

# Rovesciando Dante. L'*Inferno* secondo Peter Weiss

ELENA BELLAVIA\*

## Abstract:

This essay is dedicated to the reception and reuse of Dante's *Divina Commedia* in the work *Inferno* by writer and playwright Peter Weiss. Dante's supernatural journey becomes the return home of the exiled poet who, thrown into the contemporary world of manipulation and darkness, is exposed to ridicule, humiliation and torture. The land to which 'Dante' returns is the Federal Republic of Germany in the early 1960s: a period in which West Germany began a literary reflection on the Third Reich and felt the need to analyse this period in light of the continuing influence of fascist structures in politics and economics.

## Keywords:

Auschwitz, Peter Weiss, exile, Nazi-Fascism

## 1. Introduzione

Nella primavera del 1945 – osserva Castellari<sup>1</sup> – Peter Weiss assiste a «visioni di paesaggi apocalittici» su Auschwitz, da lui vissute come la rappresentazione del «punto finale del corso di eventi» nel quale era 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 avvilito, nei loro cenciosi panni rigati. [...] Tutto era stato polverizzato, e non era più concepibile che

\* Dipartimento di Scienze Politiche, Sapienza – Università degli Studi di Roma

1 M. Castellari, *L'inferno della verità. Gli ipertesti danteschi di Peter Weiss e i loro archetipi visuali*, in «Elephant & Castle. Laboratorio dell'immaginario», 2, 2010, pp. 5-25: p. 9. Per C. Miglio (*Dante dopo Auschwitz: l'Inferno di Peter Weiss*, in «Critica del testo», XIV, 2011, pp. 293-315), Castellari è lo studioso che ha avuto il merito di tradurre e introdurre il Dante di Weiss in Italia.

si cercassero nuovi termini di paragone, nuovi punti di riferimento davanti a quelle immagini definitive<sup>2</sup>.

In questa testimonianza, contenuta nel romanzo autobiografico *Fluchtpunkt (Punto di fuga)* del 1962, emergono diversi elementi che contraddistinguono l'opera di Weiss dopo Auschwitz: il complesso di colpa per essere sfuggito allo sterminio, il senso d'indicibilità e irrapresentabilità di tali orrori<sup>3</sup>, il rovesciamento di ogni valore umano. Il passo – nota Castellari – coglie quella svolta nella «modalità percettiva», inizialmente avvertita quale punto di non ritorno: Peter Weiss, condannato non tanto a essere testimone quanto spettatore di quell'evento, sa che da quel momento in poi «ogni visione avrà questa immagine di sfondo, e [...] dovrà fare i conti con il 'non c'erano più parole'»<sup>4</sup>.

Nella visione di quest'abisso dell'umano, qualche anno dopo, Weiss avrebbe visto, nel suo celebre dramma teatrale *Die Ermittlung (L'istruttoria)*<sup>5</sup>:

il campo di concentramento universale” di altri sfruttamenti, persecuzioni, stermini [...]. Quello che sembra un “regno delle ombre” [...] si rivela invece essere “un mondo dove vivevano uomini. Un mondo che era stato costruito da uomini” [...]. Le canoniche figurazioni dell'infernale e dell'oltretombale, già in questo passaggio legate alla tradizione letteraria, hanno perso validità<sup>6</sup>.

2 P. Weiss, *Fluchtpunkt*. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1962, p. 135ss; la citazione in M. Castellari, *Dei molti inferni. La shoah, Dante e Peter Weiss*, in P. Weiss, *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, edizione bilingue, a cura di M. Castellari. Mimesis, Milano 2008, pp. 237-261: p. 245.

3 È opportuno ricordare che la questione della poesia «dopo Auschwitz» e della sua legittimità estetica ed etica venne aperta dal filosofo e sociologo Th.W. Adorno: al «1949 risale la stesura del saggio *Kulturkritik und Gesellschaft [Critica della cultura e società]* che conteneva la celebre tesi sulla poesia «dopo Auschwitz» (P. Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Giuntina, Firenze 2010, p. 24), in cui Adorno aveva dichiarato che scrivere una poesia dopo Auschwitz sarebbe equivalso a un atto di barbarie (cfr. T.W. Adorno, «*Kulturkritik und Gesellschaft*», *Festschrift zu Leopold von Wieses 75. Geburtstag*, 1951). Una frase discussa che, diventata presto una sorta di aforisma, esprimeva anche il dubbio rispetto alla capacità di misurarsi con lo sterminio attraverso il pensiero critico: Auschwitz sembrava segnare una frattura sul piano dell'identità e della soggettività umana.

4 M. Castellari, *L'inferno della verità*, cit., p. 10.

5 Dramma sul processo di Francoforte contro i criminali di Auschwitz a cui Weiss giunse nel 1965, dopo diversi tentativi di parlare della Shoah. L'opera oratorio fu portata in scena con eccezionale risonanza il 19 ottobre 1965. La genesi ha inizio all'interno del progetto *Divina Commedia* (manoscritto DC), rimasto incompiuto, che prevedeva l'attualizzazione della *Commedia* di Dante in età contemporanea. Il dramma (DC) in 33 canti, redatto fra il 1963 e il 1969, è stato edito postumo nel 2003. A dare origine all'opera *L'istruttoria* è la riscrittura del *Paradiso*: «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 merito» (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» (M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., p. 249). Nell'*Inferno* di Weiss sono ospitati tutti quelli che secondo il poeta trecentesco erano condannati a una pena infinita, e invece oggi sono qui tra noi e compiono i loro misfatti, reggendo impuniti «le fila del potere» (*ibidem*). Il *Purgatorio* «doveva essere 'la terra del dubbio, dell'errore, dei tentativi / falliti, la terra dell'irrisolutezza e dell'eterno conflitto'». Un *Purgatorio*, mai scritto ma solo immaginato come luogo del dubbio radicale, innanzitutto su se stessi.

6 M. Castellari, *L'inferno della verità*, cit., pp. 10-12.

Di fronte a un orrore inappellabile, ogni fenomeno, ogni categoria di ciò che era sempre stato considerato umano, appaiono disintegrati; e davanti allo spettatore ammutolito, sembrano decadere non solo «le categorie morali di redenzione e dannazione», ma il valore stesso di ogni estetica tradizionale<sup>7</sup>.

Eppure, dopo un primo momento in cui predomina il sentimento della «irrepresentabilità costitutiva dell'evento»<sup>8</sup>, la Shoah, anche in Peter Weiss, da evento storico, comincia gradualmente a diventare pensabile in quanto soggetto di produzione artistica contemporanea. Un cambio di prospettiva che avviene verso la fine degli anni '60, quando – dopo il processo svoltosi a Francoforte sul Meno tra il 1963 e il 1965 nei confronti di ventidue imputati accusati dei crimini commessi a Auschwitz<sup>9</sup> e, soprattutto, dopo il processo Eichmann a Gerusalemme<sup>10</sup> – i testimoni hanno cominciato a raccontare.

Questa nuova sensibilità collettiva nei confronti della testimonianza è captata anche da Weiss, il quale, nella sua scrittura, «ripartirà [...] da Dante, dall'archetipo letterario [...] dei giusti cerchi della dannazione e cieli della redenzione»<sup>11</sup>.

## 2. Perché la *Divina Commedia*?

Diverse e di diversa natura, le ragioni che motivano il ricorso di Weiss a Dante per uscire dal silenzio del «dopo Auschwitz».

A livello storico, esiste – come riporta De Angelis<sup>12</sup> – un'affinità biografica: anche Weiss fu costretto a lasciare Berlino, pressata dalle leggi razziali, nel 1935. Lo scrittore, di origine ebraico-tedesca, che già aveva vissuto un'infanzia all'insegna degli

7 Ivi, p. 6.

8 A. Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria e spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2010, p. 19.

9 Si tratta del primo processo che si tenne di fronte a una corte tedesca per i crimini dell'olocausto. Al processo assiste anche Weiss nel 1964 accanto a Hannah Arendt come ricorda C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 300.

10 Il processo al criminale nazista Eichmann, che si svolse a Gerusalemme tra l'aprile e il dicembre del 1961, fu il primo processo contro gerarchi nazisti per crimini contro l'umanità a svolgersi in Israele, e il primo in cui testimoniarono numerosi sopravvissuti (A. Minuz, *La Shoah e la cultura visuale*, cit., p. 30). Il processo è noto per essere il più famoso processo dei principali criminali di guerra a carattere internazionale: fu trasmesso in tv, rappresentando un autentico evento mediatico anche perché «fu il primo processo ripreso in diretta dalle televisioni di tutto il mondo». (*ibidem*). (Su questo, cfr. anche il film del 2016: *The Eichmann Show. Il processo del secolo*). Il resoconto di Hannah Arendt, inviata al processo come giornalista, costituirà l'impulso del suo celebre libro *La banalità del male*, pubblicato nel 1963. Il processo iniziò l'11 aprile del 1961 e durò 4 mesi; il 31 maggio 1962 Eichmann fu giustiziato. In questa sede va ricordato un secondo gruppo di processi definiti "inferiori" rispetto al processo Eichmann: i "processi secondari di Norimberga", dal 20 novembre 1945 al 1° ottobre 1946, tra cui il "processo ai dottori" (come quello ai medici criminali del programma di eugenetica *Aktion T4*), e nel 1947 il processo noto come "primo processo di Auschwitz", contro altri quaranta responsabili e sorveglianti del Lager, che si tenne in Polonia, a Cracovia.

11 M. Castellari, *L'inferno della verità*, cit., p. 12. Cfr. nota 3: progetto *Divina Commedia* (manoscritto DC).

12 E. De Angelis, *Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale*, De Donato, Bari 1971, p. 124.

spostamenti<sup>13</sup>, si trova così a dover migrare da un luogo all'altro: prima a Londra, poi a Praga e infine in Svezia nel 1939, dove prenderà la cittadinanza. Il tema dell'esilio è quindi uno dei motivi che spingono Weiss a utilizzare la *Divina Commedia* di Dante come riflesso della propria biografia.

Evidentemente legato al motivo dell'esilio, è il tema della ricerca linguistica: entrambi, Dante e Weiss, si scontrarono con la «questione dell'indicibilità», subendo – osserva De Angelis – l'impotenza della lingua di fronte a eventi che vanno oltre le capacità dell'umana comprensione. Già nei suoi due romanzi autobiografici, il già citato *Punto di fuga* del 1962, e il precedente *Congedo dai genitori* (*Abschied von den Eltern*) del 1961, Weiss inizia a «riflettere sulla lingua, mostrando il doppio shock subito»: l'essersi reso conto di non possedere più una lingua materna e il doverla apprendere di nuovo<sup>14</sup>.

Non è un caso che – nota Miglio<sup>15</sup> – il recupero della scrittura in Weiss sia segnato dal ritorno a Berlino nel 1947 e che coincida con il recupero della propria madrelingua: il tedesco. Dopo la guerra, «il rientro dell'esule [...] 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»<sup>16</sup>:

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>17</sup>.

Quest'angosciante senso di straniamento richiama lo stesso scioccante silenzio descritto nel passo del romanzo *Punto di fuga* citato all'inizio del presente contributo: di fronte all'indicibilità di un'ecatombe collettiva, il rimpatrio si rivela impossibile<sup>18</sup>. E ogni tentativo di riavvicinamento a quella che un tempo era la propria *Heimat* rivela il suo fallimento, esaurendosi in un sentimento doloroso fatto di assenza e alienazione. Un'estraneità complessa, che invade molteplici dimensioni: affettive, esistenziali, sociali, politiche, culturali, e in cui nemmeno la lingua permette di riconciliarsi con la propria cultura: perché nell'«inconscio linguistico» della Germania lo scrittore vede i segni del nazismo.

Il punto di vista di Weiss:

13 Peter Weiss nacque nel 1916 a Nowawes nei pressi di Berlino, da madre svizzero-tedesca e padre ebreo ungherese convertitosi al cristianesimo. Nel 1934 emigrò in Inghilterra con la famiglia, nel 1936 tornò in Cecoslovacchia e s'iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Praga. Questi continui trasferimenti sono all'origine del senso di alienazione e sradicamento, di cui Weiss avrebbe poi sofferto per tutta la vita, come segnala M. Mantovani (a cura di), *Hermann Hesse-Peter Weiss. Stigmatissimo Signor Mago. Corrispondenza 1937-1962*, Armando Dadò editore, Locarno 2019, p. 6.

14 Cfr. Silvia Scialanca in: <https://it.scribd.com/document/334158075/Il-Progetto-Divina-Commedia-Di-Peter-Weiss> [8.02.2026].

15 C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 294.

16 Ibidem.

17 L'occasione esterna per il rientro di Weiss nella città natale è l'invito da parte dell'Accademia delle Scienze.

18 Cfr. C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, p. 299.

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>19</sup>.

Di fronte a un evento catastrofico, in cui tutte le categorie morali sono state rovesciate, e di fronte all'inquietante rimozione collettiva a cui lo scrittore assiste<sup>20</sup>, Weiss compie un ulteriore rovesciamento: lasciare decadere anche le categorie di redenzione e dannazione<sup>21</sup>; sicché il male, nell'*Inferno* progettato da Weiss<sup>22</sup>, non è più un male «assoluto e metafisico ma grottesco, esibito come bene, pace, amore da una propaganda onnipotente, buffonesca, cialtrona e violenta»<sup>23</sup>. E questo perché Weiss, scrive Castellari:

sostanzialmente ribalta l'ordine di matrice teologica della Commedia, elimina la dimensione ultramondana e trasferisce la divisione in tre regni sulla terra. In assenza, hic et nunc, di ogni giustizia divina che premi i giusti, redima i penitenti e danni i peccatori, l'autore contemporaneo si mette esplicitamente nei panni di un Dante di oggi e delinea nel suo Inferno una società del supposto benessere in cui i criminali di un tempo continuano impuniti a reggere le fila di un potere basato sull'esclusione del diverso, sulla propaganda e sull'uniformazione al pensiero unico: in questo luogo-metafora della Repubblica Federale Tedesca del dopoguerra [...] torna, proprio all'inizio dei giochi scenici, un Dante malridotto ma sopravvissuto, il quale dovrà subire proprio da coloro che lo avevano perseguitato e costretto un tempo all'esilio una serie di torture, soprattutto psicologiche, sotto forma per lo più di episodi metateatrali. Nel corso di tali crudeli ludi riemergono alcuni dei traumi autobiografici [...] e trova una prima rappresentazione, nella drammaturgia weissiana, la persecuzione degli ebrei<sup>24</sup>.

19 Cit. Miglio (2011, p. 299).

20 Ricordiamo che Peter Weiss nel 1964 è presente alle sedute istruttorie del processo di Francoforte contro i criminali nazisti (cfr. nota 9). In quell'occasione egli rileva come il modo di argomentare, il linguaggio, palesasse una «totale assenza di senso di colpa» (Cfr. C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 300).

21 M. Castellari, *L'inferno della verità*, cit., p. 11.

22 Nel tentativo dello scrittore di riattualizzare il poema di Dante Alighieri (cfr. nota 9). Va detto che alla luce dei nuovi materiali scoperti, come il casuale ritrovamento del dramma *Inferno* nel 2000, la critica weissiana ha smentito la tesi che aveva visto una continuità diretta tra il progetto della Commedia e il romanzo-saggio dell'*Estetica della Resistenza* (cfr. C. Cattermole Ordóñez, *E donna mi chiamò beata e bella: Incroci danteschi tra Peter Weiss e Walter Benjamin*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», Anno 50, n. 1, 2021, pp. 343-358). In questa nuova prospettiva, a cui fa riferimento anche il presente contributo, la dimensione più strettamente politica dell'opera di Weiss viene superata, senza essere rinnegata (cfr. anche M. Castellari, *Poesia, utopia e verità. Hölderlin di Peter Weiss* in «aisthesis-rivista online del Seminario Permanente di Estetica», anno III numero 1, pp. 65-82).

23 C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 301.

24 Ivi, p. 14.

2.1. *Una svolta irreversibile*

Nell'*Inferno* di Weiss non è rappresentato il mondo dei lager, bensì la Germania del dopoguerra, la Germania federale del miracolo economico, in cui gli ex-nazisti continuano a vivere indisturbati mantenendo anche incarichi di potere, e «dove il clima di euforia collettiva impedisce la rielaborazione critica della storia recente»<sup>25</sup>.

Peter Kuon è il primo critico weissiano a vedere nel progetto *Divina Commedia* di Weiss il tentativo di un'attualizzazione dell'ipotesto<sup>26</sup>: nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* Peter Weiss avrebbe voluto mostrare la brutalità dell'ideologia nazionalsocialista e l'ipocrisia della rimozione della Repubblica Federale Tedesca, mentre nel *Paradiso* avrebbe voluto inscenare un'udienza che anticipa già l'opera *Die Ermittlung (L'istruttoria)*<sup>27</sup>. L'*Inferno* di Weiss è, scrive Cattermole Ordonez citando lo stesso Kuon:

un chiaro esempio di come gran parte dei fenomeni di ricezione produttiva dell'opera di Dante nel ventesimo secolo si articolano attorno alla tensione che si stabilisce tra i due poli dell'inattualità della *Commedia* – sia essa avvertita come distanza storica, ideologica, linguistica o formale – e dell'attualità delle circostanze biografiche ed esistenziali del suo autore [...], che diventa modello dello scrittore impegnato, con cui molti intellettuali condividono la condizione di *exul immeritus*<sup>28</sup>.

Come si legge in uno dei testi principali in cui si manifesta il tentativo di Weiss di avvicinarsi a Dante, *Gespräch über Dante (Conversazione su Dante)*<sup>29</sup>, al problema dell'indicibilità, che nel tempo sembra essersi ridotto a una questione di «impotenza linguistica», Weiss, sull'esempio del Sommo Poeta, sembra ora voler reagire, come si evince da alcune annotazioni dell'aprile 1964 contenute nella *Conversazione su Dante*:

Es hieß ja lange, es sei diesen Dingen mit Worten nicht beizukommen. Diese 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

25 C. Cattermole Ordóñez, *Virgilio e la strumentalizzazione della ragione nell'Inferno di Peter Weiss*, in «Dante e l'arte» I, 2014, pp. 139-156: p. 142.

26 J. Wöhl, *Intertextualität und Gedächtnisstiftung. Die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini*, Peter Lang, Frankfurt/M. 1997, p. 89. P. Kuon, "lo mio maestro e 'l mio autore." *Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, *Analecta Romanica Heft 53*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M. 1993.

27 Cfr. nota 5.

28 C. Cattermole Ordóñez, *Virgilio e la strumentalizzazione della ragione*, cit., p. 140 s.; il testo di Kuon ripreso è *...dieser Portalbeilige zur abendländischen Kunst... Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen*, in «Peter Weiss Jahrbuch», 9, 1997, pp. 102-114.

29 Pubblicato nel 1965, esattamente vent'anni dopo la visione del film su Auschwitz. L'altro testo, sempre del 1965, da menzionare in questa sede, è la *Vorübung zum dreiteiligen Welttheater divina commedia (Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia)* su cui cfr. J. Wöhl, *Intertextualität und Gedächtnisstiftung*, cit.

beschrieben werden muß, so genau wie möglich. [...] Es gibt nichts, worüber es sich nicht sprechen läßt<sup>30</sup>.

Da questa riflessione, in cui l'intellettuale decide di affermare la possibilità di «dire l'indicibile» perché l'umanità non dimentichi, emergerà poi il nucleo di quell'identità politica dello scrittore, che si sarebbe poi compiutamente cristallizzata dieci anni dopo, nel 1975, nel romanzo *Ästhetik des Widerstands* (*Estetica della resistenza*). Si tratta di un monumentale saggio, scritto tra il 1975 e il 1981, in cui Weiss trasforma la biografia di un operaio tedesco nella ricostruzione del suo sviluppo intellettuale. Secondo Castellari l'opera, non ancora interamente tradotta in Italia, rappresenterebbe un «ultimo, grandioso confronto con il poeta fiorentino»<sup>31</sup>:

Dante, secondo la felice definizione di Giuseppe Dolei [...], 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'.

In questo radicale ripensamento si manifesterebbe l'«estrema fedeltà a quell'infaticabile [...] ricerca della verità che Weiss avverte come il legame più forte che lo accomuna al poeta medievale»<sup>32</sup>.

### 3. *L'Inferno nel «dopo-Auschwitz»*

L'inferno oggi per Weiss non è un *al-di-là* ma un *al-di-qua*, perché – come dichiarò lo stesso Peter Weiss in un'intervista del 29 ottobre 1964 nel suo atelier di Stoccolma – l'inferno è tra noi, un luogo dove i peccatori: «vivono fra noi in tutta comodità, in qualità di potenti e governanti»<sup>33</sup>. È un luogo dove vengono puniti gli innocenti,

30 «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». Su cui M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., p. 247.

31 M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., p. 251.

32 Ivi, p. 248.

33 L'intervista è citata da Christoph Weiß (*Postfazione* all'edizione tedesca, in P. Weiss, *Inferno*, cit., p. 265). Christoph Weiß è lo studioso che ha avuto il merito di avere «estratto il dattiloscritto dall'archivio dell'autore conservato presso l'*Akademie der Künste* di Berlino» e ricostruito «la genesi del dramma all'interno del progetto *Divina Commedia* e il suo legame a doppio filo con l'Istruttoria» (M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., p. 7). Egli osserva che Peter 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» (*ibidem*). *Inferno* fu poi pubblicato postumo nel 2003. Il dramma può essere letto, come fa Christoph Weiß, in senso 'autobiografico' (p. 253): molti segnali testuali spingono a vedere nel Dante reduce dall'esilio – alle prese con una società "patria" che lo accetta soltanto se si adegua agli slogan ideologici del nuovo tempo, così simili a quelli del vecchio tempo della persecuzione – una figura dell'autore. Il nodo attorno cui si snoda la proiezione dell'esperienza personale nella finzione artistica è il «senso di colpa del sopravvissuto» (*ibidem*).

anziché i criminali. E sarà in “virtù” di questo contrappasso spietato e grottesco che l'autore affermerà di voler leggere Dante al contrario: «sarà un Dante letto contrope- lo [...] come eretico»<sup>34</sup>. Un ‘Dante’ che non va «nella direzione che porta all’onnipo- tenza cosmica, a una riconciliazione, a un equilibrio mistico, ma verso il punto dove ha inizio l’incertezza, la confusione, il dubbio»<sup>35</sup>.

Il ‘Dante’ weissiano è l’esule che torna nella Germania postbellica, in cui domina «una propaganda che prosegue, sotto altra maschera, l’azione mistificatrice e distrut- tiva del nazismo»<sup>36</sup>. Nell’odierna manipolazione il presente è «avvertito come l’epoca del male impunito»<sup>37</sup>, e l’unico modo per lo scrittore di attualizzare la *Commedia* è quello di ‘rovesciarla’. Le rappresentazioni del poeta trecentesco vengono strumen- talizzate e applicate – in un’epoca in cui le visioni d’un tempo sono state annientate dalla Storia – alla realtà dei “fatti”: nell’assenza di visioni, Weiss riparte da Dante per ritrovare la facoltà di creare ‘immagini’, ma il trauma ha lasciato spazio solo per una parodia, cinica e grottesca, della *Commedia*, laddove «né allegoria né contrappasso sarebbero [...] più adatti allo scopo»<sup>38</sup>.

Il gioco di «trasformazione intertestuale» avviene ora:

a vari livelli nel senso [...] di un riuso assai libero della cantica infernale e in piena armonia con l’idea di leggere Dante “al contrario”, espressa nei testi di accompagna- mento al progetto, e mira a costruire un nuovo Dante, ‘personaggio e poeta’ piena- mente umano e orgogliosamente solo in un mondo, quello sì, affatto caricaturale<sup>39</sup>.

Rappresentare l’inferno per lo scrittore significa poter dire l’«indicibile che deve essere detto»<sup>40</sup>, corrispondendo «a un dovere, oltre che a un bisogno, di descrivere il male» di cui è testimone e di comunicarlo (Miglio *ibidem*, p. 308). Il ‘Dante’ in Weiss diventa «personaggio-poeta in quanto figura drammatica che è al contempo intellet- tuale della parola», e nel «suo ruolo di “cercaverità” in un mondo di obnubilamento e manipolazione» egli è esposto «al ludibrio, all’umiliazione, alla tortura»<sup>41</sup>.

A chiusura del presente contributo, si cita un esempio di riuso dantesco nell’*In- ferno* weissiano. Il passo citato descrive l’entrata nella “città” d’inferno. Nel riuso libero che Weiss fa dell’opera di Dante, l’entrata per la porta dell’inferno è spostata al IV canto<sup>42</sup>. La situazione è la seguente<sup>43</sup>: al termine del III canto del testo di Weiss,

34 M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., p. 12.

35 P. Weiss, *Conversazione su Dante* cit. in C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 302.

36 C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 303.

37 Ivi, p. 304.

38 M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., pp. 255 s.

39 *Ibidem*.

40 Ivi, *ibidem*, p. 247.

41 Ivi, p. 259 s.

42 Nell’originale si trova nel III canto (cfr. *Inf.* III, vv. 1-9).

43 Il contesto di partenza del dramma *Inferno* di Weiss «trova riscontro nei vari abbozzi preli- minari di Inferno: all’età di 48 anni ‘Dante’ torna nella sua città natale, che ha lasciato trent’anni prima. [...] le indicazioni temporali rimandano ai dati biografici di Weiss (nato nel 1916, emigrato nel 1934: il 1964 sarebbe in quest’ottica l’anno del ‘ritorno’ in Germania, più precisamente a Ber- lino Ovest. [...] La terra in cui ‘Dante’ ritorna e la cui società viene ora a conoscere è la Germania (Occidentale) dei primi anni Sessanta [...]», su cui C. Weiß, *Postfazione*, cit., p. 268.

Dante si sveglia (mentre il risveglio di Dante nell'originale è nel IV canto) e «prende brevemente la parola e ricorda come in un sogno i luoghi della città natale in cui aveva visto Beatrice; in tutta risposta gli arrivano però un brusco rimprovero e il consiglio di cercare un'altra donna e di smetterla di lamentarsi. Subito dopo il coro apre il canto IV indicando la via per la città»<sup>44</sup>:

4. *Gesang / Canto*<sup>45</sup>

Chor / Coro

*Hier gehts herein zur Stadt  
in der es keine Schmerzen gibt  
Hier gehts herein zu jeglicher Errungenschaft  
Hier gehts zu denen die in jedem Augenblick  
die Sieger sind  
Ihr die ihr kommt  
lasst alle Zweifel fahren*<sup>46</sup>

*Der Chef dreht sich im Sprung / und trägt jetzt einen weissen Bart*<sup>47</sup>

Charon/Caronte

*Ich bin Charon und was ihr hörtet  
war der Wahrspruch dieses Etablissements [...]  
Es geht jetzt los  
Das Spiel ist jetzt eröffnet  
Inferno heisst der Ort an dem wir sind*<sup>48</sup>

*Ich bin Portier hier und als solcher weiss ich  
in welchem Bau und welchem Herrn ich diene*<sup>49</sup>

*Wer eintritt hier der hat nichts mehr zu tun  
mit jenen die den Schritt mit uns  
nicht halten konnten  
und die gebunden liegen in Verzagtheit*<sup>50</sup>

*Der Gast der jetzt hier vor uns steht  
und der gewohnt war*

44 M. Castellari, *Dei molti inferni*, cit., p. 270.

45 Cit. in P. Weiss, *Inferno, ed. Cit.*, pp. 38 s. Le traduzioni che seguono sono tratte da qui.

46 «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».

47 «Il Capo fa un salto e gira su se stesso / ora ha una barba bianca».

48 «Io son Caronte e quel che avete udito / era lo slogan della casa / [...] Ora si comincia / Si dia inizio alla messinscena / Inferno è il nome del posto dove siamo».

49 «Io sono il portiere e in quanto tale conosco / L'edificio e il padrone che servo».

50 «Chi ha accesso qui non ha più nulla da spartire / con quelli che non sono riusciti a tenere / il nostro passo / e che giacciono in preda allo scoramento».

*umzugehen mit klassischen Begriffen  
soll hier ein neues Bild gewinnen*<sup>51</sup>

*Vergil  
erklär ihm  
was er aus unserm Türspruch lernen kann*<sup>52</sup>

*Virgilio  
Auswechselbar verschiebbar je nach Wahl zu deuten  
Ist unser Werk  
Wir greifen uns ein Ding heraus  
stülpen es um und stelln es auf den Kopf  
und schon ist es nicht wiederzuerkennen*<sup>53</sup>

*Der Dichter der einst abseits lebte als Verdammter  
und gern für seine grosse Kunst den Preis  
von Hunger und Verlausung zahlte  
steht hier bei uns inmitten des Betriebs*<sup>54</sup>

*Was anderswo als Qual bezeichnet wird  
und als Gebrechen und Verwundung gilt  
das nennen wir hier Überlegenheit  
und wer sich drauf versteht dies auszunützen  
streicht den Gewinn in barer Münze ein*<sup>55</sup>

*Charon/Caronte  
Und deine Suche nach Gefilden  
von denen du dir immer etwas Besseres erwartest  
kannst jetzt aufgeben  
denn es gibt keinen Ort  
der sich mit diesem messen könnte*<sup>56</sup>

*Chor/Coro  
Hier gehts herein zur Stadt  
in der das Leiden überwunden ist  
und jegliche Verlorenheit vergessen*

51 «L'ospite che abbiamo ora di fronte / e che era abituato / a maneggiare classiche concezioni / deve ora farsi una nuova idea».

52 «Virgilio / spiegagli / che cosa può imparare dal motto sulla nostra porta».

53 «Sostituibile differibile da interpretare a piacere / è la nostra opera / Scegliamo una cosa qualsiasi / la rivoltiamo e la capovolgiamo / e già non la si riconosce più».

54 «Il poeta che un tempo viveva in disparte come un dannato / e pagava volentieri la sua grande arte / con fame e pidocchi / qui da noi sta in piena attività».

55 «Ciò che altrove chiamano tormento / e considerano pecca e ferita / noi lo chiamiamo superiorità / e chi è furbo abbastanza da sfruttare la situazione / intasca il guadagno in moneta sonante».

56 «E ora puoi smettere / di cercar contrade / dalle quali ti aspetti sempre qualcosa di meglio / perché non c'è luogo / paragonabile a questo».

*Hier gehts herein zur Stadt  
in der es nichts mehr zu erhoffen gibt  
denn alles was in dieser Stadt besteht  
das ist vollkommen<sup>57</sup>*

*Im Hintergrund blitzschnell beleuchtet  
hüpfen und drehen sich Figuren  
klappernd schnalzend in die Hände schlagen<sup>58</sup>*

Charon/Caronte  
*Hier brauchst du nicht nach Gleichnissen zu suchen  
Was sich dir zeigt  
das ist sich selbst genug  
Sieh wie hier alles lebt und sich bewegt  
und wie hier nichts verharrt  
im Alten und Verbrauchten  
Bei uns ist jeder Augenblick  
Erneuerung<sup>59</sup>*

L'iscrizione sulla porta dell'inferno, che è stata trasformata da epigrafe in battuta del coro (cfr. nota 57), è definita da Caronte «lo slogan della casa» (cfr. nota 48). Mentre nel III Canto dell'*Inferno* del poeta trecentesco i versi riguardanti l'iscrizione sulla porta dell'inferno rimandano al tema della Giustizia divina, nella versione weissiana appaiono rovesciati, evocando una città «in cui i dannati prosperano e dominano, in cui il poeta scende a patti con la manipolazione» di una realtà «che tutto ingloba e contamina e comprende»<sup>60</sup>.

La porta dell'inferno weissiano si apre a una "città", sterile e volgare, che appare cinica e insensibile a quello che c'è di più umano; un luogo che bandisce la sofferenza e lo sconcerto, e in cui ci si muove «tra la gente che sempre / è vincente» (cfr. nota 46), escludendo chi non riesce a stare al passo. Una città in cui i poeti non hanno più niente da cercare, perché tutto sembra perfetto, possibile, raggiungibile; dove la riflessione e il dubbio non hanno motivo di essere, poiché ogni cosa è questo, e il contrario di questo.

Sarà Virgilio, su invito di Caronte, a dover spiegare a Dante il significato del motto della porta, in particolare del verso: «Lasciate ogni dubbio / voi ch'intrate» (cfr. nota 53). E lo stesso Caronte glosserà, assieme al coro, che in questa città, perfetta ed esente da dolore, la speranza non trova posto.

57 «Per me si va nella città / in cui la sofferenza è superata / e ogni smarrimento dimenticato / Per me si va in una città / in cui non c'è più nulla da sperare / perché tutto ciò che esiste in questa città / è perfetto».

58 «Sullo sfondo illuminate da rapidi lampi / saltano e ruotano figure / scalpitando schioccando le dita battendo le mani».

59 «Qui non ti serve cercare allegorie / Ciò che ti si mostra / è di per sé sufficiente / Guarda come qui tutto vive e si muove / e come qui nulla persiste / nel vecchio e nel consunto / Da noi ogni attimo è / rinnovamento».

60 C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz*, cit., p. 306.

Non è possibile in questa sede approfondire la figura di Virgilio nell'*Inferno* weisiano, basti dire – a chiusura del presente contributo – che il personaggio è caratterizzato in tutto il dramma da una certa ambiguità<sup>61</sup>:

il suo atteggiamento nei confronti di Dante oscilla fra una condiscendenza amicale e un freddo cinismo. È lui a introdurre alla situazione attuale Dante, che conosce dai tempi antecedenti all'emigrazione di quest'ultimo, e l'ambivalenza della sua figura consiste nel fatto che non ha a suo tempo abbandonato il paese ed è parte integrante della società.

A riguardo appare interessante la tesi di Cattermole Ordóñez secondo cui l'ambiguità di Virgilio sarebbe anche il «sintomo delle difficoltà di definire il ruolo che deve assumere la ragione nello scenario del dopo Auschwitz». In questo quadro, la «coincidenza [...] tra determinate attitudini del personaggio di Virgilio e il concetto di ragione strumentale» sembrerebbe non accidentale bensì risultante da «un dialogo [...] non del tutto consapevole con le riflessioni di Adorno e Horkheimer» nella *Dialektik der Aufklärung* (1947)<sup>62</sup>.

Dopo la frattura di Auschwitz, in cui la morte è apparsa nella sua insensatezza e l'uomo – quale soggetto morale e giuridico – è stato distrutto, «la costruzione razionale, giusta e strutturata in termini etici che derivano direttamente dall'intervento divino – «Giustizia mosse il mio alto fattore» (If. III 4.)», che è l'*Inferno* dantesco, sembra non poter avere più luogo. Così anche la «legge del contrappasso, che nella *Commedia* [...] regola la corrispondenza tra colpa e castigo», sembra non avere più validità nella società del dopo Auschwitz, dove i colpevoli restano «impuniti» e le vittime inascoltate»<sup>63</sup>.

Elena Bellavia  
(elena.bellavia@uniroma1.it)

61 C. Weiß, *Postfazione*, cit., p. 270.

62 C. Cattermole Ordóñez, *Virgilio e la strumentalizzazione della ragione*, cit., p. 150.

63 Ivi, p. 141.