

Poesia, utopia e verità. *Hölderlin* di Peter Weiss

Marco Castellari

*Man kann ja nicht jemanden, der die Wahrheit erschaut
hat, wahnsinnig nennen*

P. Weiss

Nelle pagine a data 10 settembre 1970 dei *Notizbücher (Quaderni d'appunti)* di Peter Weiss (1916-1982), confluite poi nel diario postumo *Rekonvaleszenz (Convalescenza)*, il drammaturgo e prosatore ebreo-tedesco-svedese sovrappone alle riflessioni di quei mesi successivi all'infarto cardiaco dell'8 giugno i ricordi di altre malattie e guarigioni, risalenti agli anni della prima adolescenza. A Brema, dove viveva dall'età di tre anni, il dodicenne soffriva secondo la «diagnosi singolarmente vaga» di «barbuti professori» di una forma di malaria e contemporaneamente «di una malattia cerebrale», scrive Weiss, «per le cui conseguenze sarei potuto cadere vittima di ottenebramento»¹. Proprio per evitare la *Umnachtung* di hölderliniana memoria, qualche tempo dopo il ragazzo fu mandato, ironia della storia, a Tubinga, dalla zia materna, e proprio nelle immediate vicinanze di quella celebre “torre” in cui Friedrich Hölderlin aveva trascorso gli ultimi quattro decenni della sua esistenza ospite del falegname Zimmer. «A quel tempo», prosegue Weiss,

Del poeta sapevo solo che aveva sofferto di una malattia mentale; tuttavia, in quella veste egli esercitava un certo fascino su di me, e io, assieme al figlio dei vicini, mi sedevo in cima all'albero del giardino e da lì gettavo il mio sguardo scrutatore nell'aggetto semicircolare della casa di Zimmer, figurandomi che da un momento all'altro il pazzo si sarebbe sporto dalla finestra e tra ghigni orribili ci avrebbe scoperti².

¹ «Damals beklopfen und behorchten mich bärtige Professoren, und ihrer eigentümlich schwebenden Diagnose war zu entnehmen, daß ich nicht nur von Malaria, sondern auch von einer Gehirnkrankheit angegriffen sei, unter deren Folgen ich der Umnachtung anheimfallen würde» (Weiss [1982a]: 820). Qui e oltre, salvo diversa indicazione, le traduzioni sono di chi scrive.

² «Ich wußte damals nichts andres über den Dichter, als daß er ein Geisteskranker gewesen, doch in dieser Eigenschaft übte er eine gewisse Anziehungskraft auf mich aus, als ich, zusammen mit einem Nachbarskind, hoch oben in einem Baum des Gartens sitzend, zum halbrunden Vorbau des

È il momento germinale, questo, e rammemorato a posteriori, di un confronto con Hölderlin che avrebbe assunto forme ben più complesse nella scrittura weissiana; eppure, già qui emergono due elementi che mai decadranno nel suo prosieguo e che sempre saranno inscindibilmente legati: il sentimento, qui ancora vago e indefinito e come vedremo contraddistinto dal patimento, di un'affinità fra sé e il poeta settecentesco, e la figurazione attualizzante, l'impossibilità di relegare quella voce inusitata a un passato concluso, la sua presenza fin dentro nell'oggi – qui ancora senza coloriture politiche. Ben più composita sarebbe divenuta la posizione di Weiss rispetto al «pazzo», ulteriori legami sarebbero emersi, letture di vario tipo avrebbero dato forma a una conoscenza meno superficiale della vita e dell'opera del poeta. Il primo e acerbo incontro, né ricercato né felice, rimase però quello, segnato dai traumi che – ulteriore ironia della storia, anche di quella personale – lo zio di Weiss, discendente di quel professor Autenrieth che aveva «curato» Hölderlin nella sua clinica, gli infliggeva con simile sicumera di produrre effetti positivi:

La «stretta osservanza» che il professore di medicina aveva comminato al poeta malato toccava anche a me sotto l'egida del suo discendente, cosa che intensificò la mia debolezza, il mio stordimento e i miei momenti di confusione. Sulla riva prospiciente del fiume, sul viale di platani dirimpetto, sulla via della scuola o della piscina, per la lezione di nuoto, mi contorcevo dal mal di stomaco, rimettevo, cadevo sulle ginocchia, venivo sollevato e portato via³.

Questa *via dolorosa*, insabbiata dagli anni e da più crudi traumi, non riemerge casualmente in quel 1970, né tale scavo memoriale è guidato *in primis* dal dato autobiografico della guarigione fisica, cui pure è palesemente legato nella scrittura degli appunti citati, bensì da una dimensione che, comunque nel segno della convalescenza, ha piuttosto a che fare con la propria identità di intellettuale, con le questioni, per il Weiss di quegli anni inscindibili, dell'arte e della politica, dell'impegno pubblico e dell'intimo rovello creativo. A smuovere la crosta del tempo era già stato, qualche mese prima, il riaffacciarsi potente di Hölderlin all'orizzonte weissiano. Aspramente deluso dalla gelida accoglienza, a est come a ovest, del suo *Trotzki im Exil (Trotskij in esilio*, prima rappresen-

Zimmerschen Hauses hinüberspähte, und mir vorstellte, der Irre würde ans Fenster treten und uns, unter schrecklichen Grimassen, entdecken» (Weiss [1982a]: 821).

³ «Die "strenge Observanz", die der Medizin-Professor über den erkrankten Dichter verhängte, kam auch mir nun unter dem Regiment seines Nachfahren zu, wodurch sich meine Schwäche, meine Benommenheit und periodische Verwirrung vertiefte. Am gegenüberliegenden Ufer des Flusses, drüben auf der Platanenallee, auf dem Weg zur Schule, oder zum Schwimmunterricht in der Badeanstalt, krümmte ich mich in Magenkrämpfen zusammen, erbrach, sank in die Knie, wurde aufgehoben und hinweggetragen» (Weiss [1982a]: 821).

tazione: Düsseldorf, Schauspielhaus, 20 gennaio 1970), Weiss si tuffa nella stesura di un dramma sul poeta settecentesco e riscopre così di «avere a che fare» con un antenato che è già palesemente, nel prosieguo degli appunti di quel settembre, un compagno di martirio:

Solo verso la fine di marzo di quest'anno, dedicandomi ai lavori preparatori per una nuova *pièce*, una *pièce* su Hölderlin, mi è tornato alla mente quel periodo, e ho preso coscienza del fatto che fin da quegli anni attorno al 1928, quando sotto l'egida del consigliere di giustizia Autenrieth fui sottoposto a singolari costrizioni e controlli e accusato di avere commesso dei furti, avevo a che fare con Hölderlin, che fu dichiarato folle dai suoi superiori⁴.

Nel «dramma in due atti» *Hölderlin*, la cui prima stesura esordì sulle scene per la regia di Peter Palitzsch (Stoccarda, Württembergisches Staatstheater, 18 settembre 1971), tali tratti d'identificazione diretta permangono sì, ma sfumano, quanto meno di primo acchito, in secondo piano rispetto alla dimensione politica, che pare almeno dal 1965 inghiottire ogni angolo della drammaturgia weissiana e indubbiamente racchiude, per come è concepita dall'autore, anche la questione autobiografica se essa è riferita alla sfera pubblica dell'«autore nel mondo diviso»⁵. Produzione, realizzazione scenica e ricezione presso pubblico e critica non si muovono da tale centralità della politica anche rispetto alla *Neufassung*, quella «nuova stesura» meno manichea nella rappresentazione dei comprimari del poeta svevo e arricchita di alcuni intermezzi che è esito in realtà, come studi filologicamente accorti hanno ampiamente mostrato, di una serie di plurime stratificazioni di varianti di differenti origine e funzione⁶.

⁴ «Erst als ich mich, Ende März dieses Jahres, mit den Vorarbeiten zu einem neuen Stück, einem Stück über Hölderlin, beschäftigte, kam mir diese Zeit in den Sinn, und es wurde mir bewußt, daß ich seit jener Periode, um 1928, als ich unter der Obhut des Gerichtsrats Autenrieth merkwürdigen Zwängen und Überwachungen ausgesetzt und auf undurchsichtige Weise beschuldigt worden war, Diebstähle begangen zu haben, in einer Beziehung zu Hölderlin stand, den seine Übermänner zum Wahnsinnigen erklärten» (Weiss [1982a]: 822). Si è voluta qui rendere con l'espressione «avere a che fare con Hölderlin» la locuzione «in einer Beziehung zu Hölderlin stehen» per segnalare la valenza plurima del «legame», della «relazione» qui evocata.

⁵ Vedi *infra*, nota 9.

⁶ La seconda versione fu ultimata nell'aprile del 1972 e rappresentata a quanto mi risulta per la prima volta il 16 settembre 1972 (Brema, Theater der Freien). L'edizione di Suhrkamp che utilizzo in questo mio lavoro, pur riportando il testo della *Neufassung* che è anche alla base della traduzione italiana presso Einaudi del 1973, indica comunque il 1971 come anno della prima edizione e come tale viene perciò citata (cfr. Weiss [1971] e Weiss [1973]). Su edizioni e varianti si vedano, fra i lavori pubblicati, in particolare Neumann (1994) e Neumann (1999), dove si giunge a sostenere una maggiore efficacia della prima versione rispetto alla rielaborazione, talvolta detta a torto anche «di Rostock» perché erroneamente identificata con la versione portata sulle scene nella

Se è vero dunque che fin dalle prime recensioni al dramma, tendenzialmente poco favorevoli, e in seguito nelle indagini critiche specifiche e in ricostruzioni complessive, *Hölderlin*, certamente non fra le opere di Weiss più e meglio studiate, è sostanzialmente presentato come un testo solo apparentemente centrato sul Settecento e che parla soprattutto del presente, del presente dell'intellettuale impegnato e segnatamente di Weiss – era stato lo stesso autore a dichiararlo esplicitamente⁷ –, poca attenzione ha invece ricevuto una dimensione diversamente autobiografica del confronto con Hölderlin, sopravvissuta carsicamente nelle annotazioni riportate in apertura e in altri accenni sparsi nel profluvio di appunti weissiani, non limitata alla sfera pubblica ma anzi radicata nella segreta costituzione e giustificazione della propria esistenza di scrittore e della propria scrittura come esistenza. Hölderlin penetra insomma nel Weiss intimo, *nota bene* altrettanto, forse anche più «politico» di quello pubblico, nelle cui profondità si ramificano l'una avviluppata all'altra le radici dell'impegno e dell'arte, della poesia e della vita, dell'estetica intesa come resistenza e della resistenza possibile nell'estetica, a contatto immediato con le vene del dolore, del trauma, dell'umano patire che innervano fin da principio la scrittura e le altre forme di espressione di questo talentuoso e problematico artista.

Per rintracciare tale sostrato anche nel testo di *Hölderlin*, e in particolare nella figurazione del poeta in questo dramma che non vuole essere, ammette Weiss senza che molti suoi critici ne tengano conto, «né documentario né storico», ma «commento personale ai testi poetici di Hölderlin, ai documenti sulla sua vita» e assieme «dramma sul presente, straniato solo trasferendolo in un'epoca passata»⁸, è necessario a mio parere opera-

città anseatica il 16 giugno 1973 (Volkstheater), da considerarsi invece un'ulteriore aggiustamento condotto con l'approvazione di Weiss dai realizzatori di quella messa in scena su suolo tedesco-orientale che avrebbe anche costituito la base per l'edizione del 1975, su licenza Suhrkamp, per lo Henschelverlag – non è invece in discussione il fatto che parte delle variazioni apportate già nella redazione della *Neufassung* sia orientata a essere meglio recepita nella Rdt. Devo alcune delle informazioni qui riportate al prezioso lavoro d'archivio svolto da Elisabetta Gozzi per la tesi di laurea di cui sono stato correlatore *Follia e rivoluzione. Hölderlin di Peter Weiss* (Milano, Università degli Studi, a.a. 2005/06).

⁷ «Come nel leggere i suoi scritti, così anche nello scrivere questo dramma prendo Hölderlin e lo porto nel mio presente e utilizzo di lui ciò che mi stimola a produrre una figura che esprima questioni per me attuali», «Wie beim Lesen seiner Niederschriften, so hole ich mir auch beim Schreiben dieses Stücks Hölderlin in meine Gegenwart, und benutze das, was er in mir anregt dazu, eine Gestalt entstehen zu lassen, die eine Problematik ausdrückt, die für mich aktuell ist» (Weiss [1972]: 128).

⁸ «Es ist weder ein dokumentarisches, noch ein historisches Stück. Es ist ein Stück aus dem Gegenwärtigen, verfremdet nur durch die Hineinversetzung in eine vergangene Epoche» (Weiss

re una correzione alla prospettiva dalla quale esso è stato perlopiù guardato – e anche molto criticato, va detto – fin dai primi anni Settanta. Questo non significa certo far ulteriormente gemmare la distinzione fra un Weiss «soggettivo» e un Weiss «politico» di cui si legge negli studi più datati e sostenere, a fronte della tradizionale suddivisione dell'opera del nostro in due fasi con la «scelta di campo» dei famosi-famigerati *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt (10 note di lavoro di un autore nel mondo diviso)*⁹, che con la *pièce* sul poeta si debba ritenere conclusa ovvero temporaneamente sospesa tale seconda fase. Al contrario, proprio contro tale distinzione che non può che essere superficiale, significa affermare la compresenza delle dimensioni citate, certo passibili di diverse sfumature e intensità ma sicuramente non incompatibili, nel segno di un'idea dell'arte che Weiss non può non trovare confermata nel poeta settecentesco – vale a dire naturalmente nella propria lettura, in quel «commento personale» a Hölderlin che è *Hölderlin*.

Proprio in questo scarto fra tondo e corsivo sta il segno grafico del passo preliminare, e indispensabile, all'apertura di prospettive diverse. È necessario, intendo dire, abbandonare senza remore filologiche, o storiciste, o ideologiche, o altro ancora, la pretesa di riconoscere nella figurazione weissiana del poeta altro da tale figurazione medesima. Nulla vieta di avvicinarla o allontanarla, con il gesto tipico della comparazione, ad altre figurazioni, perfino a quella che si voglia considerare la figura autentica del poeta, supposto che esista, o ai dati storici¹⁰. Tuttavia, non può essere questo il criterio con cui valutare il dramma di Weiss, quanto meno non può essere l'unico e certamente non il principale. Possono sembrare affermazioni banali, ma basta uno sguardo alla critica sul

[1972]: 128). Nonostante questa chiarezza di intenti, non di rado, e specialmente in studi ormai datati e legati a una contrapposizione ideologica, si è voluto difendere (da un lato) o attaccare (dall'altro) il dramma sulla base dei suoi contenuti storico-documentari.

⁹ Si tratta della più nota fra le dichiarazioni in tal senso rilasciate da Weiss fra la primavera e l'autunno del 1965: l'autore abbandonava una posizione alternativa ai due blocchi e, affermando che l'autocritica è parte costitutiva del socialismo e ravvisando nella realizzazione concreta del socialismo stesso una mole di errori innegabili, sosteneva comunque la necessità di aderire a quella che ai suoi occhi era allora l'unica alternativa alla permanenza delle diseguaglianze nel mondo. Cfr. Weiss (1965) e la traduzione in Weiss (1972): 84-90. Con lo sguardo al cosiddetto *Dante-Projekt*, un'eccellente monografia ha recentemente dimostrato la labilità della tradizionale suddivisione fra fase «soggettiva» e fase politica» (Cfr. Müllender [2007]).

¹⁰ Segnalo, senza poter qui approfondire la questione, che il dramma di Weiss è uno dei numerosi ed eterogenei tentativi di fenzionalizzazione della biografia dello svevo negli anni prossimi al bicentenario della nascita, il 20 marzo 1970, celebrato nelle due Germanie, e che di *revival* di interesse per Hölderlin si può parlare in quegli anni anche su un piano editoriale, filologico, critico e filosofico.

tema per capire che è invece uno strappo necessario, atto a sgombrare il campo da argomentazioni che ci porterebbero, e non mi pare un risultato di grande interesse, ad affermare la corrispondenza o a biasimare la difformità dello Hölderlin di Weiss rispetto a una delle sue altre variazioni, magari quella che più aggrada all'interprete di turno – il grecomane, l'innamorato infelice, l'idealista, il genio, il rivoluzionario, il folle, il simulatore, il cantore dell'essere o quello della patria, per fortuna ogni tanto anche il poeta.

Tutto questo inseguirsi di interpretazioni e di rappresentazioni, che possiamo chiamare in senso lato «ricezione di Hölderlin», è certamente ed esattamente uno dei contesti all'interno del quale il dramma di Weiss va posto, proprio però con un gesto ermeneutico opposto, quello cioè di legittimarne la possibilità all'interno di un ventaglio di letture. La sovrascrittura, indubbiamente e dichiaratamente anche politica, di Weiss non verrà così bloccata nella sua stessa natura di politicizzazione, vuoi per una (sempre meno diffusa) conformità, vuoi perché contrapposta a letture «apolitiche» – e non è chi non veda che non c'è nulla di più politico di una pretesa di apoliticità. E non potrà essere (volontariamente) confusa, con sprezzo della sua natura letterario-teatrale, con forme di ricezione critica, di esegesi, di contestualizzazione storico-letteraria, filosofica o altro, né essere valutata sulla base dei criteri di tali discipline¹¹.

Come per qualunque altra forma di ricezione produttiva del poeta – della sua figura biografica, della sua opera o come in questo caso di entrambe – valgono anche per il dramma di Weiss le parole che Bertolt Brecht volle premettere alla sua trasformazione dell'*Antigone* sofocleo-hölderliniana: «degli interessi filologici non si è potuto tener con-

¹¹ Non serve quasi tornare a segnalare il ruolo chiave che, anche per ammissione dello stesso Weiss, ha giocato per il suo dramma il volume di Pierre Bertaux che, a fine anni Sessanta, ha scatenato il dibattito su Hölderlin e la Rivoluzione Francese (Bertaux [1969]). Lo stesso Weiss ad ogni modo, che cita questo lavoro insieme a molti altri nella bibliografia al dramma, sottolineerà in seguito come la lettura di Bertaux non abbia significato per lui la scoperta di uno Hölderlin inedito, ma la conferma di un'impressione già personalmente acquisita (cfr. Weiss [1981]: 797 ss., pagine tarde su Hölderlin scaturite dalla lettura di un altro volume di Bertaux che meriterebbero una trattazione a parte). Sulla ricezione, soprattutto critica, di Hölderlin mi permetto di rimandare al mio Castellari (2002), un lavoro che, ricostruendo le interpretazioni del romanzo epistolare *Hyperrion*, cerca di delineare anche di volta in volta il corso complessivo degli approcci al poeta, alla sua figura e alla sua opera. Sulla ricezione produttiva di Hölderlin, al cui risvolto teatrale sono dedicati i miei studi ora, la bibliografia è vasta e piuttosto eterogenea. Come primo riferimento si possono vedere le voci dedicate alle *Nachwirkungen* nello *Hölderlin-Handbuch* (Kreuzer [2002]), comunque bisognose di approfondimento, e, fra le pubblicazioni recenti, il catalogo della mostra stoccardiana *Hölderlin-Entdeckungen – Texte – Klänge – Bilder* (Oelmann [2008]). Ormai datati, ma con qualche spunto interessante, i due classici sull'argomento, Fehervary (1977) e Packalén (1986).

to»¹². Proprio la linea Bertolt Brecht-Heiner Müller-Peter Weiss ha impresso d'altronde, a parere di chi scrive, la decisiva svolta alla fortuna di Hölderlin nel teatro novecentesco, tramutando una ricezione ritardata e spesso museale in una presenza viva proprio nella sua produttività nell'oggi (su un piano linguistico, tematico, teorico) e nella sua distanza da un approccio più o meno dichiaratamente «ortodosso», segnando la propria diversa natura, trasformativa e non filologico-interpretativa, quale via maestra a una efficacia scenica dei testi hölderliniani nel teatro di regia¹³.

Con queste premesse, che ci permettono di non entrare nelle obsolete discussioni sulla «verità» della figura del giacobino che simula la follia per coerenza all'ideale rivoluzionario, la modulazione weissiana di Hölderlin può essere guardata nella sua valenza di *Dichterdrama*, quel sottogenere detto «dramma sul poeta/del poeta» che nella drammaturgia di lingua tedesca è almeno dal Tasso goethiano il luogo principe di riflessione sul rapporto fra creatività e sterilità, fra dimensione intima e dimensione pubblica, fra arte e vita con evidente sovrapposizione fra poeta-personaggio e poeta-autore¹⁴. E *Hölderlin* può così essere letto in parallelo agli altri *Dichterdramen* di Weiss, piuttosto che come spesso è stato fatto nel suo (indubbio) rapporto con il *Marat/Sade* e, in maniera meno sistematica, con il *Trotzki*¹⁵. Se accostato infatti a *Inferno*, dramma su Dante per-

¹² «Philologische Interessen konnten nicht bedient werden» (Brecht, Neher [1949]: 6).

¹³ L'*Antigone* brechtiana (1948) e lo *Ödipus, Tyrann* di Heiner Müller (1967) per quanto concerne la rielaborazione attualizzante delle traduzioni hölderliniane da Sofocle, e dunque anche il recupero della modulazione hölderliniana della possibilità moderna della tragedia, il dramma di Weiss per la commistione fra elementi biografici e lavoro intertestuale, ma anche le due regie che Klaus Michael Grüber ha dedicato a Hölderlin, prima lo spettacolo *Empedokles. Hölderlin lesen* (Schaubühne, 1975), poi l'epocale *Winterreise nell'Olympiastadion* ghiacciato del tardo autunno 1977, hanno indicato nel secondo Novecento una modalità trasformativa del linguaggio e del «superamento del classicismo» hölderliniano che hanno determinato una diffusa presenza teatrale di un autore a lungo relegato nel limbo della non-rappresentabilità, e questo fin alle scene tedesche del nuovo millennio, come dimostrano le ultime produzioni berlinesi: *Hölderlin. Eine Expedition* (P. Ruzicka, P. Mussbach, Staatsoper, 2008), *Antigone-Hyperion* (J. Bosse, A. Koschwitz, Gorki-Theater, 2008) e *Antigone-Elektra* (W. Schroeter, Volksbühne, 2009).

¹⁴ Sul tema si vedano Japp (2004), che utilizza la categoria più ampia di *Künstlerdrama*, dramma sull'/dell'artista, e, segnatamente sul secondo Novecento, Kux (1980) e Crăciun (2008). *Hölderlin* di Weiss è trattato in tutte e tre le monografie, diffusamente e ottimamente in Crăciun (2008): 101-210, non però nella prospettiva qui proposta e senza includere nella discussione gli altri *Dichterdramen* del nostro.

¹⁵ Lo stesso Weiss segnala a più riprese, in interviste e in note di vario tipo, la continuità fra il *Marat/Sade* e *Hölderlin*, elemento esplicitato fra l'altro anche nella prima scena del dramma sul poeta svevo, quando allo *Stift* di Tubinga arriva la notizia dell'uccisione di Marat.

sonaggio e poeta concluso nel 1964 ma pubblicato postumo solo nel 2003¹⁶, e agli schizzi preparatori a un dramma su Rimbaud risalenti al 1969¹⁷, *Hölderlin* può essere interpretato in una prospettiva che aggiunge sfaccettature e ricchezza alla *vulgata* del dramma che proseguirebbe «solo» la linea delle «*pièces* sullo/dello scrittore»¹⁸ sul tema rivoluzione («prassi del cambiamento»)¹⁹ *versus* minaccia di restaurazione/repressione e porterebbe a sintesi «concezioni di scrittura»²⁰ che nei testi precedenti della «triade sociale»²¹ erano invece contrapposti (in *Marat/Sade*, per intenderci, nelle figure dei due antagonisti). Non solo in questa chiave ideologica, insomma, va rintracciata a mio parere la modalità del confronto di Weiss con Hölderlin, e tanto meno sul piano della *prassi* rivoluzionaria – le tracce di una relazione, di un «avere a che fare» più composito sono presenti anche nella costituzione testuale del dramma, e certo non in contraddizione con la lettura politica della «vita, poesia e follia» di Hölderlin lì attuata²².

Come nella trasformazione tutta della *Divina Commedia* e in particolare in *Inferno*, con il suo Dante che torna dall'esilio in una terra assai simile alla Germania del dopoguerra certamente il più autobiografico dei *Dichterdramen* di Weiss, e come nei frammenti su Rimbaud, la cui maturazione a un dramma compiuto è in qualche modo stata scalzata dal lavoro a *Hölderlin*, infatti, anche in quest'ultimo dramma l'autore contemporaneo sceglie quale protagonista un poeta eminentemente *visionario*, e proprio su tale aspetto insistono a diversi livelli le parole di Weiss stesso. È proprio in questo piano non storico-realistico, e tanto meno documentario, proprio in questi mondi ricompresi

¹⁶ Si tratta della prima parte, l'unica in forma di *Dichterdrama*, di una drammatizzazione dell'intera *Divina Commedia* di cui la sezione dedicata al *Purgatorio* non è andata oltre alcuni schizzi preparatori, mentre *Paradiso* è confluito nel dramma sul processo di Francoforte *Die Ermittlung* (cfr. Weiss [2003] e Weiss [2008]).

¹⁷ I frammenti sono stati pubblicati postumi: Weiss (1982b) e Weiss (1982c). Con riguardo al discorso che conduco nel corpo del testo, segnalo rispetto al tentativo di *Dichterdrama* su Rimbaud che questi è lì esplicitamente legato a Dante in quanto veggente [*Seher*] e che negli appunti che accompagnano la drammatizzazione anche Hölderlin è chiamato in causa come antesignano ideale del poeta francese.

¹⁸ Di «*Schriftstellerstücke*» parla Beise ([2002]: 84 ss). proprio rispetto a *Marat/Sade*, *Trotzki im Exil* e *Hölderlin* e con riferimento al saggio di Hans Mayer da cui cito in seguito.

¹⁹ «*Praxis der Veränderung*» (Mayer [1972]: 205 ss).

²⁰ «*Synthese von Schreibkonzepten*» (Beise [2002]: 85).

²¹ «*Gesellschaftliche Triade*» (Mayer [1972]: 208).

²² Il riferimento è naturalmente allo scritto di Wilhelm Waiblinger *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*, capostipite forse più della linea letteraria, finzionale, quantomeno romanizzata che di quella strettamente biografica. Si veda in italiano la recente edizione a cura di Luigi Reitani (2009).

fra il metafisico e il mitologico, fra l'allucinato e l'utopico che Weiss va alla ricerca della forza espressiva e del coraggio poetico per superare le *impasses* che la realtà continuamente propone. E tale portata visionaria, che viene a coincidere con l'idea della poesia e del poeta stesso ed è per sua natura universale, risulta ricomprendere al suo interno la dimensione politica e quella autobiografica, quella poetologico-creativa come quella dell'attualizzazione storica.

Prima di discutere nello specifico caso di *Hölderlin* i momenti fondamentali di tale recupero della parola visionaria quale via di accesso alla conoscenza e alla rappresentazione della realtà, va segnalato infine che tale anelito alla potenza poetica è continuamente sferzato e però tenacemente riproposto, nella piena coscienza di un'irriducibile differenza dell'oggi, di una sua crescente impermeabilità al gesto utopico, per non parlare di ogni metafisica e mitologia – è dunque la scrittura in Weiss, come in Hölderlin stesso, a garantire la permanenza, prima ancora che della rivoluzione, della capacità visionaria di intravedere anche nella holderliniana *dürftige Zeit* la possibilità di un tempo diverso a venire – così il Dante weissiano nel ventitreesimo canto di *Inferno*:

Voglio immaginare città
costruite solo
perché tu vi abiti e possa dedicarti al tuo lavoro
città
in cui non hai bisogno di chiederti
presso chi ti puoi nascondere
per un'ora soltanto
prima che lui ti tradisca
città
nelle quali non devi a ogni passo
guardarti attorno
in cerca di una via di fuga
Voglio immaginare regioni
in cui non rivolgi lo sguardo
solo a un masso
a un tronco d'albero a un avvallamento del terreno
nella vaga speranza
di riuscire a raggiungerli
Voglio pensare a selve
che abbiano uno scopo diverso
dal nutrirti
di radici e di foglie
selve
in cui non ti chiedi solo

quanto ci vorrà
prima che ti trovino²³.

Non sorprenderà, dunque, che all'atto di descrivere la propria modalità di confronto con Hölderlin e con i suoi testi²⁴ Weiss metta al suo centro non la specifica e dettagliata comprensione di ogni angolo dell'opera dello svevo²⁵, né un approccio da studioso – co-

²³ Weiss (2008): 155-157. A questa mia edizione italiana, e ai materiali critici in essa contenuti, rimando per il dramma dantesco di Weiss e il suo rapporto con il cosiddetto «progetto Divina Commedia» e con la rappresentazione della *shoah* da un lato, la dimensione autobiografica dall'altro. «Städte will ich mir denken/ die nur dazu erbaut sind/ dass du in ihnen wohnst und deiner Arbeit nachgehst/ Städte/ in denen du dich nicht zu fragen brauchst/ bei wem du dich verbergen kannst/ nur eine Stunde lang/ eh du von ihm verraten worden bist/ Städte/ in denen du nicht bei jedem Schritt/ Ausschau hältst/ nach einem Seitenweg zur Flucht/ Landschaften will ich mir denken/ in denen du die Sicht/ nicht nur auf einen Steinblock richtest/ einen Baumstamm eine Vertiefung in der Erde/ in vager Hoffnung/ sie noch zu erreichen/ Wälder will ich mir denken/ die einen andern Nutzen haben/ als dass du dich in ihnen nährst/ von Wurzeln und von Blättern/ Wälder/ in denen du dich nicht nur fragst/ wie lang es dauern wird/ bis sie dich finden». Si tratta di una dimensione, quella della compresenza di sforzo rappresentativo/figurativo e scacco esistenziale/poetico, che è nota nel Weiss autore di testi sulla *shoah* – anche in quel contesto, ad ogni modo, è proprio alle visioni [*Gesichte*] di Dante che lo scrittore ricorre quale esempio, assieme irripetibile e necessario, del titanico sforzo rappresentativo dell'indicibile. Si veda sul tema Castellari (2005).

²⁴ La costituzione spiccatamente intertestuale del dramma non può qui essere oggetto di analisi approfondita. All'interno di tale composizione di numerose fonti, citate anche in calce al dramma, c'è naturalmente anche il testo poetico holderliniano, per quanto certamente da un punto di vista quantitativo prevalgano riferimenti a testi non finzionali. A ogni modo, rispetto al discorso sopra svolto, va ricordato che tali fonti non sono da intendersi sulla stessa stregua dei materiali con cui il Weiss autore di testi documentari aveva costruito, per fare un esempio, *Die Ermittlung* (*L'istruttoria*, 1965). Se già in quel tipo di scrittura giocavano comunque un ruolo, come è naturale che sia, le modalità soggettive di scelta, combinazione e rappresentazione dei materiali (lo stesso Weiss lo dichiarava apertamente), qui abbiamo a che fare con una ben diversa strategia, di carattere letterario, in cui si compongono regimi intertestuali diversi (citazione, variazione, imitazione) e differenti livelli di trasformazione (micro- e macrostruttura, livello metrico, lessicale, stilistico etc.). Tale ricorso ai testi del poeta (e di altri personaggi-scrittori del dramma) ha naturalmente una lunga e complessa storia nei *Dichterdramen* e riveste funzioni che qui non c'è spazio di discutere.

²⁵ L'autore è molto esplicito nell'affermare: «Sebbene conosca la sua opera da anni, non posso dire di capirla nel suo complesso. Mi accontento di alcuni versi; raramente sono riuscito a comprendere un'intera poesia, dagli accordi iniziali fino allo sfumare della coda, con tutte le sue immagini, le sue prospettive e le sue profondità in senso temporale e spaziale. (Weiss [1972]: 127. «Obgleich ich es seit Jahren kenne, kann ich nicht sagen, daß ich es im Ganzen verstehe. Einige Zeilen genügen mir, selten nur habe ich ein Gedicht, mit all seinen Wortbildern, all seinen Ausblicken und Vertiefungen, all seinen Schwankungen in der zeitlichen und räumlichen Dimension, vom Anklang bis zum Abtönen, fassen können»).

nosce sì «gran parte della letteratura critica», e ha studiato, scrive, «i commentari scientifici» e finanche le «varianti delle poesie» – ma una declinazione del tutto personale: i testi di Hölderlin, confessa e rivendica, «li ho recepiti in maniera soggettiva, in essi ho voluto leggere le mie proprie esperienze»²⁶. Che in tale prospettiva – irreprensibile per un testo di finzione ma che in tanti hanno criticato forse anche perché in qualche modo irretiti nell'aspettativa di un testo documentario o storico, colpiti insomma da un Weiss solo apparentemente inedito – non sia centrale solo la dimensione politica o comunque il momento autoriflessivo rispetto alla propria posizione pubblica di intellettuale e artista impegnato, ma anche un'idea di utopia più ampia che se stessimo scrivendo solo di Hölderlin, e non soprattutto di un suo trasformatore, verrebbe meno difficile dire definire quella della poesia quale dimensione omnicomprensiva del rapporto conoscitivo ed emozionale con la realtà tutta, sono le parole immediatamente successive a queste *excusationes* che culminavano nell'affermazione: «Non ho alcuna pretesa di essere un conoscitore di Hölderlin»²⁷.

A corroborare questa dichiarazione di umiltà (che è anche professione poetologica dell'approccio produttivo, trasformativo già segnalato) è infatti il ricorso alla categoria del *visionario* per indicare la portata universale della scrittura hölderliniana:

Dalla sua opera, che ha quantitativamente una mole limitata ma da un punto di vista dei contenuti presenta una ampiezza e completezza maggiori rispetto a quella di gran parte dei classici, *io estraggo sempre e solo visioni*, quelle su cui cade di volta in volta il mio sguardo. Queste visioni parlano sempre del tutto²⁸.

E queste visioni – che sono poetiche e come tali sintetiche («parlano del tutto») delle dimensioni politiche, filosofiche, esistenziali e via dicendo – costituiscono il nerbo del dramma *Hölderlin*, in particolare delle due scene che con sostanziale unanimità la critica

²⁶ «Zwar ist mir ein großer Teil der Literatur über Hölderlin bekannt, ich habe die wissenschaftlichen Erläuterungen, die Lesarten der Gedichte studiert, vor allem aber habe ich sie subjektiv aufgenommen, habe meine eigenen Erfahrungen in sie hineingelesen» (Weiss [1972]: 127). Il riferimento concreto dei termini «Erläuterungen» e «Lesarten» sono gli apparati dell'edizione storico-critica delle opere di Hölderlin curata da Friedrich Beißner e Adolf Beck (la cosiddetta edizione di Stoccarda) che Weiss, come risulta dal suo epistolario con Siegfried Unseld recentemente pubblicato da Rainer Gerlach, ha utilizzato come riferimento testuale, non da ultimo in quanto fedele alla grafia originale (Cfr. Unseld, Weiss [2007]).

²⁷ «Ich erhebe keinerlei Anspruch darauf, ein Hölderlinkenner zu sein» (Weiss [1972]: 127).

²⁸ «*Ich greife aus dem Werk, das seinem Umfang nach gering, seinem Inhalt nach jedoch umfassender ist als das der meisten Klassiker, immer nur Visionen heraus, auf die mein Blick gerade stößt. Diese Visionen sprechen immer von der Gesamtheit*» (Weiss [1972]: 127, corsivo mio).

indica come quelle fondamentali, la sesta (che è anche la prima del secondo atto) e l'ottava e ultima, spesso indicate per brevità «scena dell'*Empedocle*» e «scena di Marx».

«Scena sesta», annuncia il cantore straniante, «nella quale/ Hölderlin espone agli amici/ che sono venuti a trovarlo/ il fondamento dell'*Empedocle*»²⁹. Più che un'esposizione monologica, la critica lo ha da sempre notato, nel corso della scena abbiamo un esempio di «teatro nel teatro», un espediente che Weiss aveva già utilizzato con eccellenti risultati nel *Marat/Sade*. Si tratta però in questo caso, a ben guardare, di un «teatro nel teatro» immaginario, marcato da un'evidente rottura della verosimiglianza: i personaggi della tragedia frammentaria di Hölderlin *Der Tod des Empedokles* (*La morte di Empedocle*), infatti, compaiono in scena non perché impersonati da qualcuno dei presenti nel cronotopo settecentesco, bensì evocati dalle parole di Hölderlin in un giorno di novembre del 1799, a Bad Homburg vor der Höhe³⁰. La sua poesia si materializza in forma di visione, ovvero nella sua stessa natura, come abbiamo visto, almeno per come Weiss intende la poesia di Dante, Hölderlin e Rimbaud.

A suggerire questa lettura, e anche a meglio spiegare i termini in cui essa si realizza poi nella finzione al quadrato della messa in scena, è un'indicazione di regia: «Compito del coro», ricorda Weiss, «è amplificare la visione e la voce di Hölderlin. Per gli ascoltatori il coro non è presente. Essi prendono le parole che esso dice come se provenissero da Hölderlin»³¹.

In effetti la germinazione della messa in scena utopico-allucinata dell'*Empedocle* avviene proprio, quasi a mimare le origini greche della tragedia, dal colloquio (per i presen-

²⁹ «Sechste Scene worinn/ Hölderlin den herbeigereisten Freunden/ den Grund des Empedókles darlegt», Weiss (1971): 121 (Weiss [1973]: 118). La traduzione di G. Magnarelli del dramma, citata qui e oltre, riporta «trama» anziché «fondamento», come ho ritenuto di correggere sopra; non è stato evidentemente riconosciuto il riferimento di Weiss al saggio hölderliniano *Der Grund zum Empedokles* (*Il fondamento dell'Empedocle*).

³⁰ La questione è abbastanza complessa ed è stata poco considerata in sede critica. Mentre nel *Marat/Sade* la morte del rivoluzionario era messa in scena, all'interno della finzione, da un gruppo di pazienti/internati di Charenton sotto la guida del Divin Marchese nei panni del regista, in questo caso non c'è alcuna preparazione a uno spettacolo di teatro nel teatro nella scena di cornice: la rappresentazione risulta senza soluzione di continuità dalle parole del poeta, la cui forza evocativa è tale da materializzare i personaggi della sua tragedia, tranne Empedocle medesimo al quale in certi momenti è egli stesso a dare voce. Ciò non toglie che, nella realizzazione scenica prevista dalle indicazioni di regia, siano gli stessi attori che hanno impersonato nelle scene precedenti personaggi settecenteschi a interpretare le figure antiche.

³¹ «Die Aufgabe des Chors ist es, Hölderlins eigene Vision und Stimme zu erweitern. Für die Zuhörer ist der Chor nicht anwesend. Sie nehmen dessen Aussagen als Äußerungen Hölderlins auf», Weiss (1971): 122 ([Weiss] 1973: 119).

ti settecenteschi immaginario, ma non per il pubblico moderno) fra Hölderlin e il coro, si amplia poi con le battute di Ermocrate, Pausania, Pantea e altri sicelioti dello *Antiken-drama* e si complica per la continua rottura dei piani cronotopici, con i commenti di Hegel, Schelling e altri presenti oltre, naturalmente, a Hölderlin stesso. Fra i culmini di questa *poiesis* in diretta della tragedia di Empedocle è la citazione del *locus* celeberrimo della tragedia hölderliniana, qui pronunciato con evidente intenzione attualizzante da Hölderlin stesso: «Questo non è più/ tempo di re»³².

Anche l'ipostasi di Empedocle è, come tutto il dramma, esito di una visione poetica che contiene in sé un messaggio (anche) politico, e la scena è naturalmente centrale perché, come ben descritto nei vari studi, essa va a creare una linea che unisce il tempo di Empedocle, di Hölderlin e di Weiss, fra l'altro con evidenti tratti cristologici e martirio-logici nella caratterizzazione delle varie figure e con allusioni esplicite a Che Guevara come erede contemporaneo dell'argentino. L'attualizzazione è statuita dal protagonista, da Hölderlin stesso, in numerosi punti del dramma, e qui in particolare nelle seguenti parole, che fungono da chiave di lettura della sua evocazione visionaria:

Giacché egli
che mai si fece
traditore di se stesso
che non cedette
nessuno dei suoi giorni
ai vili
sarà di esempio a quelli
che dopo di lui verranno
Anche se i tempi
non erano ancora favorevoli
a lui e ai suoi compagni
pure noi vedremo
come ogni oltraggio
ogni menzogna sussurrata
svaniranno presto
e solo duratura resterà
l'azione di quei pochi
che diverranno molti³³.

³² «Dies ist die Zeit/ der Könige nicht mehr», Weiss (1971): 129 (Weiss [1973]: 126). Le stesse parole, nell'originale hölderliniano un unico pentametro, ricorrono lì nella quarta scena del secondo atto della cosiddetta prima stesura.

³³ «Denn er/ der nie sich selbst/ zum Verräther wurde/ der keinen Tag/ von seinen Tagen abgab/ an die Feigen/ er wird den nach ihm Kommenden/ zum VorBild/ War ihm und den Genossen/ die

Queste sono anche, nella sesta scena, le ultime parole del poeta: il suo sforzo rappresentativo lo ha spossato e lo ha reso, agli occhi dei presenti che come sappiamo non vedevano il coro suo principale interlocutore, un uomo in odore di follia. Uscito quasi immediatamente dopo aver pronunciato l'apoteosi di Empedocle, il poeta ricomparirà nella successiva scena settima stretto in una camicia di forza e con il viso coperto da una maschera di pelle. In questa prospettiva, la sesta scena ha portato a rappresentazione la doppia valenza della visione poetica, il suo portato utopico e, agli occhi degli astanti a quell'evocazione al limite della necromanzia, il rischio della sua deriva allucinatoria.

La follia, grande protagonista della mitografia hölderliniana e, nelle esplicite intenzioni di Weiss, da mostrarsi in questo dramma come «una reazione fondamentale involontaria ad una condizione di violenza socialmente determinata» per strapparla alla neoromantica insania geniale³⁴, è di più, come si legge in molte interpretazioni, che un ritiro/scelta sulla base di motivazioni politiche. Il vicolo cieco indicato da Weiss è, per così dire, esterno al poeta, costruito dai sodali che lo abbandonano nel pervicace e doloroso disegno di un'utopia visionaria, non solo politica, coltivata fin dalla gioventù: «l'ottennebramento non riguarda lui, ma il mondo in cui egli vive»³⁵.

Riemerge in questa costruzione weissiana, che non a caso sulla questione della scelta fra simulazione e follia non opera poi nella sintassi del dramma una scelta davvero netta³⁶, la centralità già rinvenuta negli appunti presentati in apertura di queste pagine, del-

Zeit auch noch nicht günstig/ so werden wir doch sehn/ wie alle Schmähung/ alles falsche Lispeln/ sich verflüchtigt/ und dauerhaft nur bleibt/ die Handlung dieser Wenigen/ die zu Vielen werden», Weiss (1971): 151 (Weiss [1973]: 147).

³⁴ «Eine im Grunde ungewollte Reaktion auf eine gesellschaftlich bedingte Zwangslage», Weiss (1971): 201 (Weiss [1973]: 199). Si tratta della *Nachbemerkung*, la *Nota dell'autore* al testo drammatico. La traduzione di Magnarelli forza un poco il termine *Zwangslage* («vicolo cieco, situazione senza via d'uscita») recuperando la semantica originaria dei termini del composto. – Va detto che nonostante gli sforzi «laici» di Weiss, un certo mitografismo neoromantico permane anche nel suo rivoluzionario Hölderlin, la cui coerenza e innocenza rispetto a un mondo che si sventa al compromesso sono esaltate proprio come «ultimo, geniale passo nella volontaria reclusione» («[er tut] den letzten genialen Schritt in die freiwillige Einkerkelung»; Weiss [1972]: 132).

³⁵ «Nicht er ist umnachtet – die Welt, in der er lebt, ist umnachtet» (Canaris [1972]: 143).

³⁶ Nonostante quanto capita di leggere e anche contro alcune dichiarazioni dell'autore, il dramma fa convivere le due opzioni, poiché l'isolamento «socialmente determinato» di Hölderlin è accompagnato da un appannarsi della sua lucidità, o quanto meno da una crescente difficoltà di relazione e di concentrazione. La natura stessa del testo teatrale fa sì che il personaggio appaia in diversa luce a seconda dei suoi interlocutori, sia perché il poeta si propone diversamente a ciascuno di loro, sia perché i suoi visitatori nella torre si pongono diversamente rispetto alla sua

la percezione di un legame, di una relazione intima, di un «avere a che fare» con Hölderlin, e il tutto nel segno della potenza visionaria della poesia, che è assieme, a seconda di chi la guarda, lucidità e/o ottenebramento. La follia è insomma, prima che simulazione del singolo, prima che coerenza ideologica del rivoluzionario, una sovrainterpretazione che il mondo circostante applica alle parole visionarie del poeta, vuoi per opportunità, vuoi per incomprendimento, vuoi per paura. E, *nota bene*, non è il fuoco sacro dell'entusiasmo a bruciare il poeta, ma la realtà esterna a non (voler) sopportare l'incandescenza delle sue visioni – o nel caso di Weiss, la bruciante verità della sua denuncia.

Quella giovanile ossessione del pazzo che si sarebbe potuto in ogni momento materializzare, attuale più di qualunque contemporaneo, dalla finestra della torre, e incarnare l'ottenebramento che i medici volevano prevedere nell'adolescente; quei traumi causati dalle «cure» dello Autenrieth di turno che erano altrettante «violenze socialmente determinate»; questa tenace insistenza sull'utopia e questo suo doloroso fallimento nel «tempo di miseria» – lo *Hölderlin* di Weiss compone le tracce autobiografiche (il trauma del diverso, la violenza del conformismo, la scrittura come intima (r)esistenza) e la rilettura politica (la coerenza rivoluzionaria fino alla reclusione volontaria, la repressione, la scrittura come pubblica (r)esistenza) nella figura del poeta utopico.

Così, quando nella parte conclusiva dell'ottava scena Karl Marx fa visita al vecchio Hölderlin nella «torre» e la struttura ideologica esterna del dramma giunge alla sua naturale conclusione del tutto al di fuori della verosimiglianza storica – la reciproca agnizione del filosofo di Treviri e del poeta da tutti considerato folle, membri della medesima genealogia di rivoluzionari, fatta salva la dimensione tragica che segna Hölderlin³⁷ –,

stabilità mentale – esemplari al proposito i diversi incontri che si susseguono nella «torre» nell'ottava scena del dramma.

³⁷ Il vecchio poeta, infatti, al contrario del giovane filosofo, oscilla pericolosamente fra lucidità e spossatezza, trae dalle parole di Marx nuovo slancio, vuole affidare a lui i suoi manoscritti inediti ma rimane comunque irretito in una dimensione parallela: il mistero della «follia» rimane nel dramma a mio parere insoluto. Ciò contravverrebbe alla lettura integralmente politica, naturalmente, e proprio ciò mi pare supportare piuttosto la lettura che ho tentato di proporre, di una drammatizzazione della vita del poeta costantemente in bilico sul discrimine rischioso fra utopia e allucinazione, fra visione anticipatrice e autoisolamento – con evidenti ricadute sul piano dell'identificazione autobiografica e su quella scena germinale del «pazzo» che si sporge dalla finestra. Non è un caso inoltre, credo, che tutto il secondo atto del dramma, aperto dall'evocazione di Empedocle e chiuso dall'inverosimile visita di Marx, sia situato al di fuori di ogni prospettiva storica e realistica, quasi a riproporre anche a tale livello la dimensione immaginaria, fra il profetico e l'illusorio, della parola poetica protagonista dei *Dichterdramen* weissiani.

la celebre battuta di Marx concerne in prima istanza la legittimità della scrittura immaginifica in «forma visionaria»:

Due vie possono essere praticate
per la preparazione
di modificazioni fondamentali
Una via consiste nell'analisi
della concreta situazione storica
L'altra via consiste nel dar forma visionaria
alla più profonda esperienza personale³⁸.

E poco oltre, il «presentimento mitologico» della necessità del «rovesciamento» che Marx rinviene nella poesia hölderliniana è ulteriormente chiamato a dimostrare che «le due vie sono ugualmente valide»³⁹. Che tale affermazione, una sorta di teoria della legittimità (anche politica) della poesia utopico-visionaria, sia il vero centro del dramma, è confermato, oltre che dal richiamo tematico alla sesta scena che, lo abbiamo visto, proponeva la prassi di tale poesia evocativa, dall'epilogo. In questo breve *tableaux*, che segue la criticatissima conclusione dell'azione drammatica nell'incontro del tutto irrealistico con Marx, è infatti Hölderlin a prendere la parola e a tracciare, brechtianamente in terza persona e con richiami all'*Empedocle*, la medesima poetologia. Ed è Weiss ad affermare nella clausola del suo dramma che lo scrittore di oggi non può non «avere a che fare» con Hölderlin e con la sua visionaria poesia che «parla sempre del tutto»:

Egli vuole che lo si consideri
come uno dei tanti che hanno scelto
la lingua come mezzo d'espressione e d'arte
vuole che non sia separato
il sogno dalla realtà
fantasia e azione devono convivere
solo così il poetico
diventa u n i v e r s a l e
lottando contro quello che ci opprime
stantio e logorato
spento e pietrificato

³⁸ «Zwei Wege sind gangbar/ zur Vorbereitung/ grundlegender Veränderungen/ Der eine Weg ist/ Die Analyse der konkreten/ historischen Situation/ Der andre Weg ist/ die visionäre Formung/ tiefster persönlicher Erfahrung», Weiss (1971): 191 (Weiss [1973]: 188 ss.).

³⁹ «Vor Ihnen/ stelle ich die beiden Wege/ als gleichwertig hin/ Dass Sie/ ein halbes Jahrhundert zuvor/ die Umwälzung nicht/ als wissenschaftlich begründete/ Notwendigkeit sondern/ als mythologische Ahnung/ beschrieben/ ist Ihr Fehler nicht», Weiss (1971): 191 ss. (Weiss [1973]: 189).

e contro ciò che con la forza e la minaccia
ci soffoca il respiro⁴⁰.

Bibliografia

- Beise, A., 2002: *Peter Weiss*, Reclam, Stuttgart.
- Bertaux, P., 1969: *Hölderlin und die Französische Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Brecht, B., Neher, C., 1948: *Antigonemodell 1948*, Gebrüder Weiß, Berlin.
- Canaris, V., 1972: *Interview mit Peter Weiss*, in Beckermann, Th., Canaris, V.: *Der andere Hölderlin. Materialien zum Hölderlin-Stück von Peter Weiss*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 142-150.
- Castellari, M., 2002: *Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica*, CUEM, Milano.
- Castellari, M., 2005: *Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione ne «L'istruttoria» di Peter Weiss*, in Costazza, A., (a cura di), *Rappresentare la shoah*, Cisalpino, Milano, pp. 203-219.
- Crăciun, I., 2008: *Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss*, Winter, Heidelberg.
- Fehervary, H., 1977: *Hölderlin and the Left*, Winter, Heidelberg.
- Japp, U., 2004: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, de Gruyter, Berlin, New York.
- Kreuzer, J., (a cura di) 2002: *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart.
- Kux, M.: *Moderne Dichterdramen. Dichter, Dichtung und Politik in Theaterstücken von Günter Grass, Tankred Dorst, Peter Weiss und Gaston Salvatore*, Böhlau, Köln, Wien.
- Mayer, H., 1972: *Die zweifache Praxis der Veränderung (Marat – Trotzki – Hölderlin)*, in Beckermann, Th., Canaris, V. (a cura di), *Der andere Hölderlin. Materialien zum Hölderlin-Stück von Peter Weiss* Suhrkamp, Frankfurt/M., pp. 205-216.

⁴⁰ «[Er] will dass man ihn als einen zwischen vielen zählt/ der Sprache sich zum Ausdruck und zur Kunst gewählt/ nicht trennen will er aus dem Wirklichen den Thraum/ es müssen Fantaisie und Handlung seyn im gleichen Raum/ nur so wird das Poetische u n i v e r s a l / bekämpfend alles was verbraucht und schaal/ erloschen und versteinert uns bedrängt/ und was mit Zwang und Drohung unsern Athemzug beengt», Weiss (1971): 198 ss. (Weiss [1973]: 196).

- Müllender, Y., 2007: *Peter Weiss' «Divina Commedia»-Projekt (1964-1969). «...läßt sich dies noch beschreiben» – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*, Röhrig, St. Ingbert.
- Neumann, M., 1994: *Mißlungener Restaurationsversuch. Ein Plädoyer für die Erstfassung des Hölderlin*, "Peter-Weiss-Jahrbuch", 3, pp. 76-105.
- Neumann, M., 1999: *Hölderlin*, in Rector, M., Weiß, Ch. (a cura di), *Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen*, Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 210-234.
- Oelmann, U. (a cura di), 2008: *Hölderlin – Entdeckungen. Studien zur Rezeption*, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.
- Packalén, S., 1986: *Zum Hölderlinbild in der Bundesrepublik und der DDR. Anhand ausgewählter Beispiele der produktiven Hölderlin-Rezeption*, Almqvist & Wiksell, Uppsala.
- Unsel, S., Weiss, P., 2007: *Der Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Waiblinger, W., 2009: *Friedrich Hölderlin. Vita, poesia e follia*, Adelphi, Milano.
- Weiss, P., 1965: *10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt*, "Dagens Nyheter", 1 settembre.
- Weiss, P., 1971: *Hölderlin. Stück in zwei Akten. Neufassung*, Suhrkamp, Frankfurt/M, "Bibliothek Suhrkamp", 1977.
- Weiss, P., 1972: *Notizen zum Hölderlin-Stück*, in Beckermann, Th., Canaris, V. (a cura di), *Der andere Hölderlin. Materialien zum Hölderlin-Stück von Peter Weiss* Suhrkamp, Frankfurt/M., pp. 127-132.
- Weiss, P., 1973: *Hölderlin. Drama in due atti*, Einaudi, Torino, citato dalla riedizione nella «Collezione di teatro», 1983.
- Weiss, P., 1981: *Notizbücher. 1971-1980*, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Weiss, P., 1982a: *Notizbücher. 1960-1971*, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Weiss, P., 1982b: *Rimbaud. Ein Fragment*, "Text und Kritik" 37, pp. 4-10.
- Weiss, P., 1982c: *Skizzen zu einem Stück über Rimbaud*, "Text und Kritik" 37, pp. 1-4.
- Weiss, P., 2003: *Inferno. Stück und Materialien*, Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Weiss, P., 2008: *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*, Mimesis, Milano.