

L'istruttoria di Peter Weiss. Un processo al nazismo

RICCARDO MORELLO

1.

Una breve digressione iniziale: il volumetto tascabile dell'*Istruttoria* di Peter Weiss che utilizzo – una edizione Rowohlt, ristampa fine anni '70 di una precedente edizione economica del 1969¹ – ha per me un valore, diciamo così, affettivo: lo acquistai, o meglio mi fu consegnato in mano, da Martin Flinker nella sua leggendaria libreria 68, Quai des Orfèvres, durante un viaggio a Parigi. Giovane studente, alla ricerca presso i bouquinistes di qualche libretto di Meilhac e Halévy per via della mia passione per Offenbach, avevo poi fatto una puntatina in quella bottega per procurarmi alcuni libri destinati all'esame di letteratura tedesca del quarto anno. Alle pareti erano incorniciate lettere autografe di Thomas Mann e Hermann Broch indirizzate a Flinker. Originario della Bukowina, proprio come il grande poeta Paul Celan, Flinker negli anni trenta aveva aperto una libreria a Vienna ed era stato ideatore e promotore di alcune *Rundfragen* tra gli autori dell'emigrazione. Dopo la guerra – Flinker era fuggito in Spagna e in Portogallo, come aveva tentato invano anche Walther Benjamin –, ritornò a Parigi dove aprì quella libreria subito divenuta celebre tra gli intellettuali. Un po' curvo veniva incontro ai clienti scesi dai due gradini che davano accesso alla sua bottega, e li serviva per-

¹ Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Hamburg, Rowohlt, 1969.

sonalmente, che si trattasse di Guido Ceronetti, di Lucentini o del sottoscritto, semplice studente alla ricerca non già di qualche preziosa, introvabile edizione, ma di un comunissimo tascabile. Andava a prendere personalmente il volume richiesto e lo affidava alle mani del richiedente aggiungendo una raccomandazione. A me disse – con quell’accento che richiamava la battuta di Offenbach («Je parle français avec un accent allemand déplorable, mais je parle allemand avec un excellent accent français») – «Mi raccomando, è un grande testo, ma non deve odiare per questo tutta la cultura tedesca!». Non sono più ritornato a Parigi negli anni successivi di studi germanistici e non ho mai rivisto il vecchio Martin Flinker che scomparve nel 1986. Oggi una targa ricorda quel luogo. Però avrei voluto dirgli «Herr Flinker, ho fatto tesoro della sua raccomandazione». Che vale anche al contrario: quando ti viene la tentazione di mettere i tedeschi su un piedestallo, allora rileggiti *L'Istruttoria*. È un testo che sembra illustrare alla perfezione una celebre frase di Kafka:

Bisognerebbe leggere, credo, soltanto libri che mordono e pungono. Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, a che serve leggerlo? Affinché ci renda felici, come scrivi tu? Dio mio, felici saremmo anche se non avessimo libri, e i libri che ci rendono felici potremmo eventualmente scriverli noi. Ma abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una disgrazia che ci fa molto male, come la morte di uno che ci era più caro di noi stessi, come se fossimo respinti nei boschi, via da tutti gli uomini, come un suicidio, un libro dev'essere la scure per il mare gelato dentro di noi².

2.

Nell'agosto del 1965 si era concluso a Francoforte il grande processo contro i criminali di Auschwitz iniziato nel dicembre del 1963: si era trattato del primo momento pubblico di dibattito sui crimini della *Shoah* e sulle responsabilità tedesche nello sterminio portato a termine nella *Bundesrepublik* dopo Norimberga – che però era stato il processo di alcuni alti gerarchi ad opera delle potenze vincitrici, non dello stesso popolo tedesco. E il 19 ottobre del '65, pochi mesi dopo, in ben 16 teatri europei fu presentata *L'istruttoria* (*Die Ermittlung*) di Peter Weiss, sotto forma di lettura scenica – a Berlino Est nella sede dell'Accademia delle belle arti – oppure come vero e proprio spettacolo teatrale: ad esempio quello di Erwin

² «Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn ein Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit er uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben. Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns». (an Oskar Pollack Prag den 27. Januar 1904 Mittwoch); F. Kafka, *Briefe 1900-1912*, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Frankfurt/ Main, Fischer, 1999; trad. it. di E. Pocar, Franz Kafka, *Lettere*, a cura di F. Masini, Milano, Mondadori, 1988.

Piscator alla *Freie Volksbühne* o quello londinese di Peter Brook (Royal Shakespeare Company). Fu un evento come si direbbe oggi mediatico e politico di grande rilievo. Il dramma, assemblato coi materiali del processo recava il sottotitolo di *Oratorio in 11 canti*. In una brevissima nota che accompagnava la versione a stampa, Weiss sottolineava di aver voluto portare sulla scena «nur ein Konzentrat» delle varie deposizioni dei testimoni e imputati del processo e questo concentrato doveva «contenere solo fatti, quali emersero dal dibattito processuale»³. Negli 11 canti, ciascuno suddiviso in 3 sezioni per un totale di 33 unità drammatiche i materiali documentari erano stati rielaborati da Weiss dal punto di vista formale, ricorrendo all'uso del verso libero, e organizzati tematicamente in modo da ottenere una sorta di viaggio all'interno del campo di sterminio dal *Gesang der Rampe* (Canto della banchina), dove giungevano i treni stipati di prigionieri avviati poi alla morte o al lavoro forzato, sino al *Gesang von der Feueröfen* (Canto dei forni) che chiude il ciclo di morte in uno schema che unisce il modello dantesco e la topografia di Auschwitz.

Peter Weiss (1916-82) è una delle figure più singolari e poliedriche della letteratura del dopoguerra: scrittore e drammaturgo, pittore, cineasta, regista e polemista. Di origine ebraico-tedesca, figlio di un'attrice di teatro svizzera e di un industriale tessile di nazionalità ungherese che dopo la Prima guerra mondiale assume la cittadinanza cecoslovacca. Nell'infanzia vive tra Polonia, Cecoslovacchia e Germania (Brema e Berlino) sino al 1935 quando, diciannovenne, abbandona con la famiglia Berlino a causa delle leggi razziali e, dopo un breve periodo a Londra e Praga, si stabilisce in Svezia prendendone la cittadinanza e rimanendovi per tutta la vita, salvo alcuni soggiorni in Germania. Dapprima è attivo come pittore e scrive in svedese, poi nel dopoguerra torna al tedesco e inizia la carriera letteraria coi romanzi autobiografici *Abschied von den Eltern* (1961) (Congedo dai genitori), *Fluchtpunkt* (1962) (Punto di fuga) e con i drammi *Marat-Sade* (64-65) – musicato in Italia da Bussotti, un significativo successo di 'avanguardia' internazionale – e *L'istruttoria* (1965) e poi col grande romanzo saggio degli anni Settanta *Die Ästhetik des Widerstands* (1975) (Estetica della resistenza).

Quando Weiss rientrò a Berlino nel 1947 la sua prospettiva era quella di uno straniero in patria, una posizione non dissimile da quella vissuta anni dopo dall'ebreo della Bukowina Paul Celan, al quale i portieri d'albergo fanno i complimenti per la perfetta pronuncia tedesca chiamandolo Monsieur Selàn alla francese! Forse sta in questa condizione di esilio, di esclusione e marginalità – rispetto al proprio paese e alla sua storia, la radice della singolare identificazione con Dante che sta alla base di questo testo. Come hanno mostrato assai bene Marco Castellari e Camilla Miglio – i due massimi conoscitori di Weiss in Italia⁴ – *L'istruttoria*

³ «Dieses Konzentrat soll nichts anderes enthalten als Fakten, wie sie bei der Gerichtsverhandlung zur Sprache kamen»; P. Weiss, *Die Ermittlung*, cit., p. 7.

⁴ M. Castellari, *Documento e allegoria. Strategie di rappresentazione ne 'L'istruttoria' di Peter Weiss*, in *Rappresentare la Shoah*, Milano, Cisalpino 2005, pp. 205-219; C. Miglio, *Dante dopo Auschwitz: l'Inferno di Peter Weiss*, in "Critica del Testo" XIV/3, 201, Roma, 2011, pp. 293-315.

toria nasce in rapporto a Dante e alla Divina Commedia. Dante come archetipo letterario, ma anche come riferimento etico, nell'ora del massimo smarrimento: la perdita di ogni punto di riferimento, i sensi di colpa dell'esule sopravvissuto rispetto ai sommersi. Come scriverebbe oggi Dante la sua *Commedia*, si domanda Weiss. Questo grande *Progetto Divina Commedia* impegna Weiss dal '64 al '69. Si tratta di un grosso quaderno di appunti (*Notizbuch*) di diversi abbozzi, in versi, in forma di dialoghi teatrali, in prosa. Due drammi vengono completati: *Inferno* (mai pubblicato in vita) e *Paradiso*, quello che, cancellato ogni riferimento dantesco, diventa poi *Istruttoria*. Qui appare evidente il primo rovesciamento operato dall'autore: il mondo di Auschwitz, quello dei "sommersi", coincide paradossalmente col *Paradiso*, l'*inferno* invece è il mondo dei "salvati", del dopoguerra, in cui gli assassini, riabilitati, sono partecipi della rinascita, in cui bene e male non sono più, sia pure tragicamente, contrapposti gli uni agli altri, e pur sempre identificabili, ma ormai mescolati tra loro.

Sulla *soluzione finale*: è la nostra generazione a saperne ancora qualcosa, la generazione dopo di noi già non ne sa più nulla. Abbiamo il dovere di parlare in qualche modo. Ma ancora non ne siamo capaci. Quando ci proviamo non ci riusciamo. Questo sono i racconti oggettivi. Ma per noi cosa sono. Ma è importante dire qualcosa su tutto questo – lasciate che si posi. Dobbiamo provare a dire qualcosa. Cosa è stato?⁵

Weiss sente l'estraneità della Germania del dopoguerra, il paese della dimenticanza e della rimozione. In ciò essa è il prototipo di un processo virtualmente iniziato con la Prima guerra mondiale e che già Karl Kraus aveva denunciato nel suo dramma *Gli ultimi giorni dell'Umanità*. Kraus non era stato un pacifista che denunciava la follia della guerra ma un veggente che scorgeva con chiarezza ciò che quel conflitto aveva prodotto: un mondo in cui la pace è fondata sul massacro, un mondo in cui gli ultimi giorni dell'umanità coincidono coi primi del mondo della guerra perpetua, quella in cui viviamo tutti noi, nel quale il benessere è il frutto della violenza generalizzata. Come afferma il Criticone (il *Nörgler*) – il personaggio del dramma krausiano che incarna il pessimismo dell'autore e sempre battibecca con l'Ottimista – il mondo di ieri, la sua condizione di spirito, tramonta per sempre «l'oggi non si vedrà e non si temerà il domani. Si sarà dimenticato che si è persa la guerra, dimenticato di averla cominciata, dimenticato di averla combattuta. Ecco perché la guerra non finirà mai»⁶. L'oblio, la mancanza di consapevolezza, come premessa dei massacri futuri.

⁵ P. Weiss, *Notizbücher 1960-71*, vol I, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982, cit. p. 211; «es ist ja unsere Generation, die etwas davon weiß, die Generation nach uns kennt es schon nicht mehr. Wir müssen etwas darüber aussagen. Doch wir können es nicht. Wenn wir es versuchen, mißglückt es».

⁶ K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, cit. in R. Calasso, *La guerra perpetua: Postfazione a Gli ultimi giorni dell'Umanità*, Milano, Adelphi, 1980.

La Germania del dopoguerra, teatro di un fallimentare processo di denazificazione, un paese che mantiene saldamente i suoi legami col passato – simboleggiati da un linguaggio politico – giuridico infettato dalla *Lingua Tertii Imperii*⁷, priva di sensi di colpa e in preda a un fenomeno di rimozione collettiva dovuta al *Wirtschaftswunder* (miracolo economico) del dopoguerra, quella che fa inorridire Celan, ma anche Hans-Werner Henze o Ingeborg Bachmann, quella dei “Nibelunghi di Sinistra” come li chiama Celan, che lo accolgono con diffidenza ai raduni del Gruppo 47, è quella stessa che suggerisce a Weiss la sua lettura controcorrente del processo di Francoforte. Non «spiriti di grandi dimensioni ma personaggi banali – come aveva detto la Arendt – gente senza nome, superstiti di uno svilimento generale, balbettanti ottusi davanti a una corte che accertava crudeltà dai contorni foschi»⁸. È l'epoca della manipolazione e del male impunito. Rispetto ad esso le parole dei testimoni sono le uniche autentiche. I beati sono gli innocenti, le vittime della violenza. Per aspirare al bene e al vero Weiss sopprime il riferimento dantesco e anche autoriale (ad un io) e si limita a montare e selezionare materiali tratti dagli atti processuali. Di dantesco è rimasta solo la ricerca del vero, ma per essere vero l'autore deve svanire. Weiss affida al testo documentario, alle voci dei testimoni anonimi – i beati di quello che lui definisce nei suoi appunti «il Paradiso a testa in giù»⁹, rovesciato rispetto alla nostra prospettiva consueta – la scena pubblica, l'agone, in cui far risuonare una verità che fosse anche realtà. I criminali, citati per nome, come il famigerato dottor Capesius, il farmacista di Auschwitz, che spediva nei forni i suoi concittadini di Sigisoara – che campeggia anni dopo nel ricordo di Dieter Schlesak¹⁰ – si riducono qui appunto a banali aguzzini per impedire loro di assurgere a una grandezza metafisica che non hanno e non meritano. Privi dell'aura di malvagità, grigi e banali sono ancora più inquietanti.

E del processo cosa rimane? Poco più dell'ossatura, il meccanismo responsoriale degli interrogatori, le convenzioni linguistiche, la freddezza dell'apparato incapace di descrivere il male e di fronteggiarlo. A ben vedere questo processo trasmette un senso di terribile impotenza e di sconfitta della giustizia stessa, l'impossibilità di giungere per questa via a un riscatto. La prospettiva di Weiss, per quanto apparentemente umanistica, non è meno sconsolante di quella del testimone Jean Améry.

⁷ V. Klemperer, *LTI. Lingua Tertii Imperii. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, 1955.

⁸ H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. di P. Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁹ P. Weiss, *Vorübung zum dreiteiligen Drama divina commedia*, in: „Akzente“, XII (1965), pp. 100- 111.

¹⁰ D. Schlesak, *Capesius, der Auschwitzapotheker*, Bonn, Dietz, 2006; trad. it. di T. Cavallo, *Il farmacista di Auschwitz*, Milano, Garzanti, 2009.

Esempio sommo di questa impotenza della legge è lo scambio di battute processuali (*Gesang der Feueröfen*) dove viene affrontato il tema della colpa collettiva, del «non potevano non sapere»¹¹. Più ancora della ottusa incapacità di capire il male («Ich habe nur meine Pflicht getan») e le infinite varianti di *excusatio* e di scarica barile (i non so, non ricordo) e le ironie e le risate fuori luogo degli imputati e dei difensori – mai stigmatizzate o riprese dalla corte – colpisce il tentativo di ridimensionare quantitativamente la responsabilità (il numero effettivo dei morti) e quindi di normalizzare la violenza generalizzata nel Lager. La terribile banalizzazione della violenza e del male, ha dunque un suo *pendant* nella presunta oggettività della legge. Le condanne tutto sommato modeste inflitte agli assassini e comunque già allora tardive e anacronistiche, non scalfiscono minimamente la disumanizzazione che si è impadronita saldamente anche e soprattutto del sistema giudiziario, cosicché nessun giudice terreno potrà mai rendere giustizia alle vittime della violenza. *L'istruttoria* – col suo rigoroso bianco e nero anni Sessanta – trasmette veramente l'angoscia senza fine del Lager, non nobilita, non trasfigura, non abbellisce. Fa ciò che Celan ha pure espresso con la celebre frase «Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit» – «Non mi importa del bel suono, mi importa della verità»¹². La grande delusione – e l'indignazione e la rabbia – rimane quella espressa nella poesia *Todtenauberg* che racconta l'incontro con Heidegger: l'evocazione del paesaggio e della natura montana, non idillico, bensì intriso di sangue e di storia come tutto il paesaggio dell'Europa, grandezze e miserie che grondano sangue e pena, e di fronte la freddezza del grande filosofo che non sa trovare neanche una parola di pentimento¹³.

4.

La consapevolezza morale della vecchia Europa – quella che fa dire ai congiurati dell'*Ebrea di Toledo* di Franz Grillparzer, consapevoli di aver servito la ragion di stato ma non certo il bene dell'Umanità, «Wir haben das Rechte aber nicht das Gute getan», «Abbiamo fatto il giusto ma non certo il bene»¹⁴ – non è che un ricordo spento. Il presente appartiene degli assassini come Capesius o Mengele, convinti ancora e sempre di aver servito la scienza e di non essersi poi comportati peggio della gran parte dell'umanità. La conclusione non poteva essere più sconsolata. Forse nel dopoguerra non si poteva parlare che in questi termini di questo terri-

¹¹ P. Weiss, *Die Ermittlung*, cit., p. 167.

¹² P. Celan, cit. in: J. Firges, *Sprache und Sein in der Dichtung Paul Celans in Muttersprache* 72 (1962) p. 266.

¹³ Cfr. R. Morello, «Commemorare e dimenticare. La lirica di Paul Celan», in: *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, a c. di A. Cavaglioni, Milano, Franco Angeli, 2007 pp. 67-80.

¹⁴ F. Grillparzer, *Die Jüdin von Toledo*, in: Id., *Sämtliche Werke in 20 Bänden*, hrsg. von A. Sauer, Stuttgart 1892, IX, p. 210.

bile passato se si voleva nonostante tutto salvare la lingua e cultura tedesca dallo sfacelo cui il nazismo l'aveva condotta. Elias Canetti a Londra nel '44 sotto le bombe sosteneva che il tedesco non appartenesse più ai tedeschi, ma all'umanità e in particolare agli ebrei. Adam, il personaggio del romanzo di Dieter Schlesak, custodisce la purezza del tedesco nella feroce deformazione del gergo del Lager. Là, come ha scritto Améry in polemica col Dante ricordato da Levi, Hölderlin non può più dirci nulla, perché lo scarto e la distanza tra parole e realtà sono annullati. Ma nel dopoguerra la poesia rinasce dalle rovine ed anche la lingua ritorna alla purezza delle sue origini. Nella sinagoga Vecchio-nuova di Praga due anziane signore sopravvissute all'inferno di *Theresienstadt* accompagnano in visita i turisti di lingua tedesca: parlano con infinito amore il loro *Prager Deutsch*, la lingua perduta di Kafka, e negli stati Uniti a tratti riaffiora persino la lingua perduta degli ebrei orientali, lo jiddisch, la lingua che, come disse Isaac B. Singer a Stoccolma quando nel 1978 gli conferirono il premio Nobel in polemica con l'allora premier israeliano Begin, «non possiede vocaboli come armi, munizioni, esercitazioni militari, strategie».