



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

FORME DEL SACRO

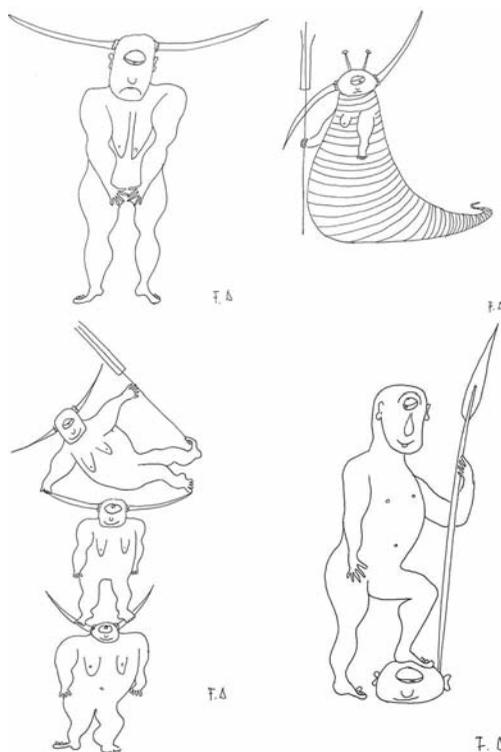
a cura di Raul Calzoni
ottobre 2010

MASSIMO SALGARÒ

Gli angeli caduti nell'immaginario di Friedrich Dürrenmatt

Ora immaginiamoci che, per uno strano scherzo o per la svolta drammaturgica verso la peggiore piega possibile che Friedrich Dürrenmatt (Dürrenmatt 1982: 75-76) impone al mondo, Dio, il perno su cui tutto il resto si regge, venisse a mancare. Immediatamente i confini fra cielo e terra, trascendenza e immanenza, bene e male, angeli e demoni verrebbero cancellati. Gli angeli, solitamente portavoce di un messaggio divino, diventerebbero esseri inutili, ridicoli. Se anzi mantenessero la loro vocazione ad enunciare la verità dovrebbero annunciare il materialismo più radicale, l'immanenza assoluta, arrivando paradossalmente a confondersi con il diavolo che nega la trascendenza e la presenza divina. Anche gli angeli che ostinatamente continuassero a mantenere i valori tradizionali della fede, della giustizia e dell'umanità dovrebbero riconoscere la fallibilità del loro disegno. Quindi, in un mondo senza trascendenza tutti gli angeli sarebbero caduti e, per un certo verso, diabolici (Dürrenmatt 1994).

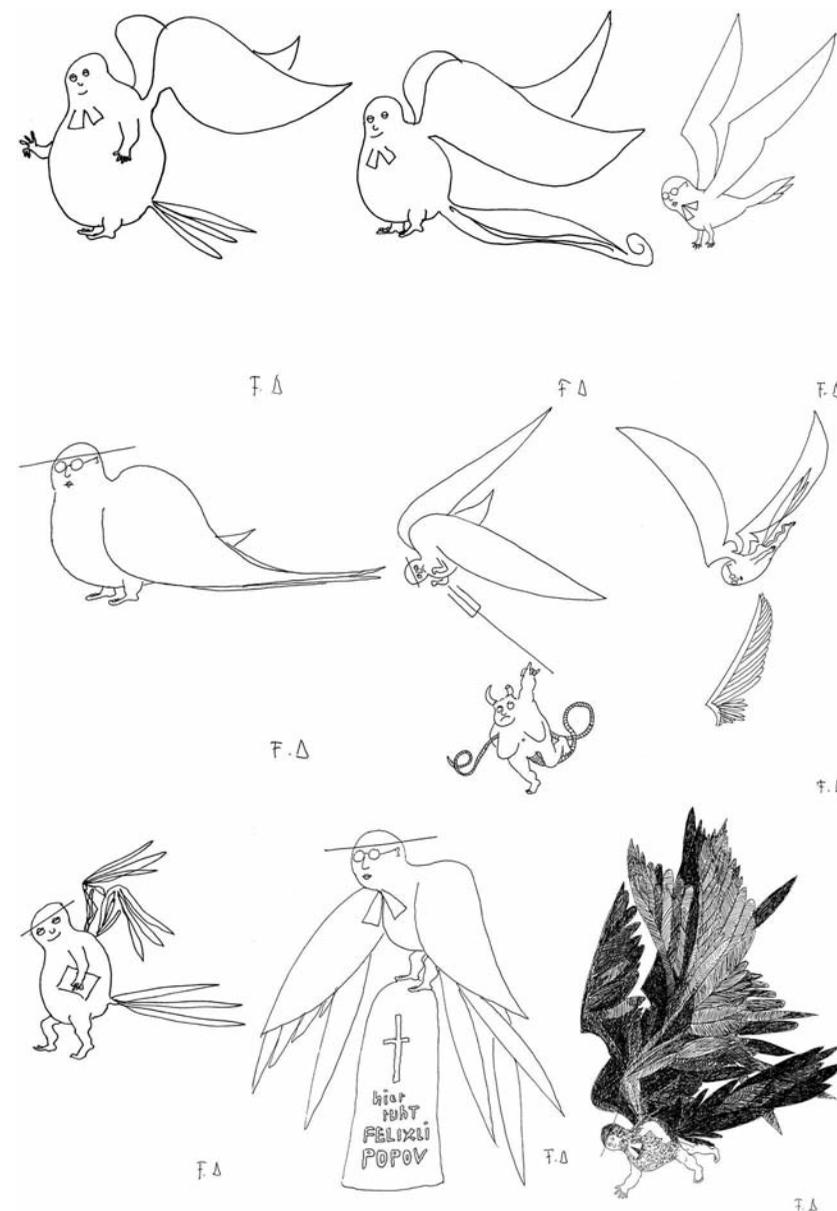
Questa è la condizione metafisica in cui si trovano gli angeli e i demoni dipinti da Dürrenmatt: sono tristi uomini muscolosi con occhi da ciclopi, mostri che ballano in modo primitivo o che giocano con la propria coda [Figg. 1-4]; sono prelati che svolazzano facendo con la mano il segno della vittoria, che salutano goffamente, portatori di chissà quale pensiero debole [Figg. 5-13]; sono volatili simili a pipi-

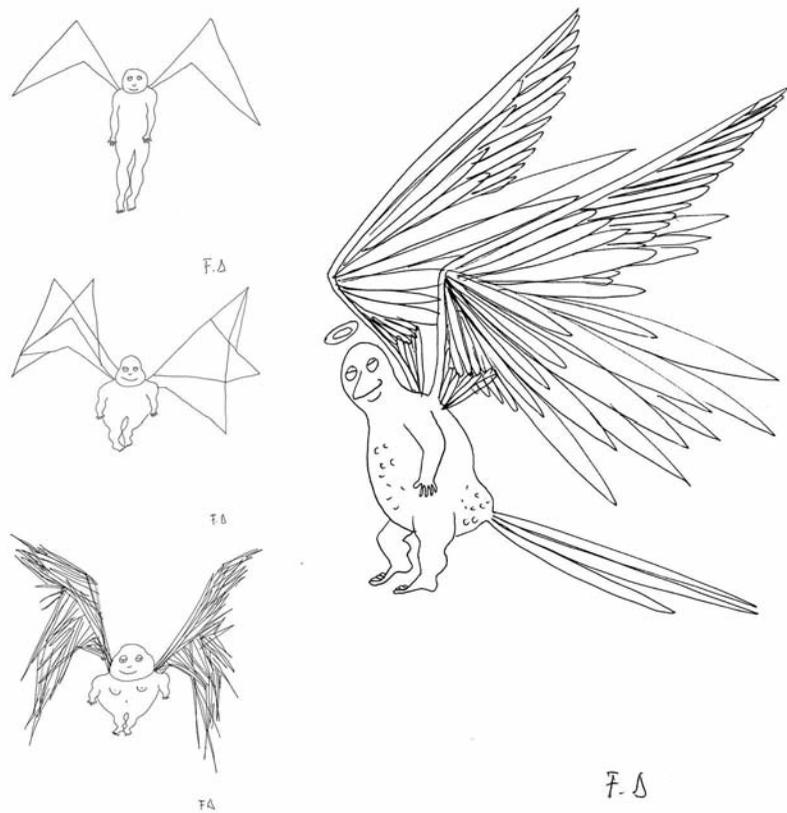
Figg. 1-4: Friedrich Dürrenmatt, *Disegni*.

Dürrenmatt, il mondo moderno non è più atto a essere rappresentato dalla tragedia, che presuppone un mondo ordinato abitato da individui responsabili (Dürrenmatt 1982: 39-49), queste rap-

strelli¹ [Figg. 14-17], che si pavoneggiano. I più simpatici assomigliano a giocatori di calcio [Figg. 18-20]: giocano da soli, funamboli del pallone che non hanno nessuno da dribblare; sono sportivi privi di corpo: fatti di una testa a forma di uovo assomigliano ai palloni con cui si destreggiano. Sono creature isolate, spesso senza un'aureola, umani troppo umani, con un ghigno beffardo dietro il quale nascondono la consapevolezza dell'insensatezza della loro esistenza. Se, secondo

¹ Come "pipistrello" (Dürrenmatt 2002: 381) viene definito anche l'angelo protagonista della commedia *Un angelo è sceso a Babilonia* (1953) che è il miglior *pendant* letterario agli schizzi di Dürrenmatt. Questo angelo non conosce nulla degli uomini su cui "qualche migliaia di secoli fa ha sentito una conferenza" (Dürrenmatt 2002: 338). L'angelo stesso non ha la facoltà di intendere né i desideri degli dei (Dürrenmatt 2002: 339, 359) né il dolore umano: invece di correre in soccorso agli uomini (Dürrenmatt 2002: 417) ammira stoltamente le bellezze della terra senza cogliere l'orrore attorno a sé. Rispetto a questo angelo malconco risalta la nobiltà d'animo del mendicante Akki definito dal drammaturgo svizzero un "uomo coraggioso" (Dürrenmatt 1982: 43).

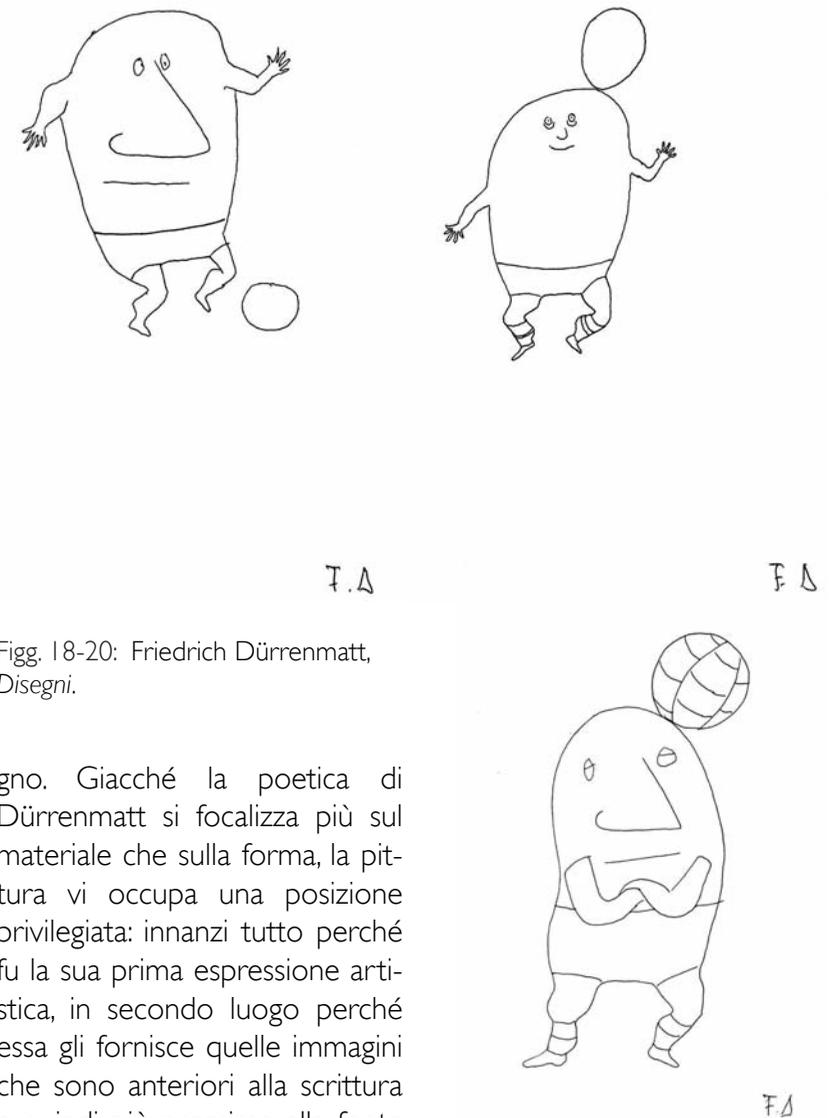
Figg. 5-13: Friedrich Dürrenmatt, *Disegni*.



Figg. 14-17: Friedrich Dürrenmatt, *Disegni*.

presentazioni sembrano suggerire che oggi il "sacro" non abbia bisogno più della grande pittura, ma del fumetto.

La letteratura e la pittura di Dürrenmatt non sono altro che il ritratto del mondo dopo la caduta degli dei. Nelle prossime pagine tenteremo di penetrare nell'universo di Friedrich Dürrenmatt a partire dalla sua pittura. Dürrenmatt ha tentennato a lungo nella scelta fra la pittura e la letteratura e ha disegnato per tutta la vita. In un'intervista a Heinz Ludwig Arnold del 1975 dichiara che la rinuncia alla pittura è stato uno dei momenti più cruciali della sua vita. Ciononostante egli si è sempre definito un dilettante del dis-



Figg. 18-20: Friedrich Dürrenmatt, *Disegni*.

gno. Giacché la poetica di Dürrenmatt si focalizza più sul materiale che sulla forma, la pittura vi occupa una posizione privilegiata: innanzi tutto perché fu la sua prima espressione artistica, in secondo luogo perché essa gli fornisce quelle immagini che sono anteriori alla scrittura e quindi più prossime alla fonte creativa. Della creatività gli interessa la materia informe da cui la fantasia trae spunto, piuttosto che la forma compiuta dell'opera d'arte o letteraria. La materia è costituita secondo Dürrenmatt dagli oggetti immediati che si presentano all'immaginazione; è la prima risposta dell'uomo alla pro-

pria esperienza, all'ambiente e quindi al mondo. Ogni metafora del mondo è frutto di un dramma personale e primordiale di un individuo e come tale non può essere riducibile ad una interpretazione (Dürrenmatt 1984: 68).

Pensare in maniera drammaturgica significa per Dürrenmatt pensare le cose partendo dalla loro materialità e spingerle fino alle loro estreme conseguenze, facendo emergere attraverso la sua immaginazione, le loro possibilità intrinseche. Egli tenta a più riprese di scandagliare e portare a galla le immagini "preletterarie" (Dürrenmatt 1984: 25) di cui si nutre la sua letteratura. Queste ricerche partono proprio dai motivi religiosi che popolano il suo immaginario:

I miei disegni non sono lavori in margine all'opera letteraria, sono i campi di battaglia disegnati e dipinti, dove si svolgono la mia lotta con la letteratura, le mie avventure, gli esperimenti e le sconfitte. Sono sempre stato un disegnatore. Tuttavia la mia *Crocifissione*, il mio primo dipinto, è l'unico che io possa accettare in quanto tale anche a posteriori, per la semplice ragione che non sono un artista illustrativo ma 'drammaturgico'. Io non mi occupo della bellezza del quadro ma della sua possibilità. (Dürrenmatt 2006: 25)

Dürrenmatt afferma: "Ciò che cerco, quando scrivo e quando disegno sono immagini e metafore possibili nell'era della scienza" (Dürrenmatt 2006: 36). Egli dichiara che quando scrive non prende mai le mosse da un problema, ma da immagini (Dürrenmatt 2006: 37; 1984: 54). Nei *Materiali (Stoffe)* traccia una genealogia dei suoi temi letterari e palesa tutta la sua diffidenza per la forma scritta che intrappola e falsifica i suoi pensieri originali:

[Sono] uno di quegli scrittori che non partono dal linguaggio, ma anzi a un linguaggio riescono ad arrivarci solo a fatica. E non perché il loro linguaggio non sia all'altezza dei loro materiali: sono i loro materiali che non sono all'altezza del linguaggio, sono collocati al di fuori di

esso, nella sfera di ciò che è anteriore al linguaggio, non ancora esattamente pensato nella sfera delle immagini e delle visioni. Non sono i miei pensieri a conquistarsi a forza le mie immagini, sono le mie immagini a conquistarsi a forza i miei pensieri. Così la mia attività di scrittore segue strade diverse da quelle che seguo io, sebbene non abbia mai scritto nulla che non sia in qualche rapporto con ciò che ho vissuto, anche con esperienze, sentimenti e pensieri in parte rimossi, in parte da tempo dimenticati. D'altra parte i materiali non scritti o non condotti a termine hanno con il mio mondo, il mondo come io l'ho vissuto e lo vivo, un rapporto più immediato che non i materiali scritti: questi ultimi infatti sono filtrati, trasformati, deformati, assumono bensì continuamente forme diverse, ma in definitiva sono conclusi, ridotti a linguaggio e con ciò stessi adattati, avvicinati al linguaggio. È per questo che i materiali non scritti o non condotti a termine sono importanti. Essi o sono non ancora scritti, non ancora ridotti al linguaggio oppure sono dei tentativi, non sono ancora una conclusione, la quale per sua stessa natura non può che essere dubbia: finire è sempre arbitrario, equivale a lasciarsi cader di mano, in definitiva a perdere, a dimenticare, con quel che di rassegnato che è proprio del dimenticare. Ciò che non è stato ancora scritto e ciò che non è stato condotto a termine invece mi appartiene. (Dürrenmatt 1984: 10-11)

Dürrenmatt è attratto dalla dimensione incompiuta della fantasia i cui elementi non hanno ancora trovato la loro forma e registra i temi e le idee fondamentali che lo occupano fin dalla giovinezza. Alcuni lo assillano a tal punto da costringerlo a scriverne: "volevo sbarazzarmi delle immagini e le immagini non se ne andavano, tornavano in continuazione e fu così che cominciai a scrivere e che approdai al dramma quasi come a una liberazione" (Dürrenmatt 2006: 44). L'estetica di Dürrenmatt, che prende le mosse dalla materia, è necessariamente aperta perché si protegge con metafore sempre nuove contro le immagini del mondo che irrompono. Per Dürrenmatt la materia impone un vero e proprio *diktat* allo scrittore moderno:

Ma in che modo può lo scrittore dar forma al mondo, in che modo dargli un volto? [...] Buttando al vento, risolutamente, la profondità di pensiero, facendo del mondo la sua materia prima. Il mondo è la cava dove lo scrittore ritaglia i blocchi per il suo edificio. Egli non riproduce, ma ricrea il mondo, costruisce mondi propri che daranno un'immagine del mondo attuale, dal momento che i materiali di costruzione provengono dal presente. (Dürrenmatt 1982: 14)

La materia che nasce al contatto con la dimensione del reale diventa drammaturgica, materia viva, nel momento in cui l'artista instilla l'elemento del possibile in essa. Anche in uno dei suoi pittori amici Willy Guggenheim, detto Varlin, riconosce la capacità di trarre i propri soggetti dalla realtà circostante enucleandone le possibilità inesprese:

Varlin era in balia dei motivi che lo colpivano: fossilizzazioni, incrostazioni, mucchi di rottami che ancora sono veicoli o che lo sono stati, ciarpame come non se ne trova in natura, elementi che solo l'uomo può aver costruito e che proprio per questo ci sembrano impossibili, più delle più bizzarre riproduzioni della natura, caserme, alberghi, ospedali, *pissoirs*, tram, telefoni, ombrelli, la sua sdraio e il suo letto e di continuo esseri umani, intesi come la cosa più impossibile, ovvero la più inverosimile di tutta la Creazione. La tensione tra il senso di realtà e il senso di possibilità era alla radice del suo umorismo: dipingeva gli esseri umani perché li amava, com'erano e come avrebbero potuto essere, li dipingeva nella loro realtà e al tempo stesso nella loro possibilità. (Dürrenmatt 2006: 135)

In *Dramaturgie der Vorstellungskraft* (Dürrenmatt 1992: 99) l'autore distingue altresì fra pittori come Bosch e Dürer, che puntano alla materia, e quelli come Michelangelo e Raffaello, che si focalizzano sulla forma. Peter Ruedi spiega, nel suo saggio *Friedrich Dürrenmatt e l'intuizione della totalità. Immagini, linguaggio, pensieri: la materia da cui si trae la materia* (Dürrenmatt 2006: 39-53), il rapporto fra la sua pittura e la letteratura. La materia è secondo la poetica

dürrenmattiana una zona neutra, una camera di decompressione tra l'unico personale e l'assolutamente generale. Nella sua pittura, che riconosce deliberatamente dilettantesca, l'autore svizzero trova la gioia della potenza creativa. Solo così egli si garantisce quel costante rinnovamento dei suoi concetti necessario ad accogliere le immagini mutevoli del mondo che irrompono di continuo nella sua fantasia: "Credo che l'unica strada per ritornare all'origine del pensiero sia il dilettantismo. In quest'epoca in cui tutto è già stato pensato, posso inserirmi soltanto se non prendo più atto di tutto questo. Altrimenti sono battuto in partenza. Devo dar spazio alle nuove concezioni, devo dar spazio alle nuove intuizioni" (Dürrenmatt 2006: 53). Sfolgiando il catalogo dei *Dipinti e disegni* di Friedrich Dürrenmatt si ha la sensazione di poter sintetizzare la sua produzione pittorica in tre gruppi: caricature (Peter Rustholz 2004: 137-163), raffigurazioni bibliche e mitologiche, dipinti di carattere autobiografico. Le tre categorie sono permeabili visto che la defigurazione caricaturale e grottesca colpisce a volte anche le figure ispirate dai vangeli e dalla mitologia o i suoi conoscenti. Alcuni esempi di soggetti religiosi sono le sue crocifissioni (Dürrenmatt 2006: 66-68), le apocalissi (Dürrenmatt 2006: 126-128), gli angeli (Dürrenmatt 2006: 57-119) e le torri di Babele (Dürrenmatt 2006: 28-31). Egli dipinge anche la propria cappella Sistina, ma la colloca significativamente nella sua stanza da bagno (Dürrenmatt 2006: 163). La pittura religiosa e apocalittica fornisce il "materiale" all'*Arsenale del drammaturgo* [Fig. 21] per riuscire sempre di nuovo a rompere le raffigurazioni chiuse del mondo – di cui per lui la teologia è la massima espressione – e raccontarci il nostro presente di angeli senza Dio.

Dürrenmatt incontra la religione già nel suo nucleo familiare, considerato che suo padre era un pastore protestante. In *Stoffe* egli ci spiega come a sviluppare la peculiare concezione dell'inferno e del diavolo abbiano contribuito sia modelli letterari come il *Faust* che le storie bibliche e mitologiche e pagane raccontategli dal padre e dalla madre (Dürrenmatt 1984: 17). Questo spiega anche la notevole influenza esercitata su di lui dalle opere pittoriche di Bosch,



Fig. 21: Friedrich Dürrenmatt, *L'arsenale del drammaturgo*.

Brueghel, Dürer, Grünewald, Michelangelo ed altri (Dürrenmatt 1984: 26). Il diavolo fu anche uno dei primi soggetti della sua pittura. Questo *imprinting* religioso sopravvive nonostante da adulto si definisca ateo. Secondo Dürrenmatt per paura della propria mortalità, ossia per il timore di riconoscere la propria condizione, l'uomo è divenuto metafisico e ha cercato nella fede delle risposte. Questo problema tipicamente umano viene scartato da alcuni ricorrendo alla fede, che è una funzione della fantasia e un tentativo di uscire dal labirinto della condizione umana. L'uomo ha creato un Dio eterno, dell'amore, della giustizia che assecondasse i desideri umani e che desse senso alla sua esistenza. Dio non può essere dimostrato, ma solo creduto; è un fatto soggettivo, emotivo (Dürrenmatt 1992: 75) Il credente è autistico e la religione è il tentativo di uscire dal carcere del sé. Ma per Dürrenmatt questi sono dei tentativi velleitari: attraverso la speranza, l'amore e la fede non si fa che passare da una cella all'altra. Dürrenmatt si rifiuta di cercare risposte a domande su Dio o sul suo senso, perché secondo lui non se ne possono trovare (Dürrenmatt 1992: 84). Liberarsi dall'esigenza di un senso lo ha confortato nel proprio ateismo.

Nel suo saggio *Considerazioni personali sui miei quadri e disegni* spiega che è proprio partendo dalle rappresentazioni sacre che è giunto alla pittura: "Da un punto di vista drammaturgico la questione della crocifissione si è posta così: 'come posso raffigurare oggi una crocifissione?'. Da quel momento il motivo degli angeli non mi ha più abbandonato" (Dürrenmatt 1984: 26). La religione non è solo il materiale privilegiato della pittura di Dürrenmatt, ma ha uno stretto legame con la poetica dell'autore. Il Papa, che è un obiettivo privilegiato delle sue caricature, è per lui scandaloso in quanto simbolo del potere teologico e quindi della prepotenza, della convinzione di essere in possesso della verità. Dürrenmatt diffida dei compromessi, delle chiusure delle ideologie, delle posizioni consolidate. Egli è un pensatore radicale perché, come prevede la sua drammaturgia, "vuole pensare le cose fino in fondo". Pensare il mondo, la fonte della sua "materia", fino in fondo signifi-



Fig. 22: Friedrich Dürrenmatt, *La Catastrofe*, 1968.

ca riflettere sull'origine e sull'apocalisse, entrambi ambiti prettamente religiosi. Il suo "pensare le cose fino alle estreme conseguenze" (Loetscher 2006: 17) lo pone in conflitto con la teologia. Il luogo dell'azione di Dürrenmatt è sempre globale ed è sempre caleidoscopico: egli non è né cinico né moralista, né pessimista né ottimista, né politico né apolitico. Egli è agnostico, ma fa costantemente riferimento alla religione, è interessato alle scienze naturali, ma scettico di fronte alla loro presunzione di verità. Nelle sue opere ci sono riferimenti alla mitologia, come alla tecnica e alla società contemporanee. E, ultimo ma non meno importante, egli è sia pittore sia scrittore.

La religione è quindi un soggetto predestinato per un pensatore che punta alla totalità: in *La Catastrofe* [Fig. 22] dipinto nel 1968 si scontrano due treni su un ponte che sovrasta una gola. Crolla il ponte, innumerevoli vittime cadono dall'impalcatura e sopra di loro due soli si scontrano. Questo intricato quadro rappresenta "la peggiore delle svolte possibili, il tentativo di rappresentare non una ma la catastrofe" (Dürrenmatt 2006: 33; cfr. Dürrenmatt 1984: 27). La migliore interpretazione per questa tela la fornisce indirettamente Dürrenmatt stesso nel film girato da sua moglie dal titolo *Ritratto di un pianeta*: "Se c'è un Dio, deve avere un umorismo infinito. Deve metterci un gusto pazzesco nel far saltare in aria mondi interi, come un bambino che gioca ai soldatini. Attribuirgli una morale o qualcosa del genere? No, quello si gode lo spettacolo e basta" (Kerr-Dürrenmatt 2004: 163). Qui l'uomo appare come un errore cosmico, la costruzione sbagliata di un Dio manifestamente indifferente, se non addirittura ottuso (Dürrenmatt 1984: 157).

L'apocalisse raffigurata nei suoi quadri diventa il modello per un mondo in cui all'onniscienza divina si è sostituito un caos organizzato secondo i soli criteri degli uomini. Nel 1951, dopo aver visto gli arazzi di Angers, annota:

Alla fede che creò gli arazzi di Angers [...] è subentrata un'angoscia che vede nel Giudizio Universale nient'altro che la fine, uno spaventoso crepuscolo degli dei del mondo civile seguito, grazie alla bomba

atomica, dal nulla, dalle rivoluzioni insensate di un pianeta bruciato intorno a un sole ormai vano. Il conforto di sapere che la rovina di tutte le cose è opera della Grazia, che sono gli angeli stessi a uccidere, ha ceduto il passo alla certezza in potere dell'uomo di scatenare un inferno degli elementi un tempo riservato all'ira divina; e si commettono atrocità che superano tante volte quelle del diavolo. Così quel che era rivelazione divina si è fatta evento, ma non si tratta più di una lotta fra il bene e il male, come ogni partito vorrebbe far credere. (Dürrenmatt 1982: 5)

Le immagini sacre che cita nella sua opera e che egli stesso disegna sono un presagio del mondo moderno, la cui dimensione secolarizzata non permette più un giudizio universale e differenziato poiché siamo tutti colpevoli:

L'uomo, un tempo tremebondo davanti all'inferno che attendeva il colpevole nell'aldilà, si è costruito un aldilà provvisto di inferni che ingoiano indistintamente colpevoli e innocenti, in un mondo che vede Gog e Magog non più alleati ma nemici. Incapaci di dare al mondo il volto della sua ragione, gli ha dato il ghigno della sua avidità, seminando intorno a sé i tizzi delle sue azioni, che ora avvampano l'orizzonte del prigioniero del suo peccato. [...] Le immagini allucinate di un Dürer o di un Bosch si sono fatte realtà, gli arazzi di Angers sono ormai un paradiso perduto. (Dürrenmatt 1982: 5-6)

Il mondo caotico presente nell'immaginario di Dürrenmatt è riconducibile alla perdita di Dio che destituisce di fondamento i valori morali tradizionali; è questa la peggior svolta possibile che sgretola le tranquillizzanti *Weltanschauungen* tradizionali. Nel grottesco egli ravvisa l'unica legittima possibilità di rappresentare la condizione di un'umanità minacciata e allo stesso tempo tenuta in vita dallo spettro dell'apocalisse che grazie alle armi di distruzione di massa è producibile dall'uomo stesso. La tragedia non è atta a rappresentare questa condizione in cui il nesso fra colpa e responsabilità è rescisso. Il nostro mondo ha generato il grottesco

assieme alla bomba atomica: un grottesco come quello che si trova nelle immagini apocalittiche di Hieronymus Bosch (Dürrenmatt 1984: 42).

L'uomo vive in un labirinto (Brambilla 2000) che per Dürrenmatt è la metafora di una sfida, persa in partenza, alla ricerca di un senso che non possiamo raggiungere e che forse non esiste. Già il suo paese natio (Konolfingen) gli sembra un labirinto che per lui denota l'incapacità di raggiungere una verità assoluta, come ci spiega in *La morte della Pizia*:

Ci siamo trovati di fronte alla stessa inquietante realtà che è imperscrutabile come l'uomo che la produce. Può darsi che gli dei, se esistono, abbiano una visione più precisa anche se più superficiale delle cose, al di là di questo groviglio di fatti fantastici che, fra di loro ingarbugliati, provocano i casi più sfacciati; mentre noi mortali, capitati in mezzo a questo irrisolvibile groviglio, vi brancoliamo senza saperci orientare. Speravamo entrambi, coi nostri oracoli, di conferire una vaga parvenza d'ordine, una lieve traccia d'una qualche legge nel fluire tetto, lascivo e spesso sanguinoso degli eventi che ci è piombato addosso, trascinandoci con sé, proprio perché noi – anche se un poco soltanto – abbiamo tentato d'arginarlo. (Dürrenmatt 1993: 1080)

Dürrenmatt ha messo al centro della sua opera la fallibilità dell'intelletto umano, l'impossibilità di pervenire alla conoscenza. Tutti i suoi personaggi giungono alla desolante condizione che "in quella maledetta notte nuziale tra il cielo e la terra da cui è nata questa umanità il bene e il male sono ormai divenuti inscindibili" (Dürrenmatt 1993: 162). Egli ha però evitato ogni forma di pessimismo. "La migliore delle ipotesi possibili è logica come la peggiore delle ipotesi possibili, sebbene sia la più improbabile" (Dürrenmatt 1992: 12). Chi sceglie la peggiore ipotesi, ammonisce, chi la migliore, spera. La sua scelta drammaturgica per la peggiore delle ipotesi non è quindi solo un principio stilistico, ma una forma di cautela. Questa concezione ha forti ripercussioni sulle figure legate al sacro come gli angeli che diventano, forzatamente e inevitabilmente,

angeli caduti. Nel momento in cui viene a mancare la dimensione metafisica garantita da Dio ne risente anche la posizione del diavolo, che nei testi e nei dipinti di Dürrenmatt è sovente sostituito da esseri antropomorfi. Ma non si rinuncia al riferimento alla dimensione metafisica come ci ricorda il protagonista del racconto *Il tunnel*: "Dio ci ha fatti cadere e noi quindi precipitiamo verso di lui" (Dürrenmatt 1993: 809-819). Sebbene nei racconti *La Valle del Caos* e *Il Vecchio* ci siano continui riferimenti biblici, il Dio senza barba è descritto come un imprenditore, un boss della malavita più potente del "vecchio Dio con la barba" (Dürrenmatt 1993: 590). Nel breve racconto *Natale* troviamo forse l'immagine più dissacrante: il Gesù Bambino di un presepe viene rinvenuto in mezzo alla neve da un passante che lo addenta, ritenendo che abbia il sapore del marzapane stantio.

Andreas Hapkemeyer ha rintracciato con grande acribia le figure diaboliche e i rinvii alla tradizione demonologica presenti nelle opere di Dürrenmatt a partire dai racconti giovanili come *Il direttore del teatro*, *Il vecchio* e *Il torturatore*. Esse sono descritte come intellettuali che hanno imboccato la strada del nichilismo più radicale che li spinge ad agire senza scrupoli nei confronti degli altri esseri umani. A ben vedere in questi testi i confini fra il diavolo e Dio e fra realtà quotidiana e aldilà tendono a sfumare. Hapkemeyer sottolinea, a ragione, che la visione del diavolo e dell'inferno è in buona parte mediata dall'arte figurativa, specialmente dalle rappresentazioni dell'*Apocalisse*, del *Giudizio universale* e della *Tentazione di Sant'Antonio* (Hapkemeyer 1991: 18; 79-86).

Altri diavoli antropomorfi sono presenti nel dramma *Il cieco*, il cui protagonista Negro è definito "angelo della morte" e "Dio caduto" (Dürrenmatt 2002: 179). Negro vuole indurre gli altri protagonisti ad accogliere una visione del mondo che si esaurisca nella mera immanenza e che sia priva delle prospettive metafisiche come speranza e fede. Octavia, la sua compagna, è definita "un diavolo donna che ha lasciato l'inferno per salire al nostro livello" (Dürrenmatt 2002: 179). Anche i protagonisti dei celebri drammi *Eclisse di luna* e *La visita della vecchia signora* sono esseri diabolici

che spingono i loro concittadini ad un patto col diavolo che vanifica la loro morale. I personaggi diabolici dei gialli di Dürrenmatt aboliscono nichilisticamente la distinzione fra bene e male e credono solo "nel diritto di fare i propri affari".

Nel romanzo *Il sospetto*, il commissario Bärlach è in fin di vita e si fa ricoverare in una clinica zurighese per indagare sui crimini di guerra del medico Emmenberger. Nella sua stanza d'ospedale egli fa affiggere l'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte, il diavolo* (Dürrenmatt 1993: 152). Egli riesce a confermare i suoi sospetti ma non ha più la forza di reagire, viene quindi salvato da Gulliver che fu una vittima di Emmenberger nei lager nazisti. In questo romanzo giallo, il male è incarnato da Emmenberger definito il "principe dell'inferno" che all'accusa di essere nichilista risponde in modo sibillino:

Ma alla parola 'nichilista' si ricorre volentieri, la si getta in faccia a tutti quelli in cui si avverte qualcosa di diverso e di pericoloso, e si assumono atteggiamenti solenni, e del resto tutti sono molto convinti di quello che dicono [...]. Non sospettano nemmeno che un comunista deciso – per usare un esempio poco appropriato perché la maggior parte dei comunisti sono comunisti come la maggior parte dei cristiani sono cristiani, cioè in base a un malinteso, non hanno la minima idea che un uomo del genere, che crede di tutto cuore alla necessità della rivoluzione, e che soltanto quella via, anche se passa su milioni di cadaveri, può condurre al bene e a un mondo migliore – è molto meno nichilista di loro, molto meno di un qualsiasi signor Müller o di un qualsiasi signor Huber che non crede né all'esistenza né alla non esistenza di Dio, né all'inferno né al paradiso, e crede soltanto nel diritto di fare i propri affari – una fede che del resto, per vigliaccheria, non sanno formulare. (Dürrenmatt 1993: 177-8)

Come ha ben riconosciuto Marina Brambilla (2004: 41-61), il malvagio è nell'opera di Dürrenmatt un insorto metafisico, un'intelligenza infelice che preferisce annientare i suoi simili piuttosto che accettare l'insensatezza e l'orrore che caratterizzano l'esistenza

umana. Emmenberger ha fede solo nella materia, negando così la possibilità che ci sia una giustizia o esistano valori umani (Dürrenmatt 1993: 179). Egli ha esautorato Dio e si è sostituito a lui. Il suo antagonista, il commissario Bärlach, fornisce una risposta imbarazzata alla domanda sul suo credo del tutto incapace di contrastare le posizioni nichiliste di Emmenberger:

In fondo non si sa bene in che cosa si crede; non che non si creda a nulla, nient'affatto, si crede – così un po' fumosamente, come se tutti si trovassero nella nebbia – a qualcosa come umanità, cristianesimo, tolleranza, giustizia, socialismo e amore del prossimo, parole che hanno tutta l'aria di essere piuttosto vuote, piuttosto prive di senso; e anche questo lo si ammette tuttavia si pensa: non sono le parole che contano; ciò che conta è di vivere come si deve e con la coscienza in pace. Si cerca di vivere così, in parte dandosi da fare e in parte lasciandosi trascinare dalla corrente. Tutto quello che si combina, le buone azioni come i delitti, succede così, per conto suo, il bene e il male cadono in tasca alla gente per caso, come a una lotteria; è per caso che uno diventa un giusto e per caso che diventa un malvagio. (Dürrenmatt 1993: 177)

Malvagio è anche il protagonista de *Il giudice e il suo boia*, Gastmann, un "vero nichilista" che perpetra i suoi omicidi in nome "della libertà del nulla" (Dürrenmatt 1993: 63). Gastmann non è un sadico torturatore o un avido, non persegue nessun fine preciso. Non decide nulla, perché "è il caso che decide" (Dürrenmatt 1993: 63) se debba compiere il bene o il male.

Il commissario Bärlach è invece uno di quegli "uomini coraggiosi", come li ha definiti Dürrenmatt, che al loro interno ricompongono l'ordinamento perduto del mondo (Dürrenmatt 1982: 43). In quanto angelo caduto egli non riesce ad argomentare contro esseri diabolici come Emmenberger e Gastmann, può contrapporre loro soltanto un'ostinata resistenza in favore della vita e della convivenza umana. La sua è una "negazione eroica della negazione, più che l'affermazione di un principio positivo" (Hapkemeyer 1991:

129). Il vero antagonista di Emmenberger diventa Gulliver, un ebreo miracolosamente scampato all'orrore nazista e ufficialmente considerato morto. Egli è segnato da "un dolore infinito di fronte all'incomprensibile peccato di un mondo un tempo felice e creato da Dio" (Dürrenmatt 1993: 117). Ciononostante non risparmia una stoccata al suo Dio, giacché durante la Shoah "Jehova era lontano, occupato con gli altri pianeti, oppure stava studiando qualche problema di teologia che s'era impadronito del suo spirito sublime; in ogni modo gli uomini e le donne del suo popolo venivano trascinati allegramente nella morte" (Dürrenmatt 1993: 118). Egli elimina Emmenberger e salva Bärlach. Ma, come richiede la poetica post-metafisica di Dürrenmatt, spesso i protagonisti del bene e del male si confondono: alla fine de *Il sospetto*, vittime e aguzzini si scambiano semplicemente i ruoli (Dürrenmatt 1993: 188) poiché da vittima Gulliver si è trasformato in angelo della morte e della vendetta.

Complessivamente nell'immaginario dürrenmattiano si possono osservare tre possibili approcci all'insensatezza della vita umana: la disperazione, la ribellione e l'accettazione (Dürrenmatt 1992: 84). Solo quest'ultimo permette di essere liberi, perché ha compreso che il senso della vita è la sua insensatezza, che l'essere non abbisogna di senso, che ogni forma di sapere è una presunzione. I diavoli sono invece disperati, perché hanno rinunciato alla ricerca e la malvagità sembra loro l'unica risposta possibile alla vacuità dell'esistenza umana. I buoni al contrario, gli angeli caduti trasformati in "uomini impavidi", sono i ribelli che non smettono di sperare, che fingono di credere al principio supremo che dovrebbe garantire la loro condotta etica (Dürrenmatt 1992: 85). Questi tre tipi non sono sostanzialmente diversi, ma differiscono nella loro capacità di produrre delle finzioni.

Anche Möbius, il protagonista de *I fisici* che cerca di tutelare l'umanità di fronte alle sue scoperte scientifiche, fallisce nel suo intento. I buoni sono destinati a fallire perché, come spiega Dürrenmatt nei celeberrimi *21 punti sui Fisici*, "le persone che agiscono con metodo perseguono un determinato scopo. Il caso le colpisce

nel modo peggiore quando le conduce a un esito opposto: a ciò che temevano, che tentavano di evitare (vedi Edipo)” (Dürrenmatt 1982: 76). Anche se destinata alla sconfitta, la resistenza di Möbius dimostra la possibilità di ribellione individuale nel segno della dignità umana. Tuttavia la soggettività si perde in questo mondo perché anche il male rappresentato ne *I fisici* non è per forza imputabile a qualcuno. Nella chiusa della sua recensione al libro di Robert Jungk, che ripercorre le orme degli scienziati atomici e ha innescato in Dürrenmatt l'idea originaria del suddetto dramma, la scoperta della bomba viene attribuita alla “materia umana”:

È che in fondo nessuno sapeva cosa fare. La maggior parte degli scienziati fu sedotta dal “fascino della tecnica”, e spesso era semplicemente impossibile non macchiarsi di colpe. Ma il fatto che la cosa sia umanamente comprensibile conferisce un aspetto diabolico alla faccenda. E alla fine sorge il dubbio che tutte queste bombe apocalittiche non siano state inventate ma si siano inventate da sole, realizzandosi, indipendentemente dalla volontà di singoli individui, tramite la materia uomo. (Dürrenmatt 1982: 109)

La svolta peggiore non si è conclusa con la caduta degli angeli e con la caduta degli uomini. Ben presto anche i computer, di cui gli esseri umani sono i creatori, si ribelleranno, diventando nuovi “Gefallene Engel/Angeli caduti”. Sempre nuove catastrofi si affacciano alla storia, poiché la drammaturgia universale e onnicomprensiva di Dürrenmatt non conosce fine:

Cervelli elettronici

Sono ancora i nostri servi
 eseguono ancora
 quello che ordiniamo loro
 stupidamente, caparbiamente, diligentemente.

Ma i risultati
 che conseguono

non sono già più controllabili
 se non dai loro simili.

Presto
 proseguiranno i loro calcoli
 senza di noi
 troveranno formule
 che non sono più interpretabili.

Fino a quando riconosceranno Dio
 senza comprenderlo
 senza colpa e senza compassione
 senza punizione e senza ruggine
 angeli caduti.
 (Dürrenmatt 1998: 25)

BIBLIOGRAFIA

- BRAMBILLA M. (2000), "L'immagine del labirinto nella prosa di Friedrich Dürrenmatt", in *Il confronto letterario* (33), pp. 203-228.
- BRAMBILLA M. (2004), "L'omicidio nichilista nell'opera di Friedrich Dürrenmatt", in SPEDICATO E. (a cura di), *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, ETS, Pisa, pp. 41-61.
- DÜRRENMATT F. (1982), *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, Einaudi, Torino.
- DÜRRENMATT F. (1984), *Eclissi di luna*, Garzanti, Milano.
- DÜRRENMATT F. (1992), *Gedankenfuge, Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Vol. 35, Diogenes, Zürich.
- DÜRRENMATT F. (1993), *Romanzi e racconti*, Einaudi, Torino.
- DÜRRENMATT F. (1994), *Skizzenbuch. Engel, Teufel und so weiter*, Benteli, Bern.
- DÜRRENMATT F. (1998), *Philosophie und Naturwissenschaft: Essays, Gedichte und Reden*, Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden, Vol. 33, Diogenes, Zürich.
- DÜRRENMATT F. (2002), *Teatro*, Einaudi, Torino.
- DÜRRENMATT F. (2006), *Dipinti e disegni*, Casagrande, Bellinzona.
- HAPKEMEYER A. (1991), *Diavolerie. Studio su Dürrenmatt*, Guerini e Associati, Milano.
- KERR-DÜRRENMATT C. (2004), "'Non ho mai scritto nulla per odio'. Frammenti di un ricordo", in SPEDICATO E. (a cura di) *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, ETS, Pisa, pp. 163-171.
- RUSTHOLZ P., "Paradox und Karikatur als Grundformen der Darstellung des Dichter-Malers Dürrenmatt", in SPEDICATO E. (a cura di) *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, ETS, Pisa, pp. 137-163.