Intermedialità e *Kulturkritik*: la ricezione di Sade in Peter Weiss e Pier Paolo Pasolini

Luca Zenobi

Università dell'Aquila

1. Premessa

Nei voluminosi *Notizbücher*, i taccuini in cui Peter Weiss riportava regolarmente le sue giornate, non vi è traccia del nome di Pier Paolo Pasolini, altresì nei saggi e negli articoli pubblicati dallo scrittore e regista italiano non compare alcun riferimento alle opere di Weiss. Più che verosimile dunque che i due ignorassero totalmente l'esistenza l'uno dell'altro. Ciò nonostante un confronto di alcuni elementi peculiari della loro attività artistica e intellettuale può servire a gettare luce su un aspetto piuttosto decisivo della cultura del ventesimo secolo: la tensione tra l'indicibilità – e dunque la non rappresentabilità attraverso il *medium* estetico – di certi eventi storici o più in generale della violenza insita nella Storia e nel Potere, e l'insopprimibile istinto a trovare nell'esercizio dell'arte, anzi delle arti, una sorta di *phármakon* capace di rimediare all'annichilimento causato da tale meccanismo. Un aspetto, questo, che si muove sullo sfondo di una serie ulteriore di contrapposizioni radicali – quella tra arte e potere *in primis* ma anche quella tra le diverse forme espressive e i diversi generi letterari – che letteratura e arti del Novecento hanno indagato in maniera quasi ossessiva da un punto di vista sia teorico che pratico. Contaminazioni, ibridazioni, sconfinamenti, sperimentazioni all'insegna della transmedialità e della intertestualità (prendendo la parola testo nella sua accezione più vasta) diventano allora strumento di lotta politica e culturale teso al rovesciamento di gerarchie precostituite,

DOI: 10.13137/2283-6438/17422

canonizzate. Nel caso specifico dei due autori oggetto di questa indagine, soprattutto di due loro opere, ritengo valga la pena soffermarsi sull'impatto che il marchese de Sade, sia in quanto figura storica sia come fenomeno culturale, ha avuto sullo sviluppo artistico di Weiss e Pasolini e sulle loro scelte espressive[1]. Come noto, pur con un andamento cronologico del tutto inverso, Pasolini e Weiss hanno intrapreso percorsi con molteplici elementi di affinità: entrambi sono stati pittori e registi, autori di teatro, di romanzi e di racconti; la prospettiva ideologica con la quale hanno analizzato la società e la cultura a loro contemporanee, in maniera quanto mai abrasiva, è per entrambi frutto dell'incontro col marxismo, abbracciato dapprima in modo entusiasta, oggetto in una fase successiva di una rielaborazione critica[2]; il cinema, praticato da entrambi in modo assai diverso è, però, sia per l'uno che per l'altro, legato da profonde analogie con il mondo del sogno (qui è il comune legame con il mondo surrealista, e con Luis Buñuel in particolare, a determinare l'equivalenza di vedute nelle riflessioni teoriche su questo strumento espressivo); infine, la ricezione di Dante, il tentativo di riscrivere una versione moderna della *Commedia*, sì da riuscire a rappresentare, come aveva fatto il poeta fiorentino, la totalità dell'umano attraverso lo sguardo del singolo, è un ulteriore elemento di forte comunanza nell'orizzonte estetico dei due autori. Su questi aspetti, e su quest'ultimo in particolare, la critica ha prodotto diverse e dettagliate indagini, alcune delle quali hanno preso in esame differenze e convergenze dei due tentativi di riscrittura dantesca, *La divina mimesis* pasoliniana e i diversi frammenti in cui si articola il tentativo weissiano, il cosiddetto *Divina Commedia*-Projekt[3]. Del tutto trascurato risulta invece sia l'ambito che riguarda il confronto tra i modi in cui i due autori hanno utilizzato il marchese de Sade e il suo pensiero rispettivamente in un testo teatrale composto tra il 1962 e il 1965, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (più semplicemente *Marat/Sade*), e in un film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, sia l'impatto che l'autore francese ha avuto su Pasolini e Weiss non solo da un punto di vista filosofico-ideologico ma anche da un punto di vista più specificamente estetico. La poetica intermediale[4], che Weiss sviluppa già all'inizio degli anni Sessanta e che caratterizza altresì gran parte del cinema pasoliniano, si profila con modalità che, insieme ad altre influenze già evidenziate dalla critica, possono essere messe in diretta connessione con la ricezione di de Sade.

2. *Peter Weiss e il cinema di avanguardia: Artaud e de Sade*

Il nome di Marat e quello del marchese de Sade appaiono per la prima volta insieme in un testo di Peter Weiss già nel 1956. Nell'indagine sul cinema sperimentale *Abschnitten aus einem Buch über Die Avantgarde des Films*, rielaborato poi probabilmente nel 1961, le due figure protagoniste del successivo dramma weissiano sono citate in due contesti che, seppur differenti, in qualche maniera le mette in contatto. In una prima nota Weiss descrive in modo assai dettagliato il film *Napoléon* del regista francese Abel Gance[5]. *Napoléon* è, secondo l'autore tedesco, un'opera pionieristica nell'ambito dei film in formato cinemascope: avendo bisogno di ben tre teloni per essere proiettato, l'impressione che se ne ricava è quella di un'opera con un "mitreißende[r] Triptychon-Charakter" (Weiss 1995: 158), descrizione in cui Weiss prende a prestito un termine tecnico della pittura. Nella possibilità di sviluppo e trasformazione della superficie di proiezione risiede secondo Weiss una opportunità di evoluzione per il cinema come forma d'arte: nonostante infatti "das gleichbleibende Cinémascope-Format ist völlig unfilmisch und wirft den Film zurück in ein primitives Bühnendasein. Der Film bedarf des Nahbilds, der Montage" (158), la suddivisione in tre schermi che Gance mette in atto è capace di restituire alle immagini in movimento la loro specificità estetica. Una superficie di proiezione statica, di grande formato e molto vasta è più adatta al teatro che non al cinema, dare dunque una struttura per così dire pittorica alla superficie di proiezione restituisce al film il proprio dinamismo espressivo. Nel film di Gance, aggiunge Peter Weiss, ha lavorato come attore Antonin Artaud, la cui tragica parabola esistenziale si rispecchia nel film stesso: "Bemerkenswert in *Napoléon* ist auch Antonin Artauds Spiel in der Rolle Marats. Wir sehen ihn anfangs in jungen Jahren, in blendender dämonischer Schönheit, später in den hinzugefügten Scenen, mit zergerbtem Gesicht, zahnlosem Mund, schon von der Geisteskrankheit angegriffen, die ihn bald zum Selbstmord treibt (158)". Marat/Artaud viene dunque citato in un passaggio che riguarda questioni di estetica del cinema nelle quali Weiss riflette sulle modalità di rappresentazione del film e sulle sue affinità e differenze con il teatro e la pittura. L'idea di rappresentare l'eroe rivoluzionario come malato di mente nel successivo testo teatrale potrebbe essere stata generata anche da uno stimolo di natura cinematografica. L'interesse di una tale ricostruzione risiede non tanto nella cosa in sé, quanto nel fatto che la complessissima macchina teatrale

di Weiss e il suo carattere intermediale ha le sue basi teoriche in questo tipo di riflessioni in cui i diversi *media* espressivi sono indagati in maniera comparativa e incrociata.

Alcune pagine dopo questo passo relativo ad Artaud, Weiss analizza gli elementi decisivi di alcuni film del regista spagnolo Luis Buñuel e il loro significato per l'estetica del cinema negli anni Trenta. "Wie Marquis de Sade" – scrive Peter Weiss in relazione a una scena di *Ein chien andalou* (1929) – "greift Buñuel zu bösartigen Mitteln, um das Unheil zu zeigen, das sich in Menschen aufgespeichert hat. Es ist das Paar oben am Fenster, das diesen Unfall erlebt. Die Sexualität in ihnen ist zu Aggressivität, zur Zerstörungslust geworden. Ihre Gier wird durch die Pervertierung gesteigert. Doch hinter der Grausamkeit liegt sterile Machtlosigkeit. (Der Film ist 1929 geschaffen worden. Bald wird es andere Symbole geben, in denen die schrecklichen Abgründe des menschlichen Gefühlslebens zutage treten)" (161). Lo stretto legame tra sessualità, perversione, violenza e decadenza, che Buñuel utilizza come strumento euristico per delineare la sua spietata analisi della borghesia fascista attraverso immagini scioccanti, si ritrova con le medesime modalità e con le stesse finalità di disvelamento nella letteratura pornografica – o pornologica come viene poi definita da Deleuze (7) – dello scrittore francese. Con un giudizio assai simile Simone de Beauvoir nel saggio del 1955 *Faut-il brûler de Sade*, fonte primaria di Weiss per il suo testo teatrale, valuta il ruolo del marchese nell'ambito della cultura occidentale: "Assumer l'injustice comme telle, c'est reconnaître qu'il y a une autre justice, c'est mettre en question sa vie et soi-même. Cette solution ne saurait satisfaire le bourgeois d'Occident. Il souhaite se reposer sans effort et sans risque dans la possession de ses droits: il veut que *sa* justice soit *la* justice" (8). Significativa in questo contesto mi pare anche la breve notazione che Weiss pone tra parentesi, con un implicito riferimento all'imminente avvento del nazismo affermatosi soltanto pochi anni dopo l'uscita del film di Buñuel. Il parallelo indiretto tra il sistema simbolico sadiano e quello del potere nazista è, come noto, un elemento decisivo dell'interpretazione dell'opera di de Sade nel Novecento e avrà una sua declinazione particolarmente efficace nell'ultimo film di Pasolini; nella ricostruzione storica di Weiss del cinema sperimentale Buñuel occupa una posizione centrale, rappresenta con ogni evidenza un punto di svolta[6]. Visto in questa prospettiva il paragone tra de Sade e Buñuel andrebbe dunque considerato non soltanto dal punto di vista ideologico o in una direzione *kulturkritisch* ma anche in senso estetico-formale. Le

peculiarità della scrittura sadiana e non solo del suo immaginario – o meglio gli esiti formali che scaturiscono dalla inscindibile connessione di questi due elementi – hanno sulla cultura occidentale un effetto di radicale stravolgimento paragonabile a quello provocato dal linguaggio filmico del regista spagnolo.

3. Il Laokoon e gli esordi romanzeschi di Peter Weiss

Già prima dei suoi lavori teatrali Peter Weiss, rifacendosi a una tradizione che parte da Lessing e Goethe, ha teorizzato una poetica intermediale nella quale diversi media vengono messi a confronto in un rapporto di concorrenza fra loro. Matthias Bauer parla di "eine intermediale Poetik, deren Genese sich in dem 1956 erschienenen Buch *Avantgarde Film* spiegelt" (20), facendo riferimento a un percorso che inizia con il libro sulle avanguardie cinematografiche e si conclude nello scritto *Laokoon* del 1965, in cui le idee weissiane troverebbero la loro definitiva, sistematica formulazione teorica. Difficile parlare anche solo vagamente di una trattazione sistematica, visto che il saggio del 1965 è per moltissimi aspetti ambiguo e persino contraddittorio nella definizione di una gerarchia tra le diverse discipline artistiche. Più adeguata sembra essere l'ipotesi di Ingo Breuer, quando definisce l'approccio di Weiss ricorrendo alle espressioni di "medial[e] Vielstimmigkeit" (Breuer 2007: 39), o ancora di un "Welttheater", che presenta "das Sekundäre dieser Welt, ihre Medialität und ihre Ideologiehaltigkeit, also ihre Unterworfenheit unter Interpretationen und Imaginationen der Welt und deren technische und mediale Reproduktionsbedingungen" (50). Il rapporto tra immagine e parola, il nodo attorno al quale Weiss dipana le proprie argomentazioni nel *Laokoon*, il cui sottotitolo significativamente è über die Grenzen der Sprache, si ritrova con accenti e tesi del tutto simili nel libro sulle avanguardie cinematografiche, pubblicato prima in svedese, poi rivisto a più riprese e tradotto in tedesco. Ne riporto soltanto alcuni passaggi particolarmente significativi: "Die Vision des Malers ist immer statisch. Selbst wenn die Teile des Bildes in starken, atmenden Spannungen zueinander stehen, so bleibt die Komposition doch unveränderlich […]" (Weiss 1995: 149); o ancora "Das Bild ist stärker als das Wort. Keine Beschreibung kann an die unmittelbare Wirkung eines Bildes heranreichen. Das Wort ist abstrakt, das Bild ist konkret. […]" (154). Come detto le

affermazioni apparentemente apodittiche di Weiss su questo tema risultano spesso ambivalenti, e la grande quantità di studi critici e discussioni su tali elementi della produzione weissiana, studi di matrice soprattutto *medien-* e *kulturwissenschaftlich*, dimostrano la difficoltà di ricostruire una visione coerente e unitaria dei rapporti tra arti plastiche e letteratura nel pensiero di Weiss in questa fase. Secondo quanto ha scritto Klaus Müller-Richter, elaborando una tipologizzazione assai ampia e dettagliata del concetto di *Bild* nell'opera di Peter Weiss, la contrapposizione tra parola e immagine, così come viene fuori da questi scritti teorici degli anni Sessanta, non va presa troppo alla lettera. L'immagine nelle sue diverse forme, non da ultimo come trasposizione linguistica nel contesto dell'uso di metafore, non è per Weiss un elemento statico, bensì il modello di un processo estetico dinamico (117-125). Da questa prospettiva, argomenta Burkahrdt Lindner, il *Laokoon* può essere considerato come una riflessione criptica sui processi in atto in quel "Grenzgebiet der Denkfähigkeit" dalla quale scaturisce il nostro tentativo di esprimerci attraverso la parola e che articola altresì il pensiero in immagini. Questo "unvordenkliche[s] Grenzgebiet" rappresenta l'impulso fondante della produzione estetica (111). Nella prosa degli anni Sessanta questa elaborazione dell'estetica weissiana appare particolarmente evidente. Il breve romanzo *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, pubblicato nel 1960 ma risalente già al 1952, il primo grande successo editoriale di Weiss, nasce proprio dal tentativo di sintetizzare in una complessa articolazione verbale, anzi scritta, immagini, rumori, odori: "Mit dem Bleistift die Geschehnisse vor meinen Augen nachzeichnend, und damit den Geschehenen eine Kontur zu geben, und das Geschehene zu verdeutlichen, also das Sehen zu einer Beschäftigung machend, sitze ich neben dem Schuppen auf dem Holzstoß […]" (48). Il breve romanzo è strutturato, come accadrà poi per il *Marat/Sade*, secondo una costruzione a scatole cinesi che garantisce al narratore una prospettiva distanziata, metaletteraria sia dal punto di vista del tempo della narrazione che da quello del tempo narrato: "Den auf diese Nacht folgenden Tag verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends" (87). Un narratore racconta come ha trasposto nel suo taccuino di appunti i giorni immediatamente precedenti alla scrittura che sta registrando nel taccuino stesso. I collage preparati da Weiss con cui egli – l'autore, non il narratore – 'illustra' il racconto scritto, introducono nel romanzo un ulteriore livello narrativo che, in un'architettura quasi rizomatica, descrive la percezione di una realtà frammentata e illusoria.

Arnd Beise ha definito questa particolare contaminazione in modo assai pregnante: "Für Peter Weiss bedeuten die Collagen von Bildzitaten keine vorausgeahnte postmoderne Abkehr von einem unmittelbaren Realitätsbezug, sondern die der Moderne adäquate Technik der Bildfindung eines durch technische Reproduzierbarkeit *erweiterten* Erfahrungsbezugs" (42). Non si tratta dunque di una resa postmoderna alla inafferrabilità di un reale tanto diversificato da apparire indistinto, ma dell'acquisizione di un livello aumentato dell'esperienza percettiva[7]. Questo tipo di analisi può essere applicata con frutto anche alla drammaturgia weissiana, al suo sviluppo attraverso una serie di influssi decisivi, che tenterò di schizzare in modo sintetico con alcune brevi considerazioni.

4. De Sade e gli altri

La figura di de Sade si incrocia nella produzione letteraria di Weiss con altri 'modelli' di natura sia letteraria che visuale, che hanno influenzato in maniera peculiare la struttura del suo immaginario e l'approccio a diversi media e forme espressivi. Tra questi modelli di certo quello di Dante è uno dei più decisivi. Negli anni Sessanta, il periodo che qui più mi interessa, Weiss tenta diverse strade per ricostruire in chiave contemporanea l'universo dantesco. Oltre alla *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia* (1965) e al *Gespräch über Dante* (1965), è il teatro la forma che l'autore sceglie per cercare di venire a capo di una serie di questioni estetiche per lui decisive. Pubblicato soltanto nel 2003, *Inferno* (1964) è un dramma che pone al suo centro il tema della rappresentazione estetica di ciò che per sua natura risulta indicibile (e dunque irrappresentabile)[8]. Dante, che ne è il protagonista, si trova a vivere situazioni che richiamano episodi dei romanzi o dei racconti sadiani. In particolare nel XVI canto il povero poeta italiano viene picchiato con una verga da Medusa, che gli si pone maestosa e impietosa di fronte, mentre Virgilio partecipa in qualche modo alla rissa:

> Breitbeinig und umwogt von langem Haar Medusa
> mit dem Gesicht der Wölfin
> Schwingt eine Rute
> **Medusa**
> Her zu mir
> *Vergil schiebt Dante näher*

Medusa
Weich meinem Blick nicht aus
Vergil versetzt ihm einen Tritt
Medusa
In die Knie
Figuren drücken ihn nieder
Medusa
Mein eignes Kind
so böse so verworfen
Beug dich
dass ich dich strafen kann
Dante kriecht vor ihren Füssen Sie schlägt auf ihn ein
Dante
Was hab ich denn getan
Medusa lacht
schlägt weiter
Gegenchor
Was hab ich denn getan was hab ich denn getan (Weiss 2008: 110/112).

Alla fine del canto il quadro assume una dimensione così caotica che non è più possibile distinguere gli aguzzini dalle vittime. La didascalia recita: "*Medusa lacht / Schlangen stechen aus ihrem Haar hervor / Und jetzt steht alles da und grölt und brüllt vor Lachen / Die Peiniger sind von den Opfern nicht mehr zu unterscheiden*" (112). Anche in questo caso il contenuto sadico della scena è chiaramente utilizzato per costruire una riflessione di natura filosofica sulla natura del male e del potere, esattamente come nella letteratura sadiana. Difficile nel gran caos del mondo distinguere chi infligge le torture e chi le subisce. Per un verso si rimprovera a Dante l'immediata disponibilità a piegarsi di fronte a qualsiasi accusa, per l'altro si irride e si demolisce cinicamente il suo ingenuo senso dell'innocenza. La potenza della scena porta in primo piano la nuda coscienza del personaggio e ne smaschera 'sadianamente' ipocrisie e contraddizioni.

Un secondo modello, stavolta di natura visuale, che influenza la ricezione dantesca di Weiss, è senza dubbio la pittura nordica cinquecentesca: da un lato le rappresentazioni 'infernali' di Jeronimus Bosch, che sono prima fonte di ispirazione per i diversi abbozzi e progetti danteschi di Weiss, in particolare per quanto riguarda le rappresentazioni dell'Inferno (Schnabel: 149); dall'altro la concezione del cosiddetto "kalter Blick" alla base delle opere di Pieter Brueghel costituisce l'elemento base per la costruzione di

due importanti procedimenti drammaturgici e, più in generale, di due *Gestaltungsprinzipien* di tutta l'estetica weissiana: *Retardierung* e *Anästhesie* (Schnabel: 309-508). La pittura e i suoi modi di rappresentazione sono senz'altro decisivi nello sviluppo di questi elementi dell'estetica teatrale weissiana – si pensi anche soltanto alla scena per tre volte procrastinata e cristallizzata in diversi successivi *frames* dell'omicidio di Marat nel *Marat/Sade* –, tuttavia sia la tecnica narrativa sadiana con i suoi continui *interruptis*, sia le riflessioni di natura ideologica o filosofica che formano il tessuto della sua scrittura, giocano a mio avviso un ruolo non trascurabile nella costruzione di questa complessa architettura teatrale ed estetica:

> Qui sait s'endurcir aux maux d'autrui, devient bientôt impassible aux siens propres, et il est bien plus nécessaire de savoir souffrir soi-même avec courage, que de s'accoutumer à pleurer sur les autres. Oh ! Juliette, moins on est sensible, moins on s'affecte, et plus on approche de la véritable indépendance ; nous ne sommes jamais victimes que de deux choses, ou des malheurs d'autrui, ou des nôtres ; commençons par nous endurcir aux premiers, les seconds ne nous toucheront plus, et rien, de ce moment, n'aura le droit de troubler notre tranquillité (de Sade: 269)[9].

L'affermazione di Bressac, uno dei protagonisti della *Nouvelle Justine*, mostra una significativa affinità con il consiglio che Virgilio offre a Dante in un passaggio della cosiddetta Dante-Prosa, il progetto rimasto allo stato di frammento e redatto da Weiss tra l'agosto e il settembre del 1969: "Hier kannst du nur heil rauskommen, sagte er, wenn du darauf verzichtest, dich mit dem Leiden von irgendeinem, den du doch nicht kennst und kaum zu Gesicht bekommst, näher zu befassen" (Müllender: 284). La necessità di uno sguardo distaccato sul male, sul dolore, su ciò che per sua natura sarebbe indicibile e irrappresentabile, diviene il presupposto fondamentale della scrittura o, in generale, della rielaborazione estetica di tali contenuti, in un processo nel quale la stessa rielaborazione estetica assume evidentemente una funzione terapeutica in senso ampio.

Nella breve *Anmerkung zum geschichtlichen Hintergrund* che acclude al suo dramma *Marat/Sade*, Weiss definisce con l'espressione "bildhaftes Denken" (Weiss 1964: 135) l'immaginazione sadiana e il suo modo di trasporre in parola il pensiero attraverso una rappresentazione mediata, indiretta (quasi sempre i romanzi e i racconti sadiani sono basati su storie narrate che poi prendono vita nell'azione dei libertini esercitata ogni volta con modalità rituali e si potrebbe dire teatrali). Difficile dunque negare che la centralità del corpo nella letteratura sadiana e l'articolazione di questo

fondamento 'filosofico' in una determinata forma narrativa esercitino un forte impatto nella costruzione di quell'universo intermediale, il cui culmine si può individuare nella complessa struttura a scatole cinesi del capolavoro teatrale weissiano[10].

Dunque, il ruolo di de Sade nella produzione letteraria di Peter Weiss ha poco o nulla a che fare con le questioni legate alle battaglie per la liberazione sessuale dei movimenti giovanili degli anni Sessanta e Settanta; all'influsso in un ambito di critica dell'ideologia si è dato fin troppo peso trascurando quasi del tutto il ruolo della dimensione estetica della scrittura di de Sade per l'opera di Weiss. Formulato in termini più precisi, il marchese de Sade come figura storica è senz'altro modello di una posizione radicalmente critica nei confronti delle strutture politiche e sociali con la quale Weiss arriva anche a identificarsi: "ich habe die Widersprüche in Sade selbst erlebt und kenne sie sehr gut" aveva detto lo scrittore in una intervista del 1965 (Gimus, Mittenzwei: 68). Non si deve però trascurare la forma attraverso cui de Sade esplicita questa sua posizione. Utilizzando ancora le parole di Simone de Beauvoir: "[…] ses livres nous attachent dès que nous comprenons qu'à travers leurs rabâchages, leurs clichés, leurs maladresses il essaie de nous communiquer une expérience dont la particularité est cependant de se vouloir incommunicable" (de Beauvoir: 12). Il parallelo operato da Weiss nel suo libro sulle avanguardie cinematografiche, citato a inizio di questo articolo, tra il marchese e il cineasta spagnolo Luis Buñuel può essere considerato una ulteriore conferma di questa ipotesi: l'importanza di de Sade nella storia della letteratura e della cultura occidentale è da considerarsi non soltanto sul piano critico-ideologico o filosofico ma anche su un piano specificamente estetico. Il rapporto tra immagine e parola, che sta al centro della speculazione artistica di Weiss tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, trova una sua prima sintetica cristallizzazione nel breve romanzo *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, un vero e proprio romanzo pornografico dal punto di vista della tecnica narrativa – non è un caso che Winfried Georg Sebald, altro scrittore che ha posto al centro della sua riflessione il rapporto tra parola e immagine, abbia definito Peter Weiss come "der große Pornograph manqué in der neuen deutschen Literatur" (273). Successivamente Weiss articolerà ulteriori riflessioni teoriche su questo tema nello scritto *Laokoon*. Questo complesso nodo riflessivo trova nel modello sadiano strumenti tali da garantire alla sua scrittura una forma che il solo modello dantesco, con la sua prospettiva teologica e teleologica, non riesce a garantire, perlomeno non nella prima fase della sua ricezione

(più complesso il discorso per quanto riguarda la trilogia *Die Ästhetik des Widerstands*, che qui non può essere affrontato). In questo periodo dunque si assiste alla genesi di una *Theaterwelt* (non solo in riferimento ai testi drammatici), la cui totalità e compiutezza è garantita non dalla grazia divina ma dall'immaginazione, dalla parola e dalle sue architetture di corpi, immagini, performance: "Die Dramatik erhält eine Art enzyklopädischen oder museumartigen Charakter: Sie wird zum virtuellen Bildersaal, der in der Inszenierung performativ (auf der Bühne) und imaginär (im Bewusstsein der Zuschauer) durchschritten wird" (Breuer 2007: 50).

Se si osserva lo sviluppo del testo di *Marat/Sade* nelle diverse versioni redatte dall'autore e aggiornate anche in relazione alle differenti messinscene, con particolare attenzione a una scena cruciale, il resoconto del personaggio Sade della terribile morte di Damiens, questo aspetto rilevato da Breuer risulterà particolarmente lmpante: un confronto soprattutto tra la seconda e la terza versione evidenzia il passaggio da una illustrazione per immagini attraverso una serie di proiezioni dietro agli attori, ad esempio il *Totentanz* di Brueghel, a una pantomima in cui il racconto di Sade è trasposto sulla scena attraverso una messinscena degli attori (Braun: 63 s.), ovvero con una tecnica narrativa che si ritrova sovente nelle opere romanzesche dello scrittore francese.

5. De Sade secondo Pier Paolo Pasolini

Salò o le 120 giornate di Sodoma, ultima opera cinematografica di Pasolini del 1975, come più volte affermato dallo stesso regista non ha in realtà nulla a che fare col sesso, con la liberazione sessuale o con la perversione in senso stretto. Il sesso, ossia la violenza che viene esercitata attraverso gli abusi sessuali rappresentati nel film, non è altro che una metafora del potere o della relazione che intercorre tra chi gestisce il potere e chi è sottomesso (spesso volontariamente) alla sua violenza[11]. Di più: la scelta dell'opera sadiana è strettamente connessa in Pasolini alla definitiva ritrattazione delle sue idee precedenti nell'ambito della sessualità e alla forma estetica che il regista aveva dato a questo suo immaginario. La vitalità originaria dei corpi giovani che caratterizza l'estetica cinematografica (e pittorica) di Pasolini nella cosiddetta trilogia o trittico della vita (*Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle mille e una notte*) realizzato tra il 1971 e il 1974, la funzione sociale della sessualità e dell'educazione sessuale e, non da ultimo

il rapporto tra passato e presente analizzato sotto la lente dell'universo della sessualità, vengono sottoposti tramite de Sade a un processo di distorsione e rovesciamento radicali. Anche il documentario *Comizi d'amore* del 1965, pur mettendo spietatamente in luce l'ignoranza e l'arretratezza di un paese del tutto spaccato tra paure, pregiudizi ancestrali (sud) e perbenismo borghese mascherato da libertà (nord), resta tutto sommato legato a una delicata visione poetica, in cui predomina la bellezza delle persone semplici e il loro approccio spontaneo e naturale al sesso. Dieci anni dopo Pasolini ha smesso di anelare a un mondo arcaico, a un'epoca innocente e idillica, poiché essa sopravvive nel moderno mondo capitalista soltanto come scarto. Da questo punto di vista Pasolini e Weiss, per vie diverse, hanno dato vita a una diagnosi simile della loro epoca: il corpo diventa per entrambi soltanto un "bloße[r] Detritus" (così Sebald in merito alla visione weissiana: 269), un involucro svuotato, di cui la società occidentale, razionalmente organizzata su basi capitalistiche, ha feticisticamente bisogno per mettere in scena i propri festini o i propri spettacoli di morte. Queste messinscene pubbliche servono a cementare in forma performativa un ordine simbolico che ingabbia il singolo nell'insieme sociale e rende oscenamente manifesti gli elementi identitari. Come si possono/devono rappresentare esteticamente tali condizioni? Nell'*Abiura dalla* Trilogia della vita, articolo pubblicato nel 1975 sul "Corriere della Sera" e successivamente nelle *Lettere luterane* (1976), la spaventosa diagnosi pasoliniana della società a lui contemporanea approda a un risultato assai chiaro: la reazione dell'artista a questa situazione può sfociare soltanto in un "adattamento" (Pasolini 1999: 602). Pasolini dichiara di non voler più combattere e di voler finalmente accettare l'inaccettabile. Da un punto di vista estetico, di estetica cinematografica, ciò significa che il suo impegno politico e artistico come regista deve essere rimodulato in direzione di una maggiore trasparenza del messaggio, di un legame più saldo e immediato con l'attualità, con il presente. Paradossalmente l'enigmatico *Salò* viene concepito sulla base di una semplificazione del linguaggio cinematografico, una semplificazione che può essere interpretata come la messa in discussione e la successiva abiura da quel mondo passato, quella sorta di epoca d'oro tenuta sempre presente fino a quel momento quale alternativa alla società capitalistica dei consumi.

D'altronde già dieci anni prima, in un saggio pubblicato col titolo *Il cinema di poesia*, Pasolini aveva riflettuto sul linguaggio cinematografico e sulle sue affinità e differenze con il linguaggio letterario, mettendo in luce una peculiarità dei modi espressivi del cinema:

Quel tanto di poeticamente metaforico che è clamorosamente possibile nel cinema, è sempre in stretta osmosi con l'altra natura, quella strettamente comunicativa della prosa. Che è poi quella che è prevalsa nella breve tradizione della storia del cinema, abbracciando in una sola convenzione linguistica i film d'arte e i film d'evasione, i capolavori e i feuilletons (Pasolini 1981: 175).

Da una prospettiva critica marxista, Pasolini individua la nascita di un linguaggio poetico del cinema, soprattutto attraverso l'impiego della soggettiva indiretta libera (tecnica corrispondente al discorso indiretto libero in letteratura), utilizzato però come mero espediente dalla borghesia per rappresentare sé stessa attraverso il cinema: "La borghesia, insomma, anche nel cinema, ridentifica se stessa con l'intera umanità, in un interclassismo irrazionalistico" (187). In *Salò*, soprattutto attraverso il modello letterario di Sade, viene messo in scena esattamente questo processo. A Pasolini non interessa più la rappresentazione di corpi capaci di vivere la propria nudità e sessualità in modo libero e innocente, esteticamente ispirata al mondo pittorico rinascimentale; ciò a cui ambisce, come regista, in questa ultima fase è svelare un meccanismo e renderlo leggibile attraverso il cinema; vuole mostrare attraverso un film come *il* film in quanto prodotto di consumo di massa viene utilizzato come strumento del potere[12]. Per questo il suo cinema diventa metacinema in un processo di adeguamento al solo presente che vede svanire inesorabilmente il (bel) mondo che fu o lo vede sopravvivere soltanto come prodotto di scarto.

Salò è la rappresentazione plastica, iconica di un "genocidio" (Pasolini 1999: 676), come Pasolini definì, in un altro articolo per il "Corriere della sera" del 1975, la fine del sottoproletariato romano, un genocidio culturale che ha addirittura preceduto quello storico operato da Hitler e dal nazismo (*Il mio* Accattone *in Tv dopo il genocidio*). Il mondo in cui è ambientato *Accattone*, il suo primo film del 1961, è letteralmente andato incontro alla propria deportazione. Il modo in cui Pasolini dà forma a questa situazione attraverso la cinepresa presenta una serie di novità decisive nella sua prassi cinematografica: di un "Blick in eine Guckkastenbühne hinein" parlano Paul e Wulf per descrivere la freddezza e la strutturazione rigorosa del film di Pasolini (16) – di "Schaubude" parla Karlheinz Braun nella sua ricostruzione della prima fase teatrale di Peter Weiss (145). L'utilizzo in *Salò* di attori professionisti, la costruzione del film realizzata non attraverso l'assemblaggio di materiali grezzi girati in strada, ma attraverso un accuratissimo lavoro di montaggio, sono elementi

strutturali di innovazione che segnalano un cambio di direzione radicale nell'estetica pasoliniana.

La ritualità teatrale (Pasolini descrive *Salò* anche come "un mistero" medievale o "una sacra rappresentazione" [Pasolini 2001: 3020; *De Sade e l'universo dei consumi*]) e la trasformazione di questi rituali in parodie o pantomime sono realizzate secondo un sistema assai complesso di citazioni estrapolate dalla *Divina Commedia*, da opere filosofiche incentrate sull'interpretazione del 'fenomeno' de Sade e tutte citate esplicitamente in coda ai titoli di testa del film, ma anche da opere pittoriche, ad esempio da Piero della Francesca o, nel caso delle scene di tortura conclusive, dai quadri di Jeronimus Bosch. Il Film è suddiviso in quattro segmenti: l'Antinferno – la cattura dei giovani da parte delle SS seguita dal discorso del principe riprende direttamente il secondo canto dell'Inferno dantesco –, seguono i tre gironi (Il girone delle manie, della merda, del sangue), che costituiscono l'Antinferno della commedia dantesca, concepito ancora come luogo aperto nell'originale, divenuto già prigione in *Salò*. La narrazione delle storie a sfondo sadomasochistico viene di continuo interrotta – la tecnica di maggiore crudeltà mutuata da Sade (Murri: 115) –, elementi di straniamento rompono l'illusione, la dimensione visuale è ritmicamente scandita dalla narrazione orale delle prostitute. Il complesso di questo apparato estetico viene utilizzato dal regista affinché lo spettatore possa disporre di un doppio accesso alla visione: da un lato percepisce ciò che vede come oggetto estetico, per così dire da un punto di vista distaccato, dall'altro non può non cogliere l'analogia tra le immagini spaventose e la situazione storico-politica del paese in cui vive: "Auf mehreren Ebenen schichtet der Film ein ›Feld der Anspielungen‹ auf, das die Einheit der Erzählung zwar zertrümmert, sie dafür aber in einen Rahmen ästhetischer Auseinandersetzungen und Vorlieben stellt, die immer auch mit Politischem verbunden sind" (Paul, Wulff: 21). Nell'ambito delle recenti teorie degli adattamenti si è definito questi prodotti, in relazione al recipiente, come opere "multilaminated", in cui lo spettatore mettendo in connessione i diversi frammenti e livelli che è in grado di riconoscere ricompone gradualmente le tessere non solo di una identità formale, ma anche di quella che si può chiamare una identità ermeneutica (Hutcheon: 21).

La natura teatrale del suo ultimo film, una teatralità "naturale e onnipresente" (Balbi: 92), è sottolineata dallo stesso regista in una autointervista in cui definisce le sue due tragedie *Porcile* e *Orgia*, composte nel 1966, come presupposti stilistici a *Salò* e pone in connessione la

letteratura sadiana con il teatro di Antonin Artaud e di Bertolt Brecht (*Il sesso come metafora del potere*, 1975). Roland Barthes, senza dubbio il più significativo tra i 'filtri' attraverso cui Pasolini legge de Sade e che cita nei titoli di testa di *Salò*, descrive i romanzi e, più in generale, la scrittura e il linguaggio sadiani definendoli come il frutto di una teatralità di "corps abstrait" (132). Anche Susan Sontag, in un passaggio relativo al romanzo sadiano cui Pasolini si era ispirato, fa riferimento a una struttura non di tipo letterario bensì specificamente teatrale: "The fictional actions are illustrations, rather, of his relentlessly repeated ideas. Yet these polemical ideas themselves seem, on reflection, more like principle of dramaturgy than a substantive theory". Poco prima la struttura narrativa del capolavoro sadiano, "a kind of summa of the pornographic imagination", viene definita come struttura di natura ibrida "part narrative and part scenario" (218), dovuta di certo, in parte, anche alla sua natura incompiuta[13].

Soprattutto le sequenze finali di *Salò* sono strutturate su una dimensione teatrale cui Pasolini affida la sintesi estetica del suo lavoro: nel cortile della villa si compiono i peggiori atti di tortura sui giovani schiavi, due degli aguzzini osservano con un binocolo da teatro quanto accade, ulteriormente separati dalla scena dalle grate poste davanti alle finestre: "Die Blickordnung des Theaters wird bis in die Hilfsmittel des Zuschauens installiert" (Paul, Wulff: 18). Di un "film-tragedia" parla Stefano Casi nel definire la natura ibrida di *Salò* e, facendo riferimento a un altro dei testi 'citati' da Pasolini – *L'écriture et l'expérience des limites* (1968) di Philippe Sollers –, sostiene la tesi di una "triangolazione realtà-teatro-cinema" (272) che regola il processo di narrazione, rappresentazione e riflessione alla base del film. La struttura teatrale, già contenuta nel romanzo sadiano, si rivela strumento ideale per Pasolini, così come lo è per Peter Weiss in ambito drammaturgico, per mettere in scena la rappresentazione sintetica – ossia costruita sulla sintesi di parola e immagine – di un presente che non ha più alternative: "denn es läßt sich nicht ändern was einmal geschehen / und wollten wir alles es auch anders sehen / es hilft nichts […]" (Weiss 1964: 118), afferma il banditore davanti alla scena dell'omicidio di Marat nel dramma weissiano. Il luogo chiuso e schizofrenico che viene costruito come palcoscenico di una messinscena a scatole cinesi, sia in *Marat/Sade* (il manicomio di Charenton) sia in *Salò* (la villa dei quattro aguzzini borghesi e fascisti), traspone il tempo storico in una dimensione a-storica – si potrebbe definire questa dimensione un presente teatrale –, nel quale la Storia può essere messa in scena soltanto come spaventosa, tragica parodia di sé stessa. Non solo nella sua dimensione

narrativa ma anche nelle sue rappresentazioni 'iconiche' (Marat morto nell'opera di Weiss deve essere rappresentato esattamente come il celebre Marat morto di David). Il coro finale del *Marat/Sade*, preludio al caos che conquista l'istituto di Charenton, è la sintesi in forma di slogan di questa visione che, in un climax paradossale, racchiude l'intera parabola storica di una nazione (e forse dell'Europa intera) tra follia e sesso bruto:

> Alle
> *rhytmisch beim Marschieren durcheinanderschreiend*
>
> Charenton Charenton
> Napoleon Napoleon
> Nation Nation
> Revolution Revolution
> Kopulation Kopulation (132).

Non diversamente si può interpretare il finale di *Salò*, il ballo delle due giovani guardie sulle note della canzonetta *Son tanto triste* nella rigorosa cornice geometrica e quasi museale della stanza in cui domina la pittura d'avanguardia, subito dopo le terrificanti torture accompagnate invece dai *Cantos* di Pound e dai *Carmina Burana*.

Volendo sintetizzare in una formulazione breve, ma che tenti di esporre efficacemente il ruolo della letteratura sadiana nei due autori oggetto di questa indagine, si poterebbe dire che così come per Weiss il teatro diventa metateatro grazie alla 'mediazione' sadiana, allo stesso modo per Pasolini il cinema diviene metacinema grazie all'impianto teatrale e fortemente mediato della scrittura di de Sade. Entrambi dunque, elaborano una poetica intermediale che si sviluppa attraverso quella sorta di struttura logica paradossale che David Bolter e Richard Grusin pongono a fondamento dell'estetica intermediale: la tensione tra una struttura ipermediatica – ovvero una stratificazione di molteplici, differenti media – e al contempo uno sforzo di rappresentare nella maniera il più possibile immediata quanto si mette in scena, di renderlo vivo davanti agli occhi del recipiente. È la cosiddetta *logic of remediation*: "Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real. They are not striving for the real in any metaphysical sense. Instead, the real is defined in terms of the viewer's experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response" (53).

Note, Notes, Anmerkungen, Notes

1 Molti sono i lavori in cui la ricezione di Sade è stata analizzata rispetto a entrambi gli autori, soprattutto per quanto concerne il versante cinematografico – riguardo a Peter Weiss si prende sempre in considerazione la versione diretta da Peter Brook di *Marat/Sade* (1966), che non è oggetto della trattazione. Mi limito qui a citare alcuni studi recenti con una corposa e dettagliata bibliografia a cui si può fare riferimento: Hallam, Bridge, Brodesco. In questi studi e negli altri citati in questo articolo tuttavia, quasi mai l'accento viene posto sul modello sadiano in senso strettamente estetico-letterario, aspetto su cui invece si insiste nel presente saggio.

2 *Kulturkritisch* può essere definito l'atteggiamento di entrambi gli autori nel senso che gli attribuisce Georg Bollenbeck, riferendosi agli antesignani di questo approccio critico alla cultura e alla società (Rousseau, Schiller e Nietzsche): «Sie begründen keine Disziplin oder Schule, aber sie wirken auf unterschiedliche Disziplinen oder Schulen ein. […] Sie sind interdiskursiv. Das meint: Sie kursieren in der kulturräsonnierenden Öffentlichkeit und sie werden zugleich von unterschiedlichen Fächer und Denkstilen verarbeitet, besonders von der Philosophie […], von der marxistischen Theorie, von der Soziologie […] oder von der Kritischen Theorie. Ihre Einsichten wirken zudem impulsgebend für künstlerische Bewegungen und ästhetische Objektivationen» (21).

3 Su questo tema si vedano Kuon 1997 e Wöhl 1997.

4 Sull'intermedialità in generale si veda almeno la voce nell'enciclopedia Treccani (Fusillo, Terrosi).

5 Girato nel 1926 circa, il film biografico venne successivamente arricchito di altre scene e infine corredato di audio. Nel 2016 è stato presentato in una versione completamente restaurata.

6 Per ragioni di spazio e di coerenza non tratterò qui né il tema dell'influsso del surrealismo su Peter Weiss, né quello relativo all'influsso di de Sade sullo stesso surrealismo.

7 Lo stesso protagonista del romanzo per sfuggire a una realtà percepita come oppressiva e avvilente si lascia cadere del sale negli occhi generando così immagini caleidoscopiche e iridescenti, che costituiscono per lui una dimensione alternativa più sopportabile dell'esistenza.

8 Cfr. Castellari 2010 e Castellari 2008: 237-262.

9 Il passo è parzialmente citato anche da Simone de Beauvoir nel saggio utilizzato da Weiss come fonte per il suo dramma (de Beauvoir: 71 s.).

10 Di una "extensiven Bildpolitik des Stücks" parla Ingo Breuer a proposito del *Marat/Sade* (Breuer 2004: 291).

11 L'interpretazione pasoliniana di de Sade è molto influenzata dalla lettura del saggio di Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* in cui l'autore francese, tra l'altro, mette in luce l'interscambiabilità dei ruoli vittima carnefice nell'ambito del sadomasochismo così come viene esercitato nei testi sadiani.

12 Di "saggio filmico" parla Dottorini nella sua analisi del film (118). Sul sostrato filosofico alla base del film e sulla sua trasposizione in chiave cinematografica si veda la dettagliata e raffinata analisi di Murri.

13 Di grande interesse per i temi trattati in questa indagine è anche il riferimento della Sontag a un altro modello teatrale in senso ampio: "Sade's book, the Wagnerian music dramas of pornographic literature […]" (226). In effetti il *Gesamtkunstwerk* wagneriano è certamente uno dei principali modelli per le poetiche intermediali e multimediali del XX secolo.

Opere citate, Œuvres citées, Zitierte Literatur, Works Cited

De Sade, Donatien, Alphonse, François. Œuvres. Vol. III. Paris: Gallimard, 1988.

Pasolini, Pier, Paolo. *Il cinema di poesia*. In Id., *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti, 1981[2], 167-187.

———. *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Walter Siti, Silvia de Laude. Milano: Mondadori, 1999.

———. *Per il cinema*. A cura di Walter Siti, Franco Zabagli. Tomo II. Milano: Mondadori, 2001.

Weiss, Peter. *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964.

———. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964.

———. *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

———. *Inferno. Testo drammatico e materiali critici*. A cura di Marco Castellari. Milano: Mimesis, 2008.

Balbi, Mathias. *Pasolini Sade e la pittura*. Edizioni Falsopiano: Alessandria, 2012.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Éditions du Seuil: Paris, 1971.

Bauer, Matthias. Des-Integration und Trans-Figuration. Überlegungen zur intermedialen Poetik von Peter Weiss. In Müllender, Yannick, Schutte, Jürgen, Weymann, Ulrike (Hrsg.). *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten; Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2007, 17-36.

Beauvoir, Simone de. *Faut-il brûler Sade*. In Ead. *Privilèges*. Paris: Gallimard, 1955, 7-82.

Beise, Arnd. *Peter Weiss*, Stuttgart: Reclam, 2002.

Bollenbeck, Georg. *Eine Geschichte der Kulturkritik: von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München: C. H. Beck, 2007.

Bolter, Jay David, Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

Braun, Karlheinz. *Materialien zu Peter Weiss' ›Marat/Sade‹*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.

Breuer, Ingo. *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.

———. *Theatralische Transkriptionen. Anmerkungen zur Medialität in den Dramen von Peter Weiss*. In Müllender, Schutte, Weymann (Hrsg.), 37-50.

Brodesco, Alberto. *Sguardo, corpo, violenza. Sade e il cinema*, Milano: Mimesis, 2014.

Casi, Stefano. *I teatri di Pasolini*. Milano: Ubulibri, 2005.

Castellari, Marco. *Dei molti inferni. La Shoah, Dante e Peter Weiss*. In Peter Weiss. *Inferno*, 237-262.

———. *L'inferno della verità. Gli ipertesti danteschi di Peter Weiss e i loro archetipi visuali*. In «Elephant&Castle. Laboratorio dell'immaginario», Ottobre 2010: http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/uploads/saggi/b2834ce61c68f7ee729dbff1613c602d23baad78.pdf (02/10/2017).

Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch, le Froid et le cruel avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.

Dottorini, Daniele. *Profanazione, negazione, parodia. Le forme del limite in Salò di Pasolini*. In V. Cuomo (a cura di), *L'esperienza limite*. Roma: Aracne, 2007, Vol. 1, pp. 103-120.

Fusillo, Massimo, Terrosi, Roberto. *Intermedialità*. Enciclopedia Italiana Treccani, IX appendice (2015):

http://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (02/11/2017).

Gimus, Wilhelm, Mittenzwei, Werner. *Gespräch mit Peter Weiss (Mai 1965)*. In Gerlach, Rainer, Richter, Matthias, (Hrsg.). *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, 63-76.

Hallam, Lindsay, Anne. *Screening the Marquis de Sade: Pleasure, Pain and the Transgressive Body in Film*. Jefferson: McFarland, 2012.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2006.

Kuon, Peter. *"...dieser Portalheilige zur abendländische Kunst..." Zur Rezeption der Divina Commedia bei Peter Weiss, Pier Paolo Pasolini und anderen*. In «Peter Weiss Jahrbuch», 6 (1997), 42-67.

Lindner, Burkhardt. *Spaltung. Die Kunst und die Künste bei Peter Weiss*. In Müllender, Schutte, Weymann (Hrsg.), 105-118.

Müllender, Yannick. *Peter Weiss' "Divina Commedia"-Projekt (1964-1969). "… läßt sich dies noch beschreiben" – Prozesse der Selbstverständigung und der Gesellschaftskritik*. St. Ingberg: Röhrig, 2007.

Müller-Richter, Klaus. *Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis*. In "Peter Weiss Jahrbuch", 6 (1997), 116-137.

Murri, Stefano. *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Torino: Lindau, 2001.

Paul, Konrad, Wulff, Hans J. *Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis Salò*. In Erstic, Marijana, Natlacen, Christina (Hrsg.). *Pasolini – Haneke: Filmische Ordnungen von Gewalt*. Numero monografico di "Navigationen", 14/1 (2014), 13-21.

Schnabel, Anja. *"Nicht ein Tag an dem ich nicht an den Tod denke." Todesvorstellungen und Todesdarstellungen in Peter Weiss' Bildern und Schriften*. St. Ingbert: Röhrig, 2010.

Sebald, Winfried, Georg. *Die Zerknirschung des Herzens – Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss*. In "Orbis Litterarum", 41 (1986), 265-278.

Sontag, Susan. *The Pornographic Imagination*. In *A Susan Sontag Reader*. Farrar, Straus and Giroux: New York, 1982, 205-233.

Wöhl, Jürgen. *Intertextualität und Gedächtnisstiftung: die Divina Commedia Dante Alighieris bei Peter Weiss und Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997.