dischiudono nuove possibili interpretazioni, specie della sua drammaturgia; al contempo, l'edizione di *Inferno* e dei suoi paralipomeni si inserisce in un clima di rinascita degli studi sull'autore, alimentati soprattutto dalla riscoperta e pubblicazione di inediti e tuttavia

30 Pier Paolo Pasolini: *La divina Mimesis*. Con uno scritto di Enzo Siciliano. Milano: Mondadori 2006, p. 18. [Prima ed.: Torino: Einaudi 1975] Nella riscrittura pasoliniana del poema dantesco, che presenta affascinanti affinità con la prova weissiana, è un assai autobiografico “piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta” a introdurre così Dante al viaggio negli inferi: “Per il tuo bene, ora, mi pare la cosa migliore condurti in un luogo che altro luogo non è che il mondo. Oltre, io e te non andremo, perché il mondo finisce col mondo.” (*Ibidem*). Negli *Appunti e frammenti per il IV canto* si legge inoltre: “L’Inferno che mi son messo in testa di descrivere è stato semplicemente già descritto da Hitler” (p. 30).

31 Peter Weiss: *Inferno*. Stück und Materialien. Mit einem Nachwort hrsg. von Christoph Weiß. Frankfurt/M., Suhrkamp 2003.

32 Peter Weiss: *Inferno* (1964). Auszüge. Ausgewählt und erläutert von Yannick Müllender. In: «Peter-Weiss-Jahrbuch» 12 (2003), pp. 9-20.

33 Yannick Müllender: *Peter Weiss’ „Divina Commedia“-Projekt (1964-1969)*. „... läßt sich dies noch beschreiben“ – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2007.

pur sempre in attesa di un'edizione critica delle opere.³⁴ Come ben segnala Müllender, l'attenta analisi del lavoro su Dante di cui *Inferno* è una tappa fondamentale apre a una riconsiderazione dell'ormai obsoleto paradigma critico che suddivideva la scrittura weissiana in una prima fase 'soggettiva' e una seconda fase 'politica'. Al contrario, proprio *Inferno* dimostra la continuità della riflessione dell'autore, sempre tesa fra i due poli della problematica esistenziale dell'artista da un lato e della funzione critica, 'impegnata' dell'arte dall'altro.

Il dramma, infatti, può essere legittimamente letto, come fa opportunamente Christoph Weiß nella postfazione a questo volume, in senso 'autobiografico': molti sono i segnali testuali che spingono a vedere nel Dante reduce dall'esilio – alle prese con una società 'patria' che lo vuole accettare solo se si adegua ai crismi del nuovo tempo, così simili a quelli del vecchio tempo della persecuzione – una figura dell'autore. In questo senso, *Inferno* è indubbiamente legato alla narrativa autobiografica dei primi anni Sessanta, a *Congedo dai genitori* e *Punto di fuga*. Il nodo attorno al quale si avviluppa questo travaso dell'esperienza personale nella finzione artistica è certamente il 'senso di colpa del sopravvissuto' – in particolare la sua modulazione nella vicenda di Bea, figura novecentesca della Beatrice dantesca, umiliata, deportata e uccisa nei campi mentre Dante era in esilio. Su questa vicenda e su altri episodi della gioventù del poeta, accusato di aver partecipato prima della fuga ai deliri ideologici e addirittura alle sevizie razziste dei dominatori, la società che accoglie Dante cerca ripetutamente di costruire una (falsa) verità ufficiale che costringa l'ex esule ad accettare, in sostanza, d'essere anch'egli colpevole, eliminando così la sua pericolosa 'differenza' e uniformandolo al consesso dei molti. Così, ad esempio, Minosse sintetizza nel VII canto l'esito di una sorta d'interrogatorio 'guidato' sull'amore fra il poeta e Bea:

Da questo esame d'ammissione risulta
 che colui che si chiama Dante
 e che ha cercato di ingannarci
 con la corona d'alloro e la veste classica
 non è in nulla migliore di noi
 È un imbroglione un cane vigliacco
 è avido tirchio e pensa solo al suo interesse
 e ogni parola che dice sull'amore
 è una fregnaccia

34 Si vedano gli ultimi volumi segnalati nella *Nota bibliografica* in calce a questo volume.

Per questo motivo lo accogliamo qui
e gli rifacciamo subito il guardaroba (71)³⁵

D'altra parte, secondo una procedura tipica dell'autore, tale rielaborazione del proprio vissuto è legata a doppio filo con una rilettura critica della storia e dell'attualità tedesca – così, in *Inferno* trova spazio un confronto serrato con l'ideologia e la pratica dello sterminio del 'diverso' (segnatamente dell'ebreo, ma con un'evidente tensione universalizzante) come pure con i 'nuovi' principi della società postbellica, dedita all'oblio (o alla manipolazione) del passato e alla cieca glorificazione del presente – qui il Dante assetato di verità è del tutto fuori posto, come gli rinfaccia Caronte all'inizio del canto V:

Ma quanto irrimediabilmente antiquato è il pensiero di Dante
Da tempo la città qui costruita
ha abbandonato gli interessi di un tempo a favore d'altri affari
Oggi non ha più bisogno di
occuparsi dei fraintendimenti
suscitati un tempo da certe cerchie
Noi non siamo così limitati qui così meschini
come chi è stato superato dal tempo
Noi qui siamo aperti superiori
uniti a tutti coloro
che sono per lo sviluppo e per il cambiamento (53)

È chiaro dunque che, per quanto plausibile sia una lettura autobiografica, il dramma non possa assolutamente essere appiattito su di essa, pena la perdita del suo significato politico e culturale sovraindividuale (e viceversa).³⁶ Inoltre, *Inferno* può essere letto in una prospettiva intertestuale, prendendo per così dire 'sul serio' il rifacimento della cantica

35 Gli attacchi rivolti a Dante non sono da intendersi, ritengo, come una critica di Weiss al poeta medioevale, ma come esempi della procedura con cui la società (di *Inferno*) umilia ed esclude il poeta esule. Giuseppe Dolei legge invece proprio il trattamento della figura di Beatrice come "spia più evidente della severità con cui Weiss giudica l'uomo Dante e della sua riluttanza a registrare tutte le implicazioni politiche dell'esilio nella genesi della *Commedia*." (Dolei, *Dante come compagno di resistenza...*, nota 29, p. 379)

36 Si leggano al proposito gli interessanti spunti di Berthold Brunner, che considera secondario il *côté* autobiografico del dramma, sottolineandone piuttosto il valore di critica politica e culturale alla società dei carnefici e definendolo "storia di una persecuzione ebraica" ("jüdische Verfolgungsgeschichte"). Berthold Brunner: *Peter Weiss und das "Inferno". Über ein unveröffentlichtes Stück, die "Ermittlung" und das Verhältnis zu Nachkriegsdeutschland – eine Auseinan-*

dantesca. D'altronde si sarà già notato come del suo modello il dramma di Weiss mantenga non solo la struttura in canti (trentatré, però, e non trentaquattro), ma anche alcuni personaggi, con le dovute modifiche. Nonostante la drammaticità di molti degli eventi qui ricordati o rappresentati, Weiss opta per un rifacimento giocoso, che verrebbe da chiamare travestimento:³⁷ il suo sapore circense ricorderà a qualcuno certe scene del *Marat/Sade*, cui il dramma è molto vicino anche per l'espedito del teatro nel teatro. A guidare i giochi è infatti il "Capo", una sorta di capocomico infernale che assume diversi sembianti nel corso dell'azione e che, come logica impone fin dall'inizio, si rivelerà essere Satana in persona. Le figure che lo circondano, attori della sua compagnia, sono le tre fiere e altre figure, presumibilmente demoni, che come il loro direttore impersonano alcuni dei dannati danteschi. Il viaggio ultramondano di Dante è qui trasformato in un ritorno in patria dell'esule, a suo tempo perseguitato per motivi razziali: per lui, ridotto a un povero cencio, i personaggi citati mettono in scena uno spettacolo grottesco e però tremendamente serio, in cui da un lato Dante è sottoposto a prove, interrogatori, umiliazioni, dall'altro alla rievocazione scenica degli eventi passati, manipolata come detto in modo da fargli credere di essere stato colpevole quanto gli altri – il rifiuto di Dante a tale allineamento porta alla sua definitiva esclusione come paria dal consesso sociale, simboleggiata dal suo imprigionamento sotto una rete. Quando, nelle ultime battute, il "Capo" annuncia l'inizio del "prossimo giochetto" (223)³⁸ e pigia minaccioso su un bottone, Dante fa appena in tempo a dichiarare di voler abbandonare quel mondo; nessun "cammino ascoso" pare però poterlo ricondurre "nel chiaro mondo" (*If* XXXIV 134s.): il dramma si chiude, fra le risate sguaiate degli astanti,

dersetzung mit den Interpretationen von Christoph Weiß. In: «Peter-Weiss-Jahrbuch» 11 (2002), pp. 56-84, qui p. 71.

37 Seguo qui le illuminanti parole con cui Edoardo Sanguineti giustificava tale definizione per la *propria* rielaborazione giocosa della prima cantica della *Commedia*: "travestimento" è il miglior sinonimo esplicativo che io conosca per il teatro, giacché chi sta in scena sta comunque per un altro, è in 'maschera', e questo luogo finge un altrove, e questo tempo simula un diverso allora." *Notizia*, in: Edoardo Sanguineti: *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*. A cura di Niva Lorenzini. Roma: Carocci 2005, pp. 97-100, qui p. 97. Il testo, che sarebbe interessante studiare in parallelo all'*Inferno* di Weiss, uscì in prima edizione nel 1989 per i tipi genovesi di Costa & Nolan.

38 Qui, per ragioni di rima e per la necessaria disambiguazione che la traduzione porta con sé, si perde il significato di "spettacolo" e di "esecuzione" che il termine tedesco *Spiel* ha assieme a quello di "gioco".

con l'improvviso calare delle tenebre e con un'esplosione – forse Satana ha azionato una bomba atomica.

Il contrasto, fortemente voluto, fra un Dante alle prese con serissimi problemi esistenziali e politici e la scanzonata crudeltà dei suoi bizzarri aguzzini non fa che acuire il carattere decisamente parodistico di questa riscrittura dell'*Inferno* e discende ancora una volta, a mio parere, dalla volontà dell'autore di farvi confluire sì personalissimi traumi e paure ma anche questioni universali ed esemplari – né allegoria né contrappasso sarebbero d'altronde più adatti allo scopo, come invece lo è l'arma del grottesco. Non credo, tuttavia, che anche la figura di Dante sia “ridimensionata fino alla caricatura”: se è vero che in certi singoli punti la “sostanza” del poema dantesco è “deformata sino alla completa parodia”, ciò non avviene a mio parere in direzione unicamente farsesca, e nemmeno funge da metodo per mettere alla berlina il poeta, e tanto meno l'uomo Dante.³⁹

Il gioco di trasformazione intertestuale avviene piuttosto a vari livelli, nel senso già esposto di un riuso assai libero della cantica infernale e in piena armonia con l'idea di leggere Dante “al contrario”, espressa nei testi di accompagnamento al progetto, e mira a costruire un nuovo Dante, ‘personaggio e poeta’ pienamente umano e orgogliosamente solo in un mondo, quello sì, affatto caricaturale. Vediamo alcuni esempi. Di parodia (seria) si può certamente parlare per il rovesciamento cui Weiss sottopone il motto della porta:

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'intrate (49; cfr. *If* III 1-9)

Spostato all'inizio del canto IV e trasformato da epigrafe in battuta d'apertura del coro, esso è espressamente indicato da Caronte come “lo slogan della casa” (49). Non è un caso che sia questo l'unico punto dell'intero dramma in cui lo scrittore contemporaneo opera una variazione ‘stretta’

39 Per le citazioni e per questa interpretazione si veda Dolei, *Dante come compagno di resistenza...*, nota 29, pp. 381 e 383, che conclude a proposito di *Inferno*: “Non resta dunque nulla del Dante storico, dell'orgoglioso rifiuto di tornare a Firenze se non a condizioni onorevoli? Nella sua reinterpretazione Weiss salva ben poco dell'uomo Dante.”

e distesa su più versi dell'ipotesto dantesco, ripetuta tra l'altro in forma molto simile alla penultima battuta dello stesso canto. Non solo, infatti, è questo l'inizio della finzione metateatrale (proprio qui il Capo travestito da Caronte ordina: "Si dia inizio alla messinscena", 49), ma anche, rispetto al processo di trasformazione testuale, il momento in cui il "Dante di oggi" abbandona definitivamente la lettera del suo poema medioevale, ormai inservibile in una città in cui, come Caronte gli intima alla fine del canto, "non ti serve cercare allegorie / Ciò che ti si mostra / è di per sé sufficiente" (51). Così, nel prosieguo del dramma Dante non potrà mai ricorrere all'arma spuntata della sua poesia, anzi: dopo questo bel trattamento che la società infernale ha riservato ai suoi versi 'immortali', essi torneranno a fare capolino proprio per rimarcare la loro assenza, la loro validità scaduta. Nel canto XVI, dove la lupa impersona una Medusa assai più vicina a una moderna domina sadomaso che alla Gorgone evocata nel dantesco canto IX, il poeta deve subirne le scudisciate e non può più sperare – è Virgilio cinicamente a ricordarglielo – in quell'aiuto "da ciel messo" (*If IX 85*) che nell'originale giungeva in "un fracasso d'un suon, pien di spavento" (*If IX 65*) e, mettendo in rotta le forze infernali, permetteva al pellegrino di accedere al basso inferno:

Ecco ora la senti la mancanza del messo
 d'una conoscenza sovrumana
 d'un angelo che in un fracasso d'ali arrivi ora
 a tirarti fuori da questo groviglio (117)

È d'altronde in particolare attorno alla questione della parola, e in specie della parola poetica, che la *Commedia* permane presente nel dramma di Weiss. Così, oltre a quelli citati sono numerosi i punti in cui la compagine infernale umilia Dante proprio denegando valore di verità o di eternità alla sua poesia (ciò succede specialmente rispetto alla figura di Bea / Beatrice, nei canti II e VIII). La parodia non discende dunque da un'intenzione dell'autore di discreditare il suo personaggio (al contrario, se mai, abbiamo tratti di identificazione proprio in quanto vittima di discredito) ma si configura come messa in scena della parodia con cui i membri della società infernale mirano a privare Dante della sua personalità di poeta: assieme alle torture fisiche e psicologiche, lo scrittore medioevale gettato nella contemporaneità deve subire anche una tortura 'intertestuale', quanto mai dolorosa per chi affida esplicitamente alla parola poetica la ricerca della verità.

Esempio eclatante ne è indubbiamente il canto XXIII, che riprende dal poema dantesco la figura di Capaneo, bestemmiatore della divinità condannato a bruciare nella landa infuocata del terzo girone del settimo cerchio.

Non il principe dei *Sette contro Tebe* però, “dispettoso e torto” (*If XIV 47*) personaggio di proterva grandezza, incontra il Dante moderno, bensì un assai più ipocrita funzionario della società postbellica. L’empietà della figura antica lascia qui il posto, infatti, alla scaltrezza della propaganda, la violenza contro Dio del blasfemo alla violenza del falsificatore contro la parola (poetica).

Capaneo deve aver origliato Dante mentre questi disegnava in un soliloquio utopico la sua idea di società giusta, di 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
 città
 nelle quali non devi ad ogni passo
 guardarti attorno
 in cerca di una via di fuga (155)

Spaventando il poeta, il figuro interviene nella scena, si dichiara subito entusiasmato suo amico e fa accorrere una “segretaria” perché metta a verbale le parole appena udite – non certo alla lettera, però, bensì nella sua personale manipolazione:

Ripeto io le parole di Dante
 Io Dante vedo qui in questa città
 la città della pace
 Elogio il fatto che qui si viva bene
 Solo qui ognuno può dedicarsi indisturbato al proprio lavoro
 solo qui ognuno può pascersi alla vista
 dei nostri palazzi
 rivestiti di marmo
 ricolmi d’oro
 e passeggiare amenamente nei parchi (157)

Se già Capaneo altera, impunemente e a tutto vantaggio suo e dei suoi sodali, un’ipotesi alternativa alla società esistente nella sua incondizionata affermazione e giustificazione, la successiva trasformazione delle parole ormai mercificate di Dante risuona subito dopo attraverso l’altoparlante come la definitiva perdita di senso del discorso che fu poetico, triturato e riassembleto a caso nell’imbuto sfalsante della comunicazione mediatica:

Io Dante vedo qui in questa città
 Elogio il fatto che qui si viva bene
 La città della pace
 Io Dante vedo qui in questa città
 Elogio il fatto che qui si viva bene
 La città della pace (157)

Il canto è ampiamente indicativo di come il riuso weissiano di Dante, fatti salvi singoli momenti di diretta trasformazione testuale, si ritagli una dimensione di più ampio respiro, in cui (come succede qui con Capaneo) peccati e peccatori sono riletti in una luce tutta laica e attuale, sì, ma non senza un riferimento (anche negativo, s'intende) ai loro tratti originali: come qui la bestemmia è 'attualizzata' nella manipolazione propagandistica della parola, altrove, ad esempio, la "cara e buona imagine paterna" (*If XV 83*) di Brunetto Latini si fa dolorosa e ambigua figura di maestro, e i vari Ciaccio, Filippo Argenti, Vanni Fucci e Guido da Montefeltro subiscono simili 'variazioni sul tema' – per non addentrarci nella complessa trasformazione di Virgilio o in quella odiosissima di Ulisse, il cui "ardore [...] a divenir del mondo esperto" (*If XXVI 98*) si tramuta nella cieca brama di gloria e di sangue con cui il generale incita i suoi soldati impauriti al sacrificio di sé (canto XXIX).⁴⁰

Il travestimento weissiano vive dunque della tensione fra la persistenza di un legame con l'originale e il suo stravolgimento, vuoi grottesco vuoi tragico, vuoi demitologizzante vuoi attualizzante – è questa l'unica modalità possibile, agli occhi dell'autore, per trarre frutto dal capolavoro medioevale e allo stesso tempo tenere conto dello strappo prodotto dalla *shoah*, da quelle "immagini definitive" di cui sopra leggevamo in *Punto di fuga* avere reso irrimediabilmente datate "le grandi visioni dell'arte". A guidare il processo di trasformazione, come credo dimostrino i pochi passi che ho potuto analizzare qui, è comunque la centralità di Dante 'personaggio-poeta' nel dramma. È proprio il mantenimento straniato di questo tratto distintivo del poema medioevale, anzi il suo deciso potenziamento attraverso la transmodalizzazione nel genere drammatico, per giunta con l'ulteriore espediente del teatro nel teatro, a determinare la riuscita dell'opera nel suo complesso.

40 Per una disamina precisa dei diversi passaggi attraverso i quali le figure di cui Weiss lesse nella *Commedia* acquisiscono tratti e riferimenti 'attuali' e pure, allo stesso tempo, mantengono un legame con la loro caratterizzazione dantesca si dovranno confrontare gli abbozzi e le stesure preliminari che Müllender ha pubblicato nella sua monografia (nota 33), in particolare la "stesura 0", un brogliaccio di lavoro in cui l'autore sostanzialmente si era appuntato durante lo studio della cantica infernale gli elementi danteschi passibili di riuso e trasposizione.

Dante non è qui personaggio-poeta nel pieno senso in cui lo è *nel* e *del* suo poema medioevale, evidentemente – per quanto seguendo certe suggestioni autobiografiche si potrebbe giungere a sostenere che la sovrapposizione con l'autore moderno raggiunge un livello di alta prossimità. Dante è qui, e questo soprattutto ci interessa, personaggio-poeta in quanto figura drammatica che è al contempo intellettuale della parola e, nella memoria degli altri personaggi del dramma come pure in quella di lettori e spettatori, autore dell'«altro» *Inferno* – abbiamo visto quanto il carico intertestuale della sua opera emerga dolorosamente nel corso degli accadimenti scenici, e quanto in generale il suo ruolo di “cercaverità” in un mondo di obnubilamento e manipolazione lo esponga al ludibrio, all'umiliazione, alla tortura.

Inferno di Weiss è in questo senso pienamente un *Dichterdrama* – un dramma che ha *un* poeta e la sua poesia come protagonisti e che con ciò, quasi automaticamente, diventa un dramma *sul* poeta, *sulla* poesia – e assieme, è inevitabile, una dramma su *quell'* autore e sulla *sua* idea di poesia. Weiss opera però all'interno di questo genere, che vanta nella letteratura tedesca precedenti illustri, una brusca quanto necessaria virata. Non solo trasporta il poeta medioevale nella propria contemporaneità – non è questo certo l'unico caso – ma sceglie esplicitamente di porre il poeta che era riuscito, pur con le continue ammissioni d'inadeguatezza, a dire ‘il suo’ indicibile a confronto con il ‘vero’ fallimento della parola nel magma indistricabile del dopo-Auschwitz. In questo modo, *mettendo in scena* nella figura altamente tragica del Dante personaggio-poeta la contraddizione insita nel cuore dell'associazione fra *Inferno* e *shoah*, il suo dramma combina senza annullarle diverse prospettive – quella autobiografica e quella politica, quella intertestuale e quella estetica.

Il risultato è un testo di notevole complessità strutturale e assieme, credo, sapientemente costruito in vista di una realizzazione teatrale: lo suggeriscono la riuscita compresenza di tragico e di grottesco, lo straniamento prodotto dal Dante catapultato nella contemporaneità, il gioco di citazione e stravolgimento e la scottante attualità di molte delle torture fisiche, psicologiche e testuali che il “cercaverità” subisce nel corso del dramma. In Germania *Inferno* ha conosciuto prima una trasposizione in libretto per il teatro musicale e, solo di recente, una prima rappresentazione, che ha riscosso notevole successo.⁴¹ Mi auguro che l'edizione che qui presento

41 L'opera lirica di Johannes Kalitzke si basa su una versione ridotta del testo drammatico di Weiss e ha avuto la sua prima rappresentazione per la regia di David Mouchtar-Samorai l'11 giugno del 2005 a Brema (Theater am Goetheplatz). La

possa costituire lo spunto per una messa in scena italiana e credo che il nostro pubblico saprebbe apprezzare questa versione dolorosamente laica del 'buon padre Dante'.

Milano / Berlino, agosto 2008

prima assoluta per teatro di prosa è stata diretta da Thomas Krupa il 26 gennaio 2008 a Karlsruhe (Badisches Staatsschauspiel); per informazioni e per una rassegna critica sui due spettacoli rimando al sito della Internationale Peter-Weiss-Gesellschaft, che aggiorna anche gli interessati su tutto quello che concerne l'autore (<http://www.peterweiss.org>, ultima consultazione 31 luglio 2008).