

Artin Bassiri Tabrizi
Università di Strasburgo (ACCRA)
artin.bassiri-tabrizi2@etu.unistra.fr

DI ALCUNI ELEMENTI DELL'ESTETICA DELLA RESISTENZA DI PETER WEISS

Abstract: *Il seguente articolo si propone di analizzare alcuni momenti significativi della trilogia weissiana, l'Estetica della Resistenza, l'opera che completa e ne concretizza gli ideali poetici di Peter Weiss. In particolare, l'articolo tenta di decifrare l'ideale poetico ed estetico insito nella scrittura weissiana, in che modo essa si relazioni al contesto e, infine, in quale forma sia posta la relazione tra opera e artista.*

Parole chiave: *Peter Weiss, Blanchot, disastro, guerra, immagine.*

Abstract: *The following article aims to analyze some significant moments of the Weissian trilogy, The Aesthetics of Resistance, the work that completes and concretizes the poetic ideals of Peter Weiss. In particular, the article attempts to decipher the poetic and aesthetic ideal inherent in Weissian writing, how it relates to the context and, finally, in what form the relationship between work and artist is placed.*

Keywords: *Peter Weiss, Blanchot, Disaster, War, Image.*



[Peter Weiss, Das große Welttheater (Il grande teatro del mondo), 1937]

1. Scrivere è una forma di lotta, di resistenza¹. Ci chiediamo sempre quali siano “gli effetti” dei libri – delle opere in generale – perché ci si aspetta che apportino dei “risultati”. Gli autori sono quindi sul banco degli imputati. Ma da chi è mossa l'accusa? Dalla società, lo spazio pubblico. Lo scrittore non ha mai potuto sottrarsi a questo pregiudizio: vale a dire, al fatto di condurre una vita privilegiata, al riparo dal mondo. Nonostante ciò, questo biasimo dopo le riflessioni di Maurice Blanchot e di Roland Barthes (ma l'*Albatros* di Baudelaire non incarnava già pienamente l'insolubile posizione del letterato moderno?) è difficilmente accettabile. Chi scrive è infatti esposto a una minaccia più grande di quel che possa risultare dall'esterno. Ne *Il libro a venire* Blanchot scrive, a questo proposito:

L'opera esige questo, che l'uomo che la scrive si sacrifichi per essa, diventi altro, non un altro – non, mentre era in vita, lo scrittore con i suoi doveri, le sue soddisfazioni e i suoi interessi, ma piuttosto diventi nessuno, il vuoto e luogo vivo dove risuona il richiamo dell'opera².

Questo sacrificio è destinato allo scrittore stesso. Non è semplice stabilire il punto di rottura nella forma romanzo; se secondo Barthes³ è con Flaubert che si instaura una separazione abbastanza netta, per quanto riguarda il passaggio alla forma novecentesca è difficile individuare il momento preciso in cui il romanzo e la narrazione si sconvolgono fino ad arrivare alla forma “perversa” di Beckett o di Joyce. Certamente, le opere di questi autori rappresentano momenti in cui tacere è impossibile e la scrittura diviene l'unica resistenza possibile.

Dello scrittore e drammaturgo Peter Weiss (1916–1982), sono conosciuti ed eseguiti costantemente in tutto il mondo i lavori teatrali *Marat-Sade* o *L'Istruttoria*; di seguito, è anche apprezzata e tradotta la produzione narrativa che vede in *Congedo dai genitori* (1961) e *Punto di fuga* (1962) i suoi vertici. L'attenzione delle ricerche si spinge tuttavia a fatica sino al capolavoro dell'intera produzione weissiana, *L'Estetica della Resistenza*, l'opera alla quale ha dedicato più di dieci anni di lavoro, una trilogia pubblicata tra il 1972 e il 1981. Se questo lavoro resta in penombra, rimangono totalmente al margine le attività di regista e di pittore,

¹ «Combatti scrivendo! Mostra che combatti! Realismo vigoroso! La realtà è già dalla tua parte, mettili tu dalla sua! Lascia parlare la vita! Non farle violenza! Sappi che i borghesi non le permettono di parlare! Tu però puoi farlo. Devi farlo. Scegliti i punti in cui la realtà viene eli. minata falsificandola, mettendola da parte, imbellettandola. Raschia via il belletto! Contraddici invece di fare monologhi! Suscita la contraddizione! I tuoi argomenti sono l'uomo che vive, che è soggetto ed oggetto dell'agire e la sua vita quale essa è veramente. Sii impavido, è la verità che è in gioco! [...] Non sei il solo a combattere, anche il lettore combatterà al tuo fianco, se tu lo infiammerai alla lotta. Non sei il solo a trovare soluzioni, anch'egli ne troverà». Bertolt Brecht, *Über Realismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982, p. 128. Dove non è indicata esplicitamente la fonte italiana, la traduzione è di Artin Bassiri Tabrizi.

² Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 316.

³ Cfr. Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953, pp. 10–12.

che hanno tuttavia segnato in maniera decisiva il pensiero e la poetica di Weiss. Il nostro obiettivo è, in questa sede, di investigare quest'alterità, questa "anomalia" che compone *L'Estetica della Resistenza*, alla luce della dimensione immaginale e figurativa dell'opera di Weiss. Per fare ciò, ci appoggeremo sui testi di Blanchot e di Adorno, che impongono la cornice concettuale perfetta.

L'Estetica della Resistenza è, essenzialmente, una storia del movimento operaio dalla Repubblica di Weimar alla caduta del Terzo Reich. Il testo celebra il coraggio del gruppo di resistenza "Rote Kapelle" che ha combattuto contro il regime di Hitler, prima che i suoi membri venissero giustiziati. La storia è raccontata inizialmente da tre personaggi, Coppi, Heilmann e il narratore stesso (una proiezione di Weiss). Si tratta di un'autobiografia immaginaria, che mescola tratti reali a momenti che non trovano corrispondenza nella vita di Weiss. La peculiarità di questo romanzo, come vedremo, è il ruolo che assume l'opera d'arte e, infine, quello della scrittura.

La bibliografia relativa a *L'Estetica della Resistenza* è ancora oggi insufficiente⁴, e quella che esiste è quasi interamente pubblicata soltanto in lingua tedesca. Persino le vicende editoriali del testo ne rivelano una strana sorte: l'edizione americana del 2005, con un'introduzione di Frederic Jameson, non è mai andata oltre il primo volume. Lo stesso Weiss aveva già avuto difficoltà con il suo editore della Germania occidentale, Suhrkamp, che aveva criticato aspramente soprattutto il terzo volume, sostenendo che il tedesco dell'autore era troppo svedese⁵. Solo in occasione del centenario della nascita di Weiss Suhrkamp ha incorporato finalmente le correzioni volute dall'autore in un'edizione «definitiva», adottando l'impaginazione continua presente nel manoscritto originale.

Nel generale tepore della critica rispetto all'*Estetica*, svetta la luce di Winfried Georg Sebald, che ha infatti dedicato, in *Luftkrieg und Literatur*⁶, un capitolo a Weiss intitolato *Il rimorso del cuore. Memoria e crudeltà nell'opera di Peter Weiss*. Il testo di Sebald, che costituisce la trascrizione e la revisione di lezioni tenute all'Università di Zurigo nel 1997, nasce dall'esigenza dell'autore di investigare la maniera in cui la cultura tedesca "si" è raccontata il momento di più estrema umiliazione nazionale: i bombardamenti subiti nell'ultimo anno di guerra (1946). L'urgenza di

⁴ Per citare i principali articoli dedicati alla trilogia: D. G. Bond, «Aesthetics and politics: Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* as a chronicle of horror», in *Journal of European Studies*, XIX (1989), pp. 223–244; G. Friedrich, «Auf der Suche nach Herakles: Zu Peter Weiss' Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*», in *Monatshefte*, 77–2 (Summer, 1985), pp. 171–180. Per quanto riguarda i testi, i due studi più importanti sono: Jost Müller, *Literatur und Politik bei Peter Weiss Die Ästhetik des Widerstands und die Krise des Marxismus*, Springer, Wiesbaden, 1991; Christian Bommert, *Peter Weiss Und Der Surrealismus: Poetische Verfahrensweisen in Der Ästhetik Des Widerstands: Poetische Verfahrensweisen*, Springer, Wiesbaden, 1991.

⁵ Come ricordiamo in seguito, l'autore si era trasferito nel 1939 a Stoccolma di seguito alle Leggi Razziali.

⁶ Winfried Georg Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 1999. Nell'edizione italiana, *Storia naturale della distruzione* (Adelphi, Milano, 2004) manca, inespiegabilmente, il capitolo dedicato a Weiss.

Sebald è prendere in disamina il modo in cui si sia istillato nella scrittura un certo atteggiamento retorico, segno non solo della volontà di ingannare il lettore ma di falsificare in qualche modo la stessa memoria culturale tedesca. La scrittura del disastro mette in scena una vera poetica, come aveva individuato Blanchot; è alla possibilità di una tale poetica che Sebald si interessa, non più tuttavia, come in Blanchot, di una poetica del frammento, ma di una prosa del disastro.

Sebald dedica a Weiss l'ultimo ritratto, quasi a significare un punto di arrivo. Questo omaggio è la manifestazione di una grande affinità tra i due scrittori: la scrittura deve infatti, per entrambi, salvare la memoria, lottare contro l'oblio. Le parole di Sebald sono certamente rivelatorie:

Nell'*Estetica della Resistenza*, quest'opera romanzesca di mille pagine in cui si incammina un uomo che ha già più di cinquant'anni, intraprende questo pellegrinaggio, accompagnato dal *pavor nocturnus* e carico di enorme zavorra ideologica, attraverso lo scempio accumulato dalla nostra cultura e dalla nostra storia, questo *magnum opus* non può essere inteso solo come l'espressione – quasi programmatica – di un effimero desiderio di riscatto, ma anche così della volontà di ritrovarsi alla fine dei tempi dalla parte delle vittime⁷.

Questa funzione della memoria in Weiss è, secondo Sebald, di matrice nietzschiana⁸: implica l'evocazione di un evento che *wehtut*, che fa male. D'altronde, ciò che rileva Sebald nei ritratti precedenti a quello dedicato a Weiss è la mancanza di un'adeguata corrispondenza tra storia e narrazione, l'utilizzo di una "memoria astratta" e di un carattere retorico fittizio, come nel caso dello scrittore Alfred Andersch. La narrazione weissiana si forgia, al contrario, attraverso questo uso della memoria non come puro richiamo critico capace solamente di denotare l'esistenza passata di un fatto. La sfida qui è capire cosa comporta la scrittura del disastro, qual è cioè il prezzo che il disastro richiede. Tale prezzo è, come evidenzia lo stesso Sebald, quello di un sacrificio:

Il caso di Peter Weiss dimostra, con particolare forza, il tentativo di raggiungere l'assoluzione in un'opera eroica e autodistruttiva. [...] Registra un senso accumulato della paura e del dolore della morte, deve aver esaurito il suo autore. [...] è il punto di non ritorno, per Weiss. [...] Allo stesso modo in cui Géricault ha completato un'opera autodistruttiva nel suo studio in rue des Martyrs, come monito a quella che vedeva come una società che lavora in modo distruttivo per principio, Peter Weiss ha guadagnato un posto accanto ai martiri della Resistenza nel lungo parossismo della sua memoria⁹.

⁷ *Ivi*, p. 134.

⁸ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd V. *Zur Genealogie der Moral*, de Gruyter, Berlin/New York, 1967.

⁹ Quindi: Winfried Georg Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, cit., p. 134. Blanchot scriveva: «Non sarai tu a parlare; lascia che il disastro parli in te, sia con l'oblio che con il silenzio». Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, p. 12.

La necessità di salvare individui o fatti dall'oblio è esattamente ciò a cui mira Weiss e che anche Sebald condivide. Tuttavia, permane un solco incolmabile tra i due scrittori: l'irruzione, nei testi, delle immagini. Sebald ha infatti perseguito il genere narrativo dell'*iconotesto*, realizzando questo connubio tra fotografie e narrazione stessa che non solo ha una funzione consolidante, ma che serve anche a suscitare nei lettori sentimenti di dubbio, perché come scriveva Benjamin, le immagini possono essere interpretate in diversi modi. Tutto ciò è assente nella scrittura di Weiss che, al contrario, cerca sempre di stabilire un movimento continuo, senza interruzione. Non si tratta, tuttavia, di un'avversione all'immagine in quanto tale. Come abbiamo accennato inizialmente, Weiss era, infatti, prima ancora che scrittore, pittore e regista; ebbe l'opportunità di sperimentare a Stoccolma, dove si stabilì nel 1939¹⁰, molte soluzioni artistiche avanguardistiche. Il tema dell'immagine è quasi ossessivo nell'opera di Weiss, si potrebbe dire che la sua narrativa non è che un tentativo progressivo di fluidificare la parola attraverso la potenza immaginale – senza tuttavia la necessità di inserire fotogrammi nei suoi lavori. È già a partire dagli anni '30, quando Weiss non ha neanche trent'anni, come egli racconta in *Congedo dai genitori*, che ha inizio la sua attività da pittore. Da questo lato sarà di ispirazione la figura di Hermann Hesse, anche lui scrittore e pittore, con il quale il giovane Weiss inaugura un sodalizio che durerà fino agli anni '60, e che sarà la base di un lungo scambio epistolare¹¹. Le difficoltà che egli riscontra sono legate alle opposizioni dei suoi genitori, soprattutto della madre, che sarà d'ostacolo alla sua realizzazione. Ad ogni modo, come scrive Anna Cappellotto «la poetica dell'autore non concede di relegare la sua opera viviva in una semplice fase di acerbità nel diorama del suo percorso artistico»¹². La compenetrazione tra momenti e gesti artistici è totale. Approdato in Svezia, Weiss entra in contatto con altri giovani artisti e fonda l'Experimental Film Studio nel 1949; comincia qui la sperimentazione cinematografica. Senza commenti e senza dialoghi, i film di Weiss sono una decostruzione di ogni convenzione concernente il lavoro, la configurazione delle città, il gioco, la miseria, l'esclusione, la reclusione. Lo spettatore è lasciato in silenzio, segue la videocamera in spazi spesso angusti, deve ricostituire il suo sguardo che l'abitudine ha reso fiacco, prevedibile. Non vi sono pause, ma, anche qui come nell'*Estetica*, un movimento continuo¹³.

¹⁰ Weiss era di origine ebraiche, la fuga in Svezia gli consentì di portarsi in salvo dal regime hitleriano, assieme alla sua famiglia.

¹¹ Hermann Hesse, Peter Weiss, «*Verehrter großer Zauberer*». *Briefwechsel 1937–1962*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

¹² A. Cappellotto, «Metafore del trauma nell'iconografia di Peter Weiss», in *Forme del sacro, Elephant & Castle*, 2 (2010), pp. 5–32 (https://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/metafore-del-trauma-nell-iconografia-di-peter-weiss/33#_ftn1). Si rimanda anche alla bibliografia redatta dalla studiosa in merito agli influssi pittorici sull'opera di Weiss.

¹³ Sulla possibilità di considerare il punto di vista del narratore nell'*Estetica della resistenza* come il movimento di una macchina da presa si è espresso Bommert: Nell'«*Estetica della Resistenza*», la tecnica di montaggio, il lavoro di macchina da presa – come tale si può descrivere la modalità di percezione del mezzo narrativo – così come le sequenze (poetiche) delle immagini si riferiscono a un

2. Non è un caso che la trilogia weissiana prenda il nome di *Estetica* della resistenza. Innanzitutto, ciò che resiste è lo scrittore stesso, Peter Weiss. È, malgrado tutto, rimasto in vita¹⁴. Questo aspetto è legato alla dimensione della colpa, perché sopravvivere significa vivere *sui* morti. Calpestiamo le loro tombe. Abbiamo le loro piastrine, possiamo risalire alle cifre; ma Weiss vuole riportarli in vita, vuole fluidificare questi corpi attraverso il movimento perpetuo della prosa. Widerstands, Resistenza. Un dono inaspettato del linguaggio: la resistenza è una proprietà di tutti i corpi. È inalienabile, così come la volontà dei personaggi – i che circondano i protagonisti – di sollevarsi. Questa rivolta non corrisponde solo all'azione militare: è soprattutto una riconquista culturale. Ecco la necessità di raccontare opere immortali, di attraversare Guernica o l'altare di Pergamo attraverso gli occhi dei resistenti, che davanti a queste opere tacciono, lasciandosi invadere.



[Due fotogrammi dal film *Öyvind Fahlström*
di Weiss en 1960]

Queste immagini potrebbero incarnare la cucina di Coppi, uno dei protagonisti centrali del romanzo. Qui, come nel testo, i soggetti sono circondati da dipinti. Si ha l'impressione che i loro discorsi siano sovversivi, che stiano discutendo di una rivoluzione imminente. I volti, le sigarette, i quaderni, questo gruppo di persone che mettono al centro immagini, fotografie, riproduzioni. La loro identità è immediatamente proiettata all'esterno, come l'occhio della cinepresa mostra. Essi si riconoscono immediatamente nel luogo che abitano, nelle loro occupazioni (o disoccupazioni). Ciò che è nevralgico nell'*Estetica* è il fatto che discutere di arte non è un gesto borghese o piuttosto un lusso. Weiss intende invece una forma di soggettivazione attraverso l'arte: bisogna passare per Guernica per costituirsi

regista che, anche nei suoi lavori successivi, si orienta ancora sull'estetica del film e sulla sua affinità con i sogni. Il testo va quindi considerato come un film in via sperimentale». Per ragioni di spazio, non possiamo ampliare e approfondire questo validissimo punto di vista. Cfr. Christian Bommert, *Peter Weiss Und Der Surrealismus*, cit., pp. 140–148.

¹⁴ Come d'altronde il narratore sopravviverà ai suoi camerati.

in quanto individui. Il narratore non ha (ancora) un'identità, un volto¹⁵, non è un soggetto¹⁶. I resistenti fanno parte della «classe che non possedeva beni culturali convenzionali»¹⁷, e alle loro condizioni di vita oppongono l'acculturazione «da autodidatta». Questa scelta non è di tipo educativo, ma politico:

I termini di antichità, di Medioevo erano denominazioni per gli archivi dei teorici e cancellavano il fatto che tutto nell'arte era nuovo e attuale. In ogni momento c'era ciò che era vicino al reale e all'astratto, al rito e al fantastico, a volte si otteneva chiarezza giocando con le superfici, a volte effetti di profondità, la prospettiva centrale non va considerata come un miglioramento, ma semplicemente come un modo diverso di comunicare l'illusorio. L'utile è sempre stato una parte dell'arte così come l'intenzionale, che è strettamente controllato come lo è il salto nell'imprevisto¹⁸.

Weiss non è interessato a mostrarci lo stato “oggettivo” dell'arte, un aspetto freddo e troppo legato ai canoni critici. Al contrario, egli vuole passare attraverso gli occhi dei suoi personaggi, perché l'unica visione dell'arte che conta è quella che ha permesso all'arte stessa di sopravvivere¹⁹. Come lo afferma Adorno²⁰:

Arte non significa: evidenziare le alternative, quanto piuttosto, attraverso la loro forma, resistere al corso del mondo, che è sempre un puntare la pistola al petto delle persone²¹.

¹⁵ Il narratore stesso si definisce un «*gesichtsloser Fremdling*», uno straniero senza volto. Cfr. Peter Weiss, *Die Ästhetik der Widerstands*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2017, p. 203.

¹⁶ Sulla posizione dell'io narrante, nel romanzo di Weiss, Bommert scrive: «L'io sa interpretare i segni, ma d'altra parte non incarna un'autorità agente sovrana e intenzionale. Come se il suo sguardo avesse dovuto fare a meno di tutte le sensazioni per lungo tempo, si espone improvvisamente a una varietà sorprendente, costantemente attratto da nuove impressioni, sviluppando faticosamente immagini dai contrasti di luce e oscurità. Rileva gesti, gesti, odori e rumori come se non ci fosse alcuna conoscenza preventiva, solo la presenza immediata». Christian Bommert, *Peter Weiss Und Der Surrealismus*, cit., p. 125.

¹⁷ Peter Weiss, *Die Ästhetik der Widerstands*, cit., p. 147.

¹⁸ *Ivi*, p. 81.

¹⁹ Come ben sintetizza Olaf Berwald «Il romanzo include numerosi passaggi in cui una passione sfrenata per comprendere l'arte e il loro mondo violento è condivisa da amici che pensano attraverso dipinti e libri, nonché strategie per combattere un regime di terrore fascista. *Die Ästhetik des Widerstands* è di per sé un'illustrazione del fatto che l'analisi storica e le sperimentazioni estetiche sono in grado di ispirarsi e sostenersi reciprocamente. La comprensione dell'arte e le sue connessioni con la storia diventa quasi il «protagonista» del romanzo». Olaf Berwald, *An introduction to the Works of Peter Weiss*, Boydell & Brewer, Cambridge, 2003, p. 108.

²⁰ D'altronde, Adorno condivide alcuni elementi critici evidenziati da Sebald. Nelle sue *Noten*, infatti, Adorno evidenzia che la maggior parte della letteratura contemporanea manchi di *Spannung*, di tensione. «Arriva sull'orlo dell'indifferenza, degenera inosservata in artigianato, nel gioco della ripetizione con formule riscontrate in altri generi artistici, in un pattern di carta da parati». Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967, p. 403. Per Adorno, la ripetizione formale e vuota è il vero fallimento dell'arte. Non solo è impossibile fare poesia dopo Auschwitz, ma quindi sembra che non ci sia possibilità di riportare indietro gli eventi senza degradarli.

²¹ *Ivi*, p. 391.

È chiaro infatti che, per Weiss, l'arte deve essere approcciata moralmente, non può esimersi dal sostenere una funzione politica. Inoltre, la condizione di clandestinità dei giovani implica il tentativo di evasione, di non essere più intrappolati nel sistema. C'è quindi una forte corrispondenza tra la forma, lo stile weissiano e questa concezione estetica: un'estetica che resiste, che appartiene a chi resiste, a chi rischia tutto. La scrittura weissiana resiste essa stessa a tentativi puramente descrittivi. Sebbene l'intera narrazione possa essere pensata come una razionalizzazione, una sorta di ricostruzione razionale del passato, le contraddizioni non sono evitate dall'autore. Come scrive Berwald:

Razionalizzando desideri conflittuali e aggiungendo un imprevedibile surplus di emotività utopica alle discussioni di partito, i protagonisti non evitano di interrogarsi e trasgredire la propria identità. I dibattiti sulle strategie di resistenza non sono mai separati dalle percezioni e dalle proiezioni individuali²².

L'intero libro è costituito da un lungo dibattito sull'arte, non c'è una trama in quanto tale. Questa scrittura è quindi antidiagetica, si oppone a una lettura tradizionale²³. In tal modo, è come se Weiss invitasse il lettore a intraprendere un lavoro su se stesso, riconoscendo in ogni forma d'arte la possibilità della rivoluzione. Perciò, non è importante qui investigare la verosimiglianza, chiedersi cioè se i personaggi siano coerenti o se i fatti si siano svolti nel modo in cui sono narrati²⁴. Si tratta di un procedimento di riscrittura, che lascia al margine il concetto di obiettività. Tutti i personaggi sono posseduti dalla forza della speranza perché credono fermamente nella rivolta. Weiss qui interpreta il ruolo dello storico di cui parla Benjamin nelle sue *Tesi sul concetto di storia*²⁵. Ciò che conta, ciò che ha permesso ai resistenti di resistere è propriamente questa speranza di cui Weiss parla tante volte: «Tutto il potere che vuole mantenere il vecchio stato di cose è con i nazionalisti mentre il resto di noi ha solo la speranza che la nostra attuale inferiorità venga un giorno vendicata»²⁶.

²² Olaf Berwald, *An introduction to the Works of Peter Weiss*, cit., p. 119.

²³ Cfr. Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino, 1967, p. 39: «La sociologia dell'arte moderna non è assimilabile alla sociologia della lettura: l'avanguardia contrappone un'idea critica di letteratura all'ideologia di letteratura alimentata dal mercato».

²⁴ Come scrive Antonio Pasinato (*Invito alla lettura di Peter Weiss*, Mursia, Milano, 1980, pp. 129–130): «Questa veridicità dei materiali non ha tuttavia la funzione di dare credibilità alle figure né quella di rispecchiare il <colore locale>. Lo scrittore prescinde dalla soggettività immediata: il soggetto viene sempre inserito nel processo storico in cui giace, e nel quale agisce per finalità definite dalla lotta di classe o per i compiti derivantigli dalla militanza in un'organizzazione politica. [...] La fantasia artistica opera dunque su dati reali, verificabili. Ma in contrasto con la tradizionale norma del romanzo storico, che vuole sia fissato un volto del passato separato dal presente, Weiss non sceglie preventivamente tra contingente e universale».

²⁵ «[...] Solo lo storico ha il dono di accendere nel passato la scintilla della speranza che ne è permeata: anche i morti non saranno al sicuro dal nemico se vincerà. E questo nemico non ha smesso di vincere.» Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967, p. 695.

²⁶ P. Weiss, *Die Ästhetik der Widerstands*, cit., p. 316.

Questa speranza implica anche credere che «tutti sono stati dotati della capacità di pensare»²⁷. I lavoratori – come i protagonisti – stanno di fatto costruendosi una base culturale a cui attingere. È possibile concepire l'*Estetica* come una “enciclopedia”, un insieme di definizioni o trattazioni per i lavoratori da parte dei lavoratori stessi? Certamente, i tre volumi weissiani manifestano il desiderio di un accesso libero e anticonvenzionale alle opere d'arte. Come, del resto, è sregolata la trama: così come la narrazione si concentra sulla mitologia greca, per passare immediatamente dopo alle vicende politiche di Weimar, le tavole e i monumenti a cui si riferiscono i personaggi non seguono una successione cronologica²⁸.

3. Se esiste un “centro di gravità” nel romanzo, un punto dopo il quale si può denotare che il tono weissiano assume una tendenza più pessimistica, è senza dubbio il momento in cui il narratore analizza *Guernica* di Pablo Picasso. Per i personaggi, questo dipinto appare come una «camera delle torture»²⁹ dove tutte le componenti della violenza sono ridotte a sembianze elementari e misere. *Guernica* avrebbe dovuto rappresentare un memorandum per tutte le civiltà, eppure questo dipinto era anche «un frammento di profezia, in una luce cruda, e mentre la lampadina sul soffitto con il suo filo ritorto stava per spegnersi presto, l'altra luce della coscienza, della conoscenza»³⁰. Così, come le altre opere d'arte che attraversano le pagine dell'*Estetica*, anche *Guernica* trapassa i personaggi, li perfora e li inonda. In tal senso, Berwald centra la questione quando afferma che il termine *Estetica* «non denota solo la teoria della bellezza nell'arte e nella natura, ma anche una critica della percezione sensoriale, dell'elaborazione cognitiva e dell'immaginazione umana»³¹.

²⁷ *Ivi*, p. 343.

²⁸ È interessante ciò che Georges Poulet ha scritto di Valéry, ma è valido anche per Weiss: «[...] In entrambi i casi, invento il tempo, o meglio il mio modo di rapportarmi al tempo. Mi offro l'illusione della durata. [...] Ma al limite, all'estremo di questo movimento per cui mi libero dal passato, dal futuro, per concepirli meglio, non c'è più passato, né futuro, nient'altro che l'uguale attualità della mia intelligenza che mi circonda stesso con il vuoto», Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, t. III, Plon, Paris, 1989, p. 15.

²⁹ Peter Weiss, *Die Ästhetik der Widerstands*, cit., p. 340.

³⁰ *Ivi*, p. 341.

³¹ Olaf Berwald, *An introduction to the Works of Peter Weiss*, cit., p. 117.



[P. Weiss, Apokalypse – 1945]

Questo dipinto weissiano, datato quasi vent'anni prima della composizione del secondo volume della trilogia (dove risiede appunto l'incontro con Guernica), illumina ogni tentativo di spiegare questa parte del romanzo. È infatti evidente che la rappresentazione weissiana, sebbene si tratti dello stesso tono cromatico del quadro di Picasso, è lontana dall'atmosfera lacerante – e lacerata – di Guernica. I due dipinti provengono dalla stessa famiglia, ma nel secondo Weiss sembra ricucire le figure disseminate in Guernica. I due uomini a sinistra hanno proporzioni simili a quelle del David di Michelangelo; nel complesso, Weiss sembra ritrarre figure mitologiche piuttosto che persone comuni, che sono invece i soggetti di Picasso. Eppure, è lo spazio dietro le figure ad avere una funzione cruciale. Non c'è più alcuna prospettiva, né una dimensione fisica stabilita: tutto è confuso, disgregato. Questo campo spaziale irregolare riflette quello del romanzo, in cui il narratore si muove continuamente. Quando i personaggi entrano nella stanza dove è esposta Guernica, il ritmo della narrazione subisce un rallentamento:

In primo luogo, l'immagine che tenevamo con le mani tese a distanza risaltava in modo inquietante sullo sfondo blu-verde brillante e straordinariamente luminoso delle foglie d'arancio. Rappresentava qualcosa di completamente nuovo, senza pari. I feroci raggi di luce e ombre, membra e volti, superfici di mastodonti che si intersecano, diagonali e verticali disegnate con forza si stagliavano selvaggiamente, violentemente, contro l'opacità immobile e profonda tutt'intorno. L'aria era piena del canto metallico dei grilli [...] ³².

³² Peter Weiss, *Die Ästhetik der Widerstands*, cit., p. 424.

Ciò che colpisce i giovani personaggi è la violenza del dipinto. È come se Picasso rappresentasse gli effetti dello sguardo di Medusa³³. In un lampo tutto è sparito, ogni forma, tutti i contorni delle figure. La Guernica bomba come lo sguardo pietrificante, Perseo come Picasso. La guerra significò anche uno sconvolgimento totale per il linguaggio artistico – quindi queste sono le intenzioni di Picasso, cioè mostrarci che oltre agli effetti confusi dei bombardamenti anche l'artista deve “riconfigurare” il suo stile³⁴. Il dipinto prende il nome della città. Esso è cioè “cosa è successo alla città”: «Dalla città non arrivava alcun rumore. [...] Senza comprendere appieno ciò che stiamo vedendo lì, abbiamo visto ciò che stava accadendo in Spagna»³⁵.

Qui è evidente, ancora una volta, questo legame tra passato e presente, questa operazione che permette a Weiss di unificare la storia, ma anche di inserire gli artisti stessi in una tradizione mitica. Un simile processo non sfugge alla critica del narratore quando, più volte, si chiede se l'acculturazione non sia un modo per sfuggire alla realtà:

[...] e se tutta questa attività con i libri e le tavole non fosse stata alla fine un semplice volo via dai problemi pratici, travolgenti, lo stesso panico, volo sconvolto di questa corsa sul selciato lucente della pioggia, al portico a doppia anta con i montanti scolpiti, poi attraverso il cortile, all'alloggio freddo e vuoto in cima alle scale³⁶.

Ma, per chi non ha nulla, «preoccuparsi delle ricchezze del pensiero faceva parte della lotta per la sopravvivenza»³⁷. Questa trilogia definisce un tentativo – non disperato, ma nato nella disperazione – di affermare la realtà dell'arte:

I pittori, trasponendo l'evento reale nel campo dell'arte, avevano potuto costruire monumenti a certi momenti chiave della vita. Avevano trasferito un'esperienza autentica nel loro presente e noi che abbiamo visto questa cristallizzazione l'abbiamo riportata in vita. [...] Qualcosa di effimero era diventato duraturo, libero da ogni contingenza, e se questo era realistico è perché, raggiunti improvvisamente da ciò che vi si esprimeva, ci siamo commossi³⁸,

³³ L'universo greco concepisce due forme di morte, di cui quella spaventosa è propriamente simboleggiata dallo sguardo di Medusa. La gorgone è il simbolo di una morte irrimediabile. Cfr. Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, Paris, 1989.

³⁴ Seguendo quel che scrive Bommert: «Weiss ha messo in dubbio i suoi mezzi principalmente perché non sembravano adatti ad esprimere gli aspetti in continua evoluzione della vita; a differenza del cinema, la scrittura tende a solidificarsi, fissa ordini discutibili perché introvabili nella quotidianità». Christian Bommert, *Peter Weiss Und Der Surrealismus*, cit., p. 156.141

³⁵ Peter Weiss, *Die Ästhetik der Widerstands*, cit., p. 338.

³⁶ *Ivi*, p. 94.

³⁷ *Ivi*, p. 120.

³⁸ *Ivi*, p. 443.

Il flusso avvolgente della scrittura weissiana non consente al lettore di lasciare e riprendere il romanzo a proprio piacimento. Ma è anche difficile, o impossibile, raggiungere la meta se non condividiamo con Weiss l'urgenza di non dimenticare mai. Questo saggio-romanzo è innanzitutto un inno all'incompletezza: gli autori e gli artisti in esso evocati – a costituire un nuovo pantheon della cultura popolare – lo sono in quanti artisti che rivedono costantemente le loro opere. *L'Estetica della resistenza* si pone quindi, al termine del percorso poetico di Weiss, come un'operazione di scrittura dell'immagine, della sua violenza e della sua ambiguità. Infine, essa è anche un atto sacrificale, nel quale l'autore lascia parlare il disastro.

In questo breve saggio abbiamo attraversato solo alcuni degli aspetti più importanti della poetica weissiana; naturalmente, sarebbe necessario uno studio approfondito della dialettica tra procedimento pittorico/filmico e costruzione narrativa, nonché – come ci auspichiamo – la traduzione dell'*Estetica della Resistenza*.

BIBLIOGRAFIA

- Weiss, Peter, *Die Ästhetik der Widerstands*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 2017.
 Weiss, Peter, *Congedo dai genitori*, Einaudi, Torino, 1965.
 Weiss, Peter, *Punto di fuga*, Cronopio, Napoli, 2009.
 Weiss, Peter, *Notizbücher 1971–1980*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982.
 Weiss, Peter, *Der maler Peter Weiss*, Frölich & Kaufmann, Berlin, 1982.
 Berwald, Olaf, *An introduction to the Works of Peter Weiss*, Boydell & Brewer, Cambridge, 2003.
 Bommert, Christian, *Peter Weiss Und Der Surrealismus: Poetische Verfahrensweisen in Der Asthetik Des Widerstands: Poetische Verfahrensweisen*, Springer, Wiesbaden, 1991.
 Cohen, Robert, *Understanding Peter Weiss*, University of South Carolina Press, South Carolina, 1993.
 Pasinato, Antonio, *Invito alla lettura di Peter Weiss*, Mursia, Milano, 1980.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967.
 Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953.
 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1967.
 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

Douglas G. Bond, «Aesthetics and politics: Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands* as a chronicle of horror », in *Journal of European Studies*, XIX (1989), pp. 223–244.

Bertolt Brecht, *Über Realismus*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1982.

Anna Cappellotto, “Metafore del trauma nell’iconografia di Peter Weiss”, in *Forme del sacro*, *Elephant & Castle*, 2 (2010), pp. 5–32 (https://elephantandcastle.uni-bg.it/web/saggi/metafore-del-trauma-nell-iconografia-di-peter-weiss/33#_ftn1).

Gerhard Friedrich, «Auf der Suche nach Herakles: Zu Peter Weiss’ Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* », in *Monatshefte*, 77–2 (Summer, 1985), pp. 171–180.

Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964.

Guido Guglielmi, *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino, 1967.

Hermann Hesse, Peter Weiss, «*Verehrter großer Zauberer*». *Briefwechsel 1937–1962*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd V. *Zur Genealogie der Moral*, de Gruyter, Berlin/New York, 1967.

Jost Müller, *Literatur und Politik bei Peter Weiss. Die Ästhetik des Widerstands und die Krise des Marxismus*, Springer, Wiesbaden, 1991.

Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, t. III, Plon, Paris, 1989.

Winfried Georg Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 1999.

Jean-Pierre Vernant, *L’individu, la mort, l’amour*, Gallimard, Paris, 1989.

Артин Басири Табрици

О НЕКИМ ЕЛЕМЕНТИМА ЕСТЕТИКЕ ОТПОРА ПЕТЕРА ВАЈСА
(Резиме)

Рад анализира неке од најзначајнијих делова трилогије Петера Вајса *Естетика отпора*, дела које заокружује и конкретизује ауторове поетичке идеале. Посебна истраживачка пажња посвећена је одгонетању поетичких и естетичких идеала Вајсовог текста, а разматрају се питања текста и контекста, као и односа аутора и његовог дела.

Кључне речи: Петер Вајс, Бланшо, пропаст, рат, слика.

Примљено 17. октобра 2021, прихваћено за објављивање 17. новембра 2021. године.